

Wolfgang Amadeus
MOZART

Missa brevis in d

KV 65 (61^a)

für Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Violini, Basso continuo
(Violoncello / Fagotto / Contrabbasso, Organo)
ad libitum: 3 Tromboni

herausgegeben von / edited by
Willi Schulze

Stuttgarter Mozart-Ausgaben · Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.622

Unter den päpstlichen Enzykliken, die sich mit der Aufgabe der Kirchenmusik im Gottesdienst befassen, hat das Schreiben, das Papst Benedikt XIV. am 29. Februar 1749 an die Bischöfe des Kirchenstaates richtete, eine besondere Bedeutung für die Kirchenmusik Mozarts und seiner Zeitgenossen erlangt.¹ Ursprünglich dazu bestimmt, die im Heiligen Jahr 1750 in Rom erwarteten Pilger Gottesdienste erleben zu lassen, in denen der Ausdruck der kirchlichen Musik der Erhabenheit der liturgischen Handlung entspricht, beeinflusste es mit seinen grundsätzlichen Forderungen nach einer würdigen Gestaltung des Gottesdienstes auch die Diözesen diesseits der Alpen. Die Empfehlungen des Papstes zur Pflege des gregorianischen Chorals, der klassischen Vokalpolyphonie und der Figuralmusik mit Instrumenten haben über die nachfolgenden Jahrhunderte hinweg ihre Gültigkeit behalten. Die schon auf dem Konzil von Trient ausgesprochene Warnung: „nihil profanum“ wird auch von Benedikt XIV. nachdrücklich wiederholt. Anders als seine Zeitgenossen hat sich Mozart selbst von frühester Jugend an für eine erhabene Kirchenmusik im „höheren pathetischen Stil“² entschieden. Als Vorbilder dienten ihm die Werke Eberlins, Michael und Joseph Haydns, vor allem jedoch die seines Vaters Leopold. Die von Johann Joseph Fux in seinem Kontrapunktlehrbuch *Gradus and Parnassum* (1742) verkündete These, daß die Kirchenmusik „bey dem Gottesdienst zur Erweckung der Andacht dienen soll“³ ist Mozart zeitlebens ein selbstverständlicher Leitsatz geblieben.

Von den vier Messen, die Mozart in den Jahren 1768 und 1769 in Wien und Salzburg schrieb, waren zwei für besonders festliche Anlässe bestimmt: die sogenannte *Waisenhausmesse* und die *Dominicus-Messe*. Die *Waisenhausmesse* führte Leopold in dem „Verzeichnis alles desjenigen, was dieser 12-jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert“⁴ als „große Messe“ an. Ihre Aufführung am 7. Dezember 1768 zur Einweihung der neuen Waisenhauskirche⁵ wurde „mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung“ aufgenommen, wie das „Wienerische Diarium“ mitteilt. Die *Dominicus-Messe*, KV 66, widmete Wolfgang seinem nachbarlichen Freund Cajetan Hagenauer (Pater Dominicus) zu dessen Primiz am 15. Oktober 1769 in der St. Peterskirche zu Salzburg. Beide Werke – als Waisenhausmesse wird seit den Untersuchungen W. Kurthens⁶ die c-Moll-Messe, KV 139, angesehen – gehören dem Typ der *Missa solennis* an, einer Art Kantatenmesse mit thematisch geschlossenen Abschnitten, Chor- und Solonummern. Demgegenüber sind die beiden *Missae breves*, die G-Dur-Messe, KV 497, und die hier vorgelegte d-Moll-Messe, KV 65, kompakter in der Form und bescheidener in der Instrumentation. Obgleich nicht bei allen vier Messen der Kompositionsanlaß mit letzter Sicherheit geklärt ist⁸, weisen doch stilistische und formelle Merkmale auf ihre vermutliche Bestimmung hin. In der *Waisenhausmesse*, die für einen kirchlichen Weiheakt in Anwesenheit hoher kirchlicher Würdenträger geschrieben ist, stellte der dreizehnjährige Komponist alle Mittel der Besetzung und des Ausdrucks in den Dienst hoher Feierlichkeit. Die später entstandene *Dominicus-Messe* atmet die unbeschwertere Heiterkeit der Jugend, die als „Ausdruck der fröhlichen Freundschaft des jungen Paters und der Erinnerungen an Jugendspiele“ empfunden werden kann⁹. Mozarts erste *Missa brevis*, die in Leopolds Verzeichnis als „kleine Messe“ aufgeführte G-Dur-Messe, KV 49, weist, wie Pfannhauser aufgrund seiner Forschungen klären konnte, auf Gepflogenheiten und Traditionen des Wiener Ursulinenklosters hin¹⁰.

Auch die *Missa brevis d-Moll* ist in Form und Ausdruck ihrer liturgischen Bestimmung verpflichtet. Über ihren ernsten Charakter, mitbestimmt durch die „zäh festgehaltene Molltonart“¹¹, sind sich alle Mozartforscher einig. Theodore de Wyzewa spricht von ihrem „caractère de sombre solennité“¹² und Hermann Abert betont die „dunkle, vor dem Ewigen erschauernde Ehrfurcht“ des *Agnus Dei*. Die äußere Bestim-

mung der Komposition selbst ist noch nicht endgültig geklärt. Während de Wyzewa an einen bestimmten Anlaß, „telle qu'un anniversaire funèbre“, denkt, wird die Messe seit Sigismund Kellers Aufsatz über Mozarts Wirken in Salzburg im Jahre 1769 mit der Eröffnung des 40-stündigen Gebets in der Salzburger Universitätskirche in Verbindung gebracht¹³. Die Vermutung geht auf eine Tagebuchnotiz von Pater Dominicus Hagenauer zurück, der für den 5. Februar 1769 vermerkte, die in dem feierlichen Amte in der Universitätskirche gesungene Messe sei von Wolfgang Mozart im Alter von 13 Jahren geschrieben worden. Da die d-Moll-Messe laut autographischer Datierung am 14. Januar 1769 vollendet wurde, lag es nahe, sie für die feierliche Eröffnung des 40-stündigen Gebets in Anspruch zu nehmen. Unklar bleibt jedoch, ob auch das *Gloria* für diesen Anlaß bereits komponiert war, oder erst später nachgetragen wurde¹⁴. Für die Entstehung zu einem späteren Zeitpunkt spricht, daß am Sonntag Quinquagesima (im Jahre 1769 der 5. Februar) wie in der ganzen Vorfasten- und Fastenzeit das *Gloria* nur an den Festen des Herren und der Heiligen gesungen wurde. Auch der Terminus *Missa solennis* im Tagebuch des jungen Hagenauer fand unterschiedliche Interpretationen. Versteht man darunter das mit großer geistlicher Assistenz zelebrierte Hochamt, dann hätte die „dem feierlichen Rahmen zu wenig entsprechende *Missa brevis*“ nicht genügt¹⁵. Sieht man in *Missa solennis* auch eine Bezeichnung für das liturgische Amt im Sinne einer *missa cantata*¹⁶, dann hätte auch Mozarts d-Moll-Messe die Ansprüche erfüllt. Aus der Sicht der heutigen liturgischen Praxis, in der es nur noch einen Bruchteil jenes Reichtums an Zeremonien gibt, die für Mozarts Zeit der „Salzburger Kirchen- und Hofkalender“ so respektvoll schildert¹⁷, läßt sich diese Frage nicht mehr eindeutig klären. Ob Mozarts *Missa brevis* zur Eröffnung des 40-stündigen Gebets in der Universitätskirche gesungen werden konnte, wird letztlich vom Zelebranten selbst, dem Abt der Erzabtei St. Peter, entschieden worden sein. Sollte das Hochamt noch einmal mit allem Prunk gefeiert werden, bevor am Aschermittwoch die Bußhaltung in Wort, Ton und Farbe ihren Ausdruck fand, dann wird wohl, wie W. Senn schließt, „eine großangelegte Messenkomposition Mozarts zur Darbietung“ gelangt sein¹⁸. Empfind man aber den Beginn des 40-stündigen Gebets „mit Außsetzung deß Allerheiligsten Sacraments deß Altars“ (Hofkalender) als ernste, würdevolle Einleitung für die nachfolgende Bußzeit, dann hätte die d-Moll-Messe, deren ernster Charakter überall bezeugt ist, sehr wohl den liturgischen Intentionen des Tages entsprochen.

Die *Missa brevis d-Moll* gehört zu den wenigen Messen, die Mozart in einer Moll-Tonart schrieb. Nur zwei weitere, die *Missa solennis*, KV 139, und die Große Messe, KV 427, stehen ebenfalls in Moll. Sieht man die *Missa solennis*, KV 139, als die *Waisenhausmesse* an, so stehen am Anfang und am Ende einer Folge von 19 Messen (die fragmentarischen mitgerechnet) Werke in Moll. Mozarts erste Messe, KV 139, und seine letzte, KV 427, sind Werke von großer Ausdehnung und ungewöhnlicher Ausdruckskraft. Die dritte Messe in Moll, die *Missa brevis d-moll*, wirkt dagegen betont zurückhaltend. Das *Kyrie* folgt der dreiteiligen Gliederung des liturgischen Textes. Der Mittelteil – *Christe eleison* – kontrastiert mit seiner ruhigen Deklamation zu den bewegteren *Kyrie*-Teilen. Ein von 1. und 2. Violine gespieltes Thema überbrückt quasi ostinat die Gliederung des Satzes. Auch im *Gloria* führt die knappe, gedrängte Aussage zu einer geschlossenen Form, deren eng miteinander verbundene Tutti- und Soloteile thematisch auf den Vortrag und den Ausdruck des Textes zurückgehen. Wiederum sind die Violinen weit selbständiger geführt als in der kurz vorher vollendeten G-Dur-Messe, KV 49. Selbst die Schlußfolge erfährt durch alternierend angeordnete instrumentale Begleitfiguren eine wirkungsvolle klangliche Steigerung. Im *Credo* sind durch das Geheimnis der Menschwerdung, durch Leiden und Auferstehung

starke Ausdrucksgegensätze vorgegeben. Mozart hebt das *Et incarnatus* und das *Crucifixus* durch eine ruhige homophone Chordeklamation von den bewegter gehaltenen Teilen ab, wobei wiederum die Violinen ihre eigene Thematik den Ausdruckssphären angleichen. Von *Et resurrexit* an verbleibt die vorwiegend chorische Deklamation lebhaft und kraftvoll. Die Schlußfuge besteht aus nur einer Durchführung, die in ein akzentuiertes Amen einmündet.

Die drei Textabschnitte des *Sanctus* werden sinngemäß gegliedert. Der zweistimmige kontrapunktische Beginn endet in akkordischer Deklamation; im *Pleni sunt* wird der Satz aufgelockert, um im *Hosanna* bei Taktwechsel seinen klanglichen Höhepunkt zu erreichen. Das *Benedictus* schrieb Mozart viermal. In der endgültigen Fassung entschied er sich für Sopran- und Altsolo. In drei melodischen Ansätzen werden die beiden imitatorisch miteinander verknüpften Stimmen über verschiedene harmonische Ebenen zu einem spannungsreichen Dominantschluß geführt, an den sich die Wiederholung des *Hosanna* anschließt.

Das im homophonen Chorsatz gehaltene *Agnus Dei* wird von einem Motiv der Geigen begleitet, das dem lichten Streichersatz bei der Ankündigung der Engel in Händels *Messias* nachgebildet zu sein scheint. Es verleiht dem ersten Satz einen besonderen Glanz, als sollte damit die „Strahlenkrone der himmlischen Erscheinung des Lammes“ versinnbildlicht werden¹⁹. Im Gegensatz zu den feierlichen Anrufungen des Lammes ist der Ausklang – *Dona nobis pacem* – beschwingt, fast heiter, wengleich dieser Teil formal in der Nähe des Sonatensatzes steht²⁰.

Vergleicht man Mozarts d-Moll-Messe mit Werken des Salzburger Kirchenkomponisten Eberlin, die ihm für seine Messenkompositionen als Vorbild gedient haben könnten²¹, so erscheint das Werk des jungen Mozart geschlossener und strenger. Deutlicher als der ältere Meister folgt er den inneren Beziehungen zwischen den liturgischen Teilen und Sätzen, so wenn er *Sanctus* und *Benedictus* dadurch verbindet, daß er für die Violinen gleiche Begleitfiguren setzt, und das „qui venit“ mit den Figuren ausklingen läßt, die das *Agnus Dei* einleiten. Der Ausdruck des gesamten Werkes ist deshalb von einer Geschlossenheit, wie man sie bei seinen Zeitgenossen selten findet. Schon der junge Mozart sah für sich in den „schönen Gottesdiensten“ (Ps. 27, 4) die Aufgabe, den liturgischen Raum nicht nur mit prunkvoller Musik auszufüllen, sondern in der Musik auch den Geist der Liturgie zu spiegeln.

Kritische Anmerkungen

Für die Ausgabe der Messe stand eine Photokopie der autographen Partitur zur Verfügung. Sie befindet sich in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, und zwar in einem Sammelband mit drei anderen Messen Mozarts unter der Signatur *Mus. ms. autogr. Mozart KV 49, 65, 66, 139*. Die *Missa brevis in d* ist auf 14 Blättern geschrieben. Auf der Rückseite von Bl. 14 befand sich ein angeklebtes Blatt (1966 abgelöst) mit der 4. Fassung des *Benedictus* in der Handschrift Leopold Mozarts. Seite 1 trägt die autographe Überschrift „Missa brevis di Wolfgango Mozart. Salzburg den 14 Jener 1769“. Der Vermerk „Eigene Handschrift“ ist von Mozarts erstem Biographen G.N. von Nissen geschrieben.

Die Sätze und Satzteile haben folgende Überschriften: *Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus, Benedictus*, danach: *Osana da capo, Agnus Dei*. Die Stimmen, ohne Bezeichnung, sind in folgender Partituranordnung: Violino I, Violino II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Bassi ed Organo (1 Stimme). Die Partitur enthält keinen Hinweis über die Mitwirkung von Posaunen. Jedoch sind Posaunenstimmen in der Stimmenkopie des Chorherrenstiftes Heilig Kreuz zu Augsburg ausgeschrieben.

Die einzige zeitgenössische Stimmenkopie – Stadtarchiv Augsburg, Signatur *HL + 1 K.V. 61a* – war ursprünglich für den Salzburger Dom bestimmt. Es handelt sich um eine sehr sorgfältig angefertigte Abschrift eines Salzburger Kopisten mit geringfügigen Verbesserungen und Ergänzungen von der Hand Leopold Mozarts. Die Neuausgabe erfolgt nach dem Autograph und übernimmt die Posaunen des Augsburger Stimmensatzes. Die Verwendung von Posaunen *colla parte* zu den Alt-, Tenor- und Baßstimmen des Chores verweist auf den im Salzburger Dom geübten Brauch. Sie sind in der vorliegenden Partitur *ad libitum* notiert, insbesondere im Hinblick auf den Charakter der damaligen Instrumente unterschiedlicher Größe, deren weite Mensuren einen zarteren Klang gaben als die heute im Symphonieorchester verwendeten Posaunen.

Nach der Basso-sequente-Praxis der Mozartzeit schweigt der Kontrabaß an Stellen, an denen der Tenor die unterste Stimme des Vokalsatzes ist. Die Neuausgabe notiert hier -16' (nach dem entsprechenden Orgelregister), bei Wiedereinsetzen des Basses +16'. Am Ende des *Benedictus* wird die Wiederholung des *Hosanna* mit dem Vermerk „Osana da capo“ angezeigt. In der Neuausgabe wird diese Wiederholung ausgeschrieben.

Die Generalbaßaussetzung besorgte der Herausgeber; bei fehlender Bezifferung wurde der Akkordsatz nach dem Chor- und Instrumentalsatz vervollständigt. Im Autograph sind die Akzidentien bisweilen flüchtig geschrieben; soweit sie fehlen, wurden sie stillschweigend hinzugefügt. Ergänzungen des Herausgebers, z.B. in der Dynamik oder Bogen- setzung, erscheinen kursiv oder gestrichelt.

Der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin sind Herausgeber und Verlag für die Bereitstellung der Quellenfotos und für die Erteilung der Editionserlaubnis zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Willi Schulze

- ¹ K.G.Fellerer, *Liturgische Grundlagen der Kirchenmusik Mozarts*, in: *Festschrift Walter Senn*, München-Salzburg 1975, S.64 ff.
- ² K.G.Fellerer, *Mozarts Kirchenmusik*, Salzburg-Freilassing 1955, S.9
- ³ zitiert nach K.G.Fellerer, *Mozarts Kirchenmusik*, S.78
- ⁴ W.A.Mozart, *Verzeichnis aller meiner Werke*, hrsg. von E.H.Müller von Asow, Wien 1943
- ⁵ K.Pfannhauser, *Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768*, in: *Mozart-Jahrbuch 1954*, S.150
- ⁶ W.Kurthen, *Studien zu W.A.Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft III* (1920/21), S.194 ff.
- ⁷ Neuausgabe im Carus-Verlag Stuttgart, CV 40.621/01
- ⁸ Fr.Blume, Artikel *Mozart*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd.9, Kassel 1961, Sp.784
- ⁹ K.G.Fellerer, a.a.O., S.73
- ¹⁰ K.Pfannhauser, a.a.O., S.165
- ¹¹ H.Abert, *W.A.Mozart*, Leipzig 1919-21, S.163
- ¹² T. de Wyzewa u.G.Saint-Foix, *W.A.Mozart*, Paris 1912, S.253
- ¹³ S.Keller, *W.A.Mozart in Salzburg im Jahr 1769*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, V., 1873,S.122
- ¹⁴ Vgl. W.Kurthen, a.a.O., S.343 und A.Einstein, *Mozart*, Frankfurt a.M. 1968, S.312
- ¹⁵ W.Senn im Vorwort des ersten Messenbandes der Neuen Mozartausgabe, Serie I, Werkgruppe 1, Abt.1:Messen. Band 1,S.XII
- ¹⁶ W.Kurthen, a.a.O., S.343, Anm.1
- ¹⁷ Wiedergegeben in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern,IX,2, S.XVII ff.
- ¹⁸ W.Senn, a.a.O., S.XII
- ¹⁹ H.Abert, a.a.O., S.165
- ²⁰ W.Kurthen, a.a.O., S.347
- ²¹ K.G.Fellerer, a.a.O., S.71 f.

Of the various papal encyclicals concerned with music in worship, that of Pope Benedict XIV (February 29, 1749) had a special significance for Mozart and his contemporaries¹. Originally, Benedict's encyclical, issued in preparation for the many pilgrims expected in Rome during the Jubilee Year, 1750, was to ensure worship in which the service music expressed the majesty of the liturgy. This fundamental challenge to composers to provide an appropriate musical framework for worship had its influence on the dioceses north of the Alps as well. The pope's recommendations for the cultivation of Gregorian chant, classical vocal polyphony and figural music with instruments has continued to maintain its validity over the succeeding centuries. Already at the Council of Trent the church had found it necessary to issue the warning: *nihil profanum* – a warning that Benedict was emphatically restating. That a reiteration was needed is demonstrated in the superficial and secularized church music composed by Mozart's contemporaries. Mozart himself, however, had decided on a stately church music style, "im höheren pathetischen Stil"² even in his earliest works. The models for the young Mozart's religious works were the compositions of Eberlin, Michael and Joseph Haydn and, of course, those of his father, Leopold. In J.J. Fux's counterpoint manual, *Gradus ad Parnassum* (1742) the author proclaims: "Church music should serve to arouse the worshiper to devotion"³. This thesis provided a self-evident motto for Mozart throughout his life.

Of the four masses composed by Mozart in Vienna and Salzburg during the years 1768 and 1769, two were intended for particularly festive occasions – the so-called *Waisenhaus Mass* and the *Dominicus Mass*. The *Waisenhaus Mass* appears in Leopold's "Catalog of Works Composed by this Twelve-year Old Youth Since His Seventh Birthday"⁴ as a "grosse Messe". Its performance on December 7, 1768 at the dedication of the new Foundlings-hospital Church⁵ was received "with general approval and admiration" according to the *Wienerische Diarium*. The *Dominicus Mass* (K. 66) was dedicated to Wolfgang's friend, Father Cajetan Hagenauer, on the occasion of the priest's first celebration of the mass at St. Peters in Salzburg (October 16, 1769). Both the *Waisenhaus* and the *Dominicus* masses are of the *Missa solemnis* type; i.e., a cantata-like mass with thematically unified sections including both choral and solo movements. (W. Kurtzens in his study has demonstrated that the *Mass in c minor* K. 139, can be considered as *Waisenhaus Mass*⁶).

In comparison, the two *Missaes breves* composed during the years 1768 and 1769 (the *Mass in G Major*, K. 49⁷ and the *Mass in d minor*, K. 65 of the present edition) are abbreviated in form and more modest in their instrumentation. Although it is not possible to name with total security the events for which all four of the masses were composed⁸, stylistic and formal indications suggest likely occasions. In the *Waisenhaus Mass*, intended for a dedicatory service in the presence of high church dignitaries, the thirteen year-old composer marshalled all his musical and creative resources to produce a work of festive pomp. The *Dominicus Mass* which appeared later, breathes the cheerful atmosphere of unencumbered youth. This quality has been seen as an "expression of the joyful friendship with the young Father Hagenauer and the memories of childhood"⁹. Mozart's first *Missa brevis*, *Mass in G Major* (K. 49), listed by Leopold in his catalog as "kleine Messe", points to the usage and traditions of the Ursulin Monastery in Vienna according to Pfannhauser's study¹⁰.

The *Missa brevis in d minor* also is indebted in form and expression to the requirements of the liturgy. The earnest quality of this work, which has been commented upon by all Mozart scholars, is attested to by the "tenacious manner in which the minor mode is maintained"¹¹. Th. de Wyzewa mentions the "caractère de sombre solennité"¹², and H. Abert stresses the "darkness, and the trembling awe before the Eternal" of the *Agnus Dei*. The event which occasioned the composition of this mass is not known for certain. Although de Wyzewa specifically proposes "telle qu'un anniversaire funèbre", since S. Keller's essay on Mozart's works composed in Salzburg during 1769, this mass has been associated with the opening of the Forty Hours, a pre-Lenten prayer rite, in Salzburg's University Church¹³. Keller's conjecture is based on an entry for February 5, 1769 in the diary of Father Hagenauer in which the father notes that a mass by the thirteen-year old Wolfgang Mozart was sung at the high mass at the University Church. According to the autograph the *Missa brevis in d minor* was completed on January 14, 1769, thus making it a possible candidate for the mass used at the opening of the Forty Hours. It remains unclear, however, if the *Gloria* were composed for this occasion or if it were added later¹⁴. That it may have been a later addition is suggested by the fact that the *Gloria* was not sung during the entire pre-Lenten and Lenten season except on the feast-days of the Lord and of the saints; therefore, it probably would not have been performed on February 5 (Quinquagesima Sunday in 1769). Even the term "*Missa solemnis*" in Hagenauer's diary can be interpreted in various ways. If one understands this to mean a high mass celebrated with a number of ecclesiastical assistants, then Mozart's *Missa brevis in d minor* would "not have been appropriate for the festive framework" – its scope would not have been sufficient¹⁵. However, if one understands *Missa solemnis* to be simply an indication of a "*missa cantata*"¹⁶, then the present mass would have met the requirements. From the stand-

point of today's liturgical practice in which there remains only a remnant of the rich ceremony described in the "Salzburger Kirchen- und Hofkalender" of Mozart's time¹⁷, it is not possible to answer the question. Whether or not Mozart's *Missa brevis* could have been sung at the opening of the Forty Hours was ultimately the decision of the abbot of the Archabbey St. Peters. If the high mass were to have been celebrated with pomp for the last time before Ash Wednesday and its expression of penitence through text, music and color, then certainly, as W. Senn proposes, the occasion required the "presentation of a large-scale mass by Mozart"¹⁸. However, if the beginning of the Forty Hours with its "exposure of the Blessed Sacrament at the altar" (Hofkalender) was treated as a somber, dignified prelude to the following penitential season, the *Missa brevis in d minor*, whose earnest character is attested to throughout the Mozart literature, would have been appropriate to the liturgical intention of the day.

The *Missa brevis in d minor* is one of the few masses Mozart composed in minor. Only in two other masses did Mozart choose a minor mode – the *Missa solemnis* (K. 139) and the *Grosse Messe* (K. 427). If one assumes the *Missa solemnis* (K. 139) to be the *Waisenhaus Mass*, then Mozart began and ended his series of nineteen masses (including the fragments) with works in minor. Mozart's first mass (K. 139) and his last (K. 427) are unusually expressive, large-scale works. The third mass in minor, the *Missa brevis in d minor* of the present edition is, in comparison, decidedly restrained. The *Kyrie* follows the three-part division of the liturgical text. The middle section (*Christe eleison*) with its peaceful declamation provides a contrast with the activity of the *Kyrie* sections, yet a contrasting theme shared by the first and second violins links quasi *ostinato* the sections of the movements. In the *Gloria* as well, a concise, succinct style produces a unified form in which the themes of the closely-related tutti and solo sections reflect the meaning and emotion of the text. Once again the violins are much more independent than, for example, in the *Mass in G Major* (K. 49) completed shortly before the present work. Even in the learned concluding fugue, the instruments contribute to the intensification of timbre and thematic material through the use of alternating accompanimental figures. In the *Credo* the mystery of the incarnation and the juxtaposition of passion and resurrection provide an opportunity for expressive contrasts. Against the frame-work of the more active sections, Mozart sets the *Et incarnatus est* and the *Crucifixus* into relief by means of a quiet choral homophony. Again the violins contribute to the expressive atmosphere with their own thematic material. Throughout the concluding section beginning with the *Et resurrexit* the choral writing remains lively and vigorous. The traditional closing fugue is reduced to only one episode which culminates in an accentuated *Amen*.

The three portions of the *Sanctus* text also are articulated clearly. The opening two-voice counterpoint cadences in a chordal statement; the *Pleni sunt* provides a moment of calm before the climatic exchanges at the measure in the *Hosanna*. Mozart wrote the *Benedictus* four times. By the final version he had decided on soprano and alto solo voices. The two voices are treated imitatively within a structure of three melodic statements, which are accompanied with various key areas leading to the exciting dominant cadence, which in turn leads back to the repetition of the *Hosanna*.

The homophonic setting of the *Agnus Dei* is accompanied with a violin motive which recalls the light string figure used by Handel to accompany the angels' message to the shepherds in the *Messiah*. It lends to the sobriety of the movement a special brilliance as if to portray the "halo around the heavenly appearance of the Lamb"¹⁹. In contrast to the solemn invocation of the Lamb, the *Dona nobis pacem* provides a rapid, nearly cheerful conclusion in a style suggestive of the final movement of a sonata²⁰.

It has been suggested that the works of Salzburg church-music composer Eberlin may have served as models for Mozart's masses²¹; however, a comparison reveals that the *Missa brevis in d minor* of the young Mozart is more tightly constructed and more unified. The relationship between the various liturgical sections and the musical movements is clearer in Mozart's work than in Eberlin's; e.g., the linking together of the *Sanctus* and the *Benedictus* with the same accompanimental figure in the violins, or the concluding of the "qui venit" with the same figure that introduces the *Agnus Dei*. Throughout the entire work, there is a sense of unity that is seldom observed in the works of Mozart's contemporaries. Already as a young man, Mozart saw the need not only to fill the liturgical framework with splendid music, but also to reflect the spirit of the liturgy, following the admonition of the psalmist to worship in the "beauty of the Lord" (Ps. 27:4).

Parmi les Encycliques papales qui touchent au domaine de la musique d'église dans le service divin, l'écrit adressé le 29 février 1749 par le pape Benoît XIV aux évêques des Etats d'Eglise fut d'une importance toute particulière pour la musique sacrée de Mozart et de ses contemporains¹. Il concernait à l'origine les services divins pour les pèlerins attendus à Rome dans l'Année Sainte 1750, services où l'expression de la musique d'église correspond à l'élévation de l'acte liturgique; avec ses exigences fondamentales d'une forme digne du service divin, ce texte influença aussi les diocèses de notre côté des Alpes. Les recommandations du pape de cultiver le chant grégorien, la polyphonie vocale classique et la musique «figurale» avec instruments, ont conservé leur valeur dans les siècles qui suivirent. L'avertissement prononcé au Concile de Trente, «nihil profanum», est de même répété énergiquement par Benoît XIV. La musique d'église, plate et laïcisée, de quelques contemporains de Mozart, montre bien l'importance de ce texte. Tout au contraire, dès sa plus tendre jeunesse, Mozart prit le parti d'une musique élevée, «im höheren pathetischen Stil»². La thèse présentée par J.J. Fux dans son traité de contrepoint *Gradus ad Parnassum* (1742), selon laquelle la musique d'église «doit servir, lors de l'office religieux, à l'éveil de la ferveur»³, resta pour lui, durant toute sa vie, une ligne de conduite sans restriction.

Des quatre messes que Mozart écrivit à Vienne et Salzbourg pendant les années 1768 et 1769, deux furent destinées à des occasions particulièrement solennelles: la *Waisenhausmesse* (Messe de l'Orphelinat) et la *Dominicus-Messe*. Dans son «Catalogue de tout ce que ce jeune garçon de 12 ans a composé depuis sa 7ème année»⁴, Léopold désigne la *Waisenhausmesse* comme une «grand-messe». Son exécution, le 7 décembre 1768, lors de la consécration de la nouvelle église de l'Orphelinat⁵, fut réalisée «avec l'approbation et l'admiration générales», ainsi que le notait le *Wienerische Diarium*. La *Dominicus-Messe* KV 66 fut dédiée à son ami et voisin Cajetan Hagenauer (Pater Dominicus), à l'occasion de sa première messe, le 16 octobre 1769 à l'église Saint-Pierre de Salzbourg. Les deux messes – depuis les recherches de W.Kurthens⁶, la Messe en ut mineur KV 139 est considérée comme la *Waisenhausmesse* – appartiennent au type de la *missa solemnis*, sorte de «messe-cantate» comprenant des parties closes thématiquement, des mouvements pour chœur et pour solistes. Au contraire, les deux messes brèves, la Messe en sol majeur KV 49⁷, et la Messe en ré mineur KV 65 que nous présentons ici, sont plus compactes dans leur forme et plus modestes dans leur instrumentation. Bien que le motif de leur composition ne soit pas éclairci avec la sûreté la plus absolue pour les quatre messes⁸, des indices stylistiques et formels nous en montrent la destination probable. Dans la *Waisenhausmesse*, écrite pour la célébration d'une consécration en présence de hauts dignitaires ecclésiastiques, le compositeur de treize ans exploite tous les moyens d'orchestration et d'expression au service de la digne solennité. La *Dominicus-Messe*, plus tardive, respire la gaieté inébranlable de la jeunesse, qui peut être ressentie comme «l'expression de l'amitié joyeuse du jeune père et des souvenirs des jeux de l'enfance»⁹. La première missa brevis de Mozart, la Messe en sol majeur KV 49, présentée dans le catalogue de Léopold comme une «petite messe», fait appel aux coutumes et traditions du couvent des Ursulines de Vienne, ainsi que Pfannhauser peut le démontrer sur la base de ses recherches¹⁰.

La *Missa brevis en ré mineur* est également liée dans sa forme et son expression à sa destination liturgique. Tous les spécialistes de Mozart sont d'accord sur son caractère grave, souligné par la «tonalité mineure poursuivie avec ténacité»¹¹. Th. de Wyzewa parle de son «caractère de sombre solennité»¹², et H. Abert met l'accent sur le «respect sombre, frissonnant, de l'Eternel», de l'*Agnus Dei*. Les circonstances de la composition même ne sont pas encore éclaircies de manière définitive. Alors que Th. de Wyzewa pense à une occasion précise, «telle qu'un anniversaire funèbre», la messe fut mise en relation, jusqu'à l'article de S. Keller sur l'activité de Mozart à Salzbourg, avec l'ouverture de la Semaine des 40 Heures à l'église de l'Université de Salzbourg¹³. Cette supposition se réfère à une inscription du père Dominicus Hagenauer, qui remarque dans son journal, à la date du 5 février 1769, que la messe chantée lors du service solennel à l'église de l'Université a été écrite par Wolfgang Mozart à l'âge de 13 ans. Comme la Messe en ré mineur, selon la datation autographe, fut achevée le 14 janvier 1769, il est aisé d'admettre qu'on la prenne en considération pour l'ouverture solennelle de la Semaine des 40 Heures. Toutefois l'on ne peut déterminer avec certitude si le *Gloria* avait également déjà été composé à cette occasion, ou s'il ne fut ajouté que plus tard¹⁴. En faveur de cette thèse, on peut considérer le fait que lors du dimanche de Quinquagésime (en 1769, le 5 février), de même que dans tout l'avant-Carême et le Carême, le *Gloria* n'était chanté que lors des solennités du Seigneur et des Saints. De plus, le terme de *Missa solemnis* était interprété dans des sens différents dans le journal du jeune Hagenauer. Si l'on comprend sous ce terme la grand-messe célébrée devant une assistance d'une haute spiritualité, alors la «Missa brevis, correspondant trop peu au cadre solennel», n'aurait pas été suffisante¹⁵. Si l'on voit dans la *Missa solemnis* également la désignation du service liturgique dans le sens d'une «missa cantata»¹⁶, alors la Messe en ré mineur de Mozart aurait rempli ses prétentions. Il est difficile de clarifier cette question en ayant en vue la pratique liturgique actuelle: seule y existe encore une fraction de cette richesse

des cérémonies que décrivait avec tant de respect, à l'époque de Mozart, le «Salzburger Kirchen- und Hofkalender»¹⁷. La décision de chanter la *Missa brevis* de Mozart lors de l'ouverture de la Semaine des 40 Heures appartenait en dernier ressort au célébrant lui-même, le supérieur de l'abbaye archi-épiscopale de Saint-Pierre. Dans le cas où la grand-messe devait être célébrée encore une fois avec tout son faste avant que, le Mercredi des Cendres, la tenue de pénitence ne trouve son expression dans la parole, la musique et la couleur, il s'agirait alors, ainsi que le conclut W.Senn, d'«une grande messe présentée en offrande par Mozart»¹⁸. Si le début de la Semaine des 40 Heures était ressenti comme une introduction grave, pleine de dignité, au temps de pénitence qui suit, «avec exposition du Saint-Sacrement sur l'autel» (Hofkalender), alors la Messe en ré mineur, dont le caractère grave est partout attesté, aurait correspondu très bien aux intentions liturgiques du jour.

La *Missa brevis en ré mineur* appartient au petit nombre des messes de Mozart en mode mineur. Seules deux autres, la *Missa solemnis* KV 139 et la Grosse Messe KV 427, sont également composées en mineur. Dans le cas où l'on considère la *Missa solemnis* KV 139 comme la *Waisenhausmesse*, on trouve des œuvres en mode mineur au début et à la fin d'une série de 19 messes (fragments compris). La première messe, KV 139, de Mozart, et sa dernière, KV 427, sont des œuvres de grande envergure et d'une force d'expression inhabituelle. La troisième messe en mineur, la *Missa brevis en ré mineur*, est au contraire conçue avec réserve. Le *Kyrie* suit le découpage tripartite du texte liturgique. La partie centrale, *Christe eleison*, forme une déclamation tranquille en contraste avec les parties *Kyrie*, plus animées. Un thème contrastant, joué entre le 1er et le 2ème violons, forme une sorte de pont quasi ostinato par-dessus le découpage de la composition. Dans le *Gloria*, une déclamation serrée amène à une forme close, où les parties de tutti et de solos, étroitement liées entre elles, reprennent le contenu et l'expression du texte. Une nouvelle fois, les violons suivent une ligne indépendante, comme dans la Messe en sol majeur KV 49, achevée peu auparavant. Même la fugue finale, scolaire, atteint, par des figures instrumentales d'accompagnement alternantes, à une progression sonore et thématique puissante.

Dans le *Credo*, de forts contrastes expressifs sont dessinés par le mystère de l'incarnation, la douleur et la résurrection. Mozart met l'accent sur le *Et incarnatus* et le *Crucifixus* par une calme déclamation chorale homophonique, en opposition aux parties animées où, nouveau, les violons ajustent leur propre thématique aux sphères d'expression. A partir du *Et resurrexit*, la déclamation chorale prédominante reste animée et puissante. La fugue finale traditionnelle consiste seulement en une transition qui débouche sur un Amen accentué.

Les trois parties du texte du *Sanctus* sont séparées selon leur sens. Le début, en contrepoint à deux voix, se termine sur une déclamation par accords: dans le *Pleni sunt*, la composition est animée, pour atteindre son point culminant sonore dans le *Hosanna*, avec un changement de mesure. Mozart écrivit quatre fois le *Benedictus*. Dans la version définitive, il opta pour le soprano et l'alto solos. Dans trois rajouts mélodiques, les deux voix, liées ensemble en imitation, sont menées, au travers de différents plans harmoniques, vers une finale sur la dominante, riche de tensions, à laquelle est reliée la répétition du *Hosanna*.

L'*Agnus Dei*, composé en homophonie chorale, est accompagnée d'un motif des violons qui semble copié du clair mouvement des cordes lors de l'Annonciation, dans le *Messie* de Haendel. Il confère à la gravité de la composition un éclat particulier, comme si, par là, il devait symboliser la «couronne de rayons de l'apparition céleste de l'Agneau»¹⁹. A l'opposé des appels solennels de l'Agneau, l'envoi – *Dona nobis pacem* – est vibrant, presque serein, bien que la forme de cette partie soit proche du mouvement de sonate²⁰.

Si l'on compare la Messe en ré mineur de Mozart avec des œuvres du compositeur salzbourgeois de musique d'église Eberlin, qui pourraient lui avoir servi de modèles pour ses messes²¹, l'œuvre du jeune Mozart paraît plus achevée et stricte. Plus clairement que le maître et aîné, il suit les relations intimes entre les parties et mouvements liturgiques; ainsi, lorsqu'il relie le *Sanctus* et le *Benedictus* au moyen des mêmes figures d'accompagnement des violons, et lorsqu'il fait résonner le «qui venit» avec les mêmes figures que celles qui introduisent l'*Agnus Dei*. De ce fait, toute la composition est empreinte d'une expression unique, comme on en trouve rarement chez ses contemporains. Déjà le jeune Mozart voyait dans les «beaux services divins» (ps. 27, 4) un devoir non seulement de remplir le cadre liturgique avec une musique fastueuse, mais encore de refléter simultanément en elle l'esprit de la liturgie.

Traduction française: François Brulhart

Willi Schulze

Nachtrag zur Neuauflage 2001

Die vorliegende Ausgabe der *Missa brevis* in d KV 65 basiert auf den selben Quellen wie die Edition des Werkes in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA)¹. Der Notentext ist deshalb in beiden Ausgaben im Wesentlichen identisch.

¹ *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Werkgruppe 1, Abteilung 1: *Messen*, Band 1, vorgelegt von Walter Senn, Kassel etc. 1968, S. 159–184.

Addendum to the 2001 edition

The present edition of the *Missa brevis* in d minor KV 65 is based on the same sources as the edition of this work in the *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA)¹. Therefore the musical text in both editions is essentially identical.

¹ *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series I, group 1, section 1: *Messen*, vol. 1, edited by Walter Senn, Kassel, etc., 1968, p. 159–184.

Complément à la nouvelle édition de 2001

La présente édition de la *Missa brevis* en ré mineur KV 65 est basée sur les mêmes sources que celles utilisées pour l'édition de l'œuvre dans la *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA)¹. Le texte est donc pour l'essentiel identique dans les deux éditions.

¹ *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, série I, group d'œuvres 1, section 1: *Messen*, vol. 1, édité par Walter Senn, Cassel etc. 1968, pp. 159–184.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.622), Studienpartitur (Carus 40.622/07),
Klavierauszug (Carus 40.622/03),
Chorpartitur mit Soli (Carus 40.622/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.622/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.622), study score (Carus 40.622/07),
vocal score (Carus 40.622/03),
choral score with soloists (Carus 40.622/05),
complete orchestral material (Carus 40.622/19).

Le matériel suivant est disponible:
Partition d'orchestre (Carus 40.622),
partition d'étude (Carus 40.622/07),
réduction piano-chant (Carus 40.622/03),
partition de chœur avec les parties solistes (Carus 40.622/05),
parties instrumentales (Carus 40.622/19).

Missa brevis in d

KV 65

Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

Adagio

Violino I

Violino II

Soprano
Tutti
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - - son.

Alto
Trombone I
ad libitum
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - -

Tenore
Trombone II
ad libitum
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

Basso
Trombone III
ad libitum
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Organo
f

Violoncello
Contrabbasso

7 Allegro

Allegro

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Aufführungsdauer/Duration: ca. 15 min.

© 1980/2001 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.622

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten /All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by
Willi Schulze

12

son, e - - lei - - son. Chri - ste e - lei - son.
 son. Ky - - ri - e e - lei - - son. Chri - ste e - lei - son.
 lei - son, e - lei - - son.
 son. Ky - - ri - e e - lei - - son.

Solo
Solo senza Tromboni
p
Solo
p

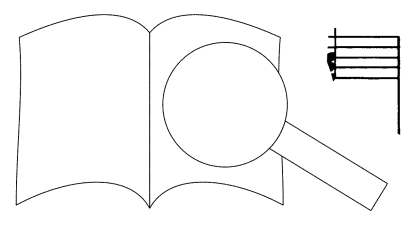
4+ 6 4+ 6 8 # 8 5/3

17

ste e - lei - - son. Chri - ste e -
 Chri - ste e - lei - - son. Chri - ste e -
 Chri - ste e - lei - - son. Chri - ste e -
 Chri - ste e - lei - - son. Chri - ste e -

Solo
Solo
f Tutti
f Tutti

7 9 8 6 5



22

22

lei - - - son. Ky - - ri - e e - lei - - - son,

lei - - - son. Ky - - ri - e e - lei - - - son,

lei - - - son. Ky - - ri - e e - lei - -

lei - - - son. Ky - - ri - e e - lei

26

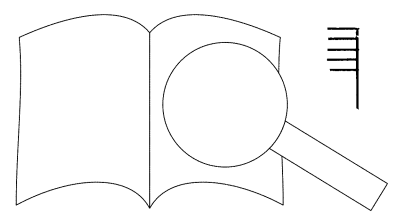
26

e - lei - - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

e - lei - - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

e - lei Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -



31

31

son. Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-

son. Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son. Ky-ri-

son. Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-

son. Ky-ri-e e-lei-

36

36

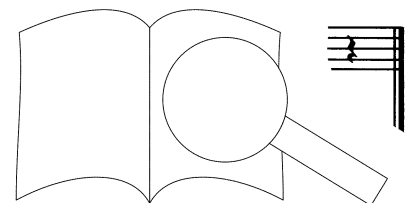
lei-son.

e e-lei-son.

lei-ri-e e-lei-son.

son. Ky-ri-e e-lei-son.

36



Gloria

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Allegro moderato

Soprano

Alto
Trombone I
ad libitum

Tenore
Trombone II
ad libitum

Basso
Trombone III
ad libitum

Organo

Violoncello
Contrabbasso

Tutti

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Et in ter - ra pax ho - mi -

6
5

vo - lun - ta - - tis. *Solo* .. Be - ne - di - ci - mus te. *Solo senza Tromb.* Glo - ri - fi - ca - mus
 vo - lun - ta - - tis. *Tutti con Tromb.* Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus
 vo - lun - t Be - ne - di - ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus
 Be - ne - di - ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

6 5 6 6 5
4 # b 4 #



9

te. Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi prop - ter magnam glo - ri-am tu -

te. Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi prop - ter magnam glo - ri-am tu -

te. Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi prop - ter ma - gnar

te. Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi prop - ter ma

PROBEEPARTHEUR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

13

am. Solo senza Tromboni Do-mi-ne fi - li u - ni - ge-ni-te Je-su Chri -

am. Domi-ne D ter om-ni - po - tens.

am.

2 6 6 # 6

17

p *cresc.*

17

ste.

Solo

Do - mi - ne De - - us, Agnus De - - i, Agnus De - - i, fi - li - us

Solo

Do - mi - ne De - us, Agnus De - - i, Agnus De - - i,

6 b7 6 5 5#

21

f

21

Tutti

con Tromboni

tris.

un - - di, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -
 pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -
 lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -
 s, qui tol - lis

Tutti

6 8 6 8

25

25

di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - - ci - pe

di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - - ci - pe

di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta

29

29

de - pre - ca - ti - o - nem no se - ex - - teram pa - tris, mi - se - re - re no -

de - pre - ca - ti - o - se - des ad dex - - teram pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

de - pre - ca - ti - o - ... Qui se - des ad dex - - teram pa - tris, mi - se - re - re no -

o - stram. Qui se - des ad dex - - teram pa - tris. re - re no -

33 *p*

33 Solo

bis. Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su Chri -

bis.

bis.

bis.

p Solo

6 # 7 6 5 7 # 6 5 # 4 5 6 5

37 *f*

37 *f* Tutti

ste, Je - su, Je - su Chri - ste. Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in

tu, in glo - ri - a De - i - pa - tris. A - men, a - men, a -

6 5 # 6 5 #



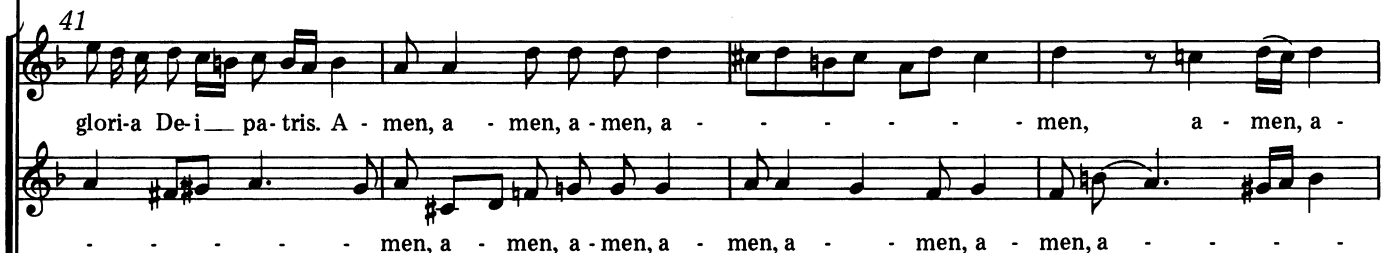
41



41

glori-a De-i pa-tris. A - men, a - men, a - men, a - - - - - men, a - men, a -

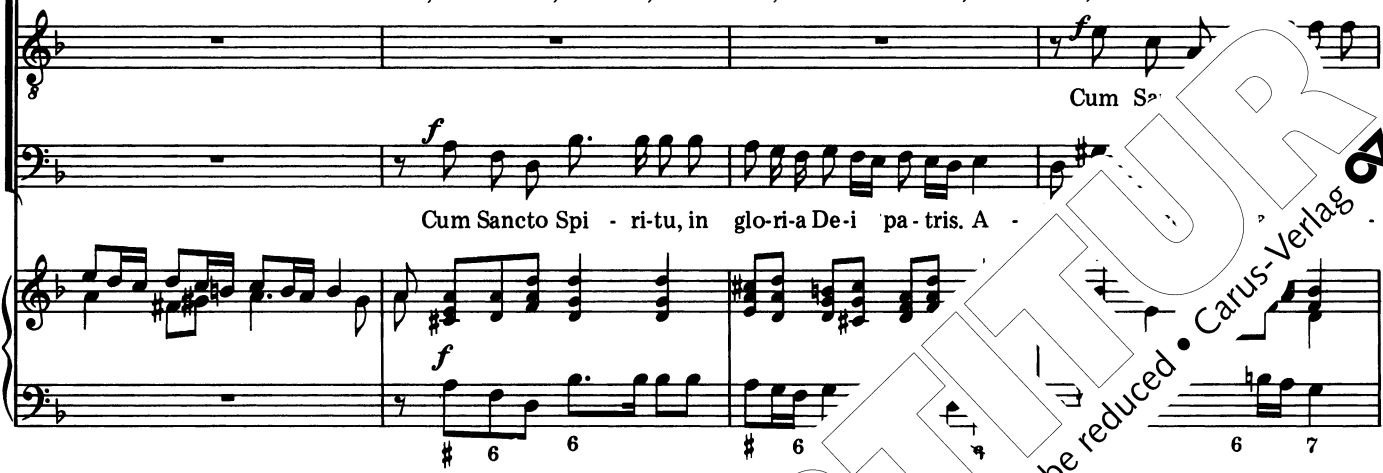
- - - - - men, a - men, a - men, a - men, a - - men, a - men, a - - - - -



Cum Sa-

Cum Sancto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i pa-tris. A -

Cum Sa-



45



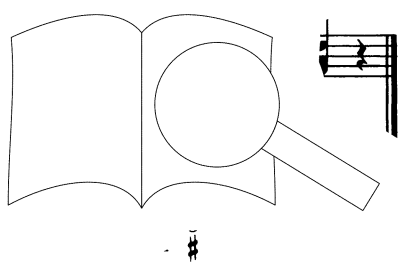
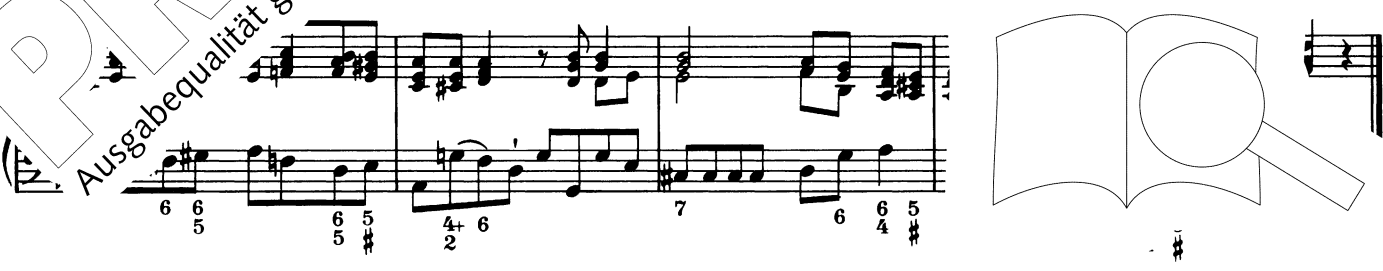

45

men, a - - - a - - - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

- - men, a - - - a - men, a - - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

glo-ri-a I - - - - men, a - men, a - - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

a - men, a - men, a - men, a - - men, a - men, a - men.



Credo

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Allegro moderato

Soprano

Alto
Trombone I
ad libitum

Tenore
Trombone II
ad libitum

Basso
Trombone III
ad libitum

Organo

Violoncello
Contrabbasso

Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - to - - rem cae - li et ter - rae,

Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - to - - rem cae - li et tr

Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - to - - rem cae - li

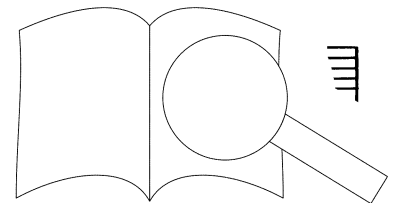
Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - to - - rer

vi - si - bi - li - um

vi - si - bi et in - vi - si - bi - - li - um.

vi - um, et in - vi - si - bi - - li - um.

om - ni - um, et in - vi - si - bi -



12

p

12 Solo

Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

Solo senza Tromboni

Et ex pa-tre na - tum an -

p

Solo

6 7 6 5 7 9 7 8

18

18

ge - ni - tum. De - um ve - rum de De-o ve -

- te om - ni - a. De - um ve - rum de De-o ve -

de De - o. De - um ve - rum de De-o ve -

Lu - mende lu - mi - ne. De -

ve -

Tutti

Tutti con Tromboni

Tutti

Tutti

Solo

9 8 7 5 6 6 6 5

24

ro. Ge-ni - tum, non fac - - - - - tum. Qui prop - ter nos
senza Tromboni Solo *f Tutti con Tromboni*

ro. Per quem om - ni-a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos
Tutti

ro. Con-sub-stan-ti - a - lem pat - - ri. Qui

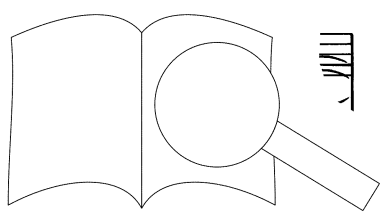
p Solo

4 2 6 3

29

ho - mi - nes, et prop - - - - - am - - - - - tem de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen -
 ho - mi - nes, sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen -
 ho - mi - nes, no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen -
 - - - - - p - ter no - stram sa - lu - tem - - - - - scen -

2 7 6 9 8 5 4 3



34

p

34

p

- dit de cae - lis, de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit de cae - lis.

- dit de cae - lis, de - scen - dit, de - scen - dit de cae - lis.

- dit de cae - lis, de - scen - dit, de - scen - dit de cae - lis.

- dit de cae - lis, de - scen - dit, de - scen - dit de cae - lis.

p *p*

6
5

40 Adagio

p

40

p

Et in - car - na - ti - o - nis de - i ex Ma - ri - a vir - gi - nis

Et in - de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - nis

Et de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - nis

a - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - nis

f *ff* *f* *f* *f*

6 6 6 2+ 4+ 6
5 3



46

46

ne: Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

ne: Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

ne: Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

ne: Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti -

6 5 6 5 5 4 # 2 6 5 6 5 5 3

52

52

sub Pon - ti sus et se - pul - tus est.

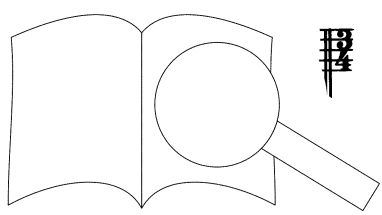
sub Pon - pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est.

to pas - sus et se - pul - tus est.

ci - o Pi - la - to pas - - sus, pas - - sus et se - pul - tus est.

6 5 6 5 9 8 2 6 6

6 5 4 3



Allegro moderato

58

Piano accompaniment for measures 58-62, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *fp*.

Allegro moderato

58

Vocal line 1 for measures 58-62. The lyrics are: Et re-sur-re - xit ter - - - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras.

Vocal line 2 for measures 58-62. The lyrics are: Et re-sur-re - xit ter - - - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras.

Vocal line 3 for measures 58-62. The lyrics are: Et re-sur-re - xit ter - - - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras.

Piano accompaniment for measures 63-67, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *fp*. Fingerings are indicated with numbers 7, 6, 6, 6, 5, and 5.

63

Piano accompaniment for measures 63-67, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *fp*. Fingerings are indicated with numbers 7, 6, 6, 6, 5, and 5.

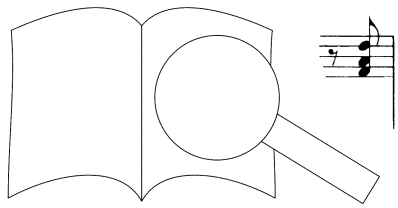
63

Vocal line 1 for measures 63-67. The lyrics are: Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram pa - tris. Et

Vocal line 2 for measures 63-67. The lyrics are: Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram pa - tris. Et

Vocal line 3 for measures 63-67. The lyrics are: Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram pa - tris. Et

Piano accompaniment for measures 63-67, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *fp*. Fingerings are indicated with numbers 6, 6, 5, 6, 6, 7, 7, 6, 5, and 3.



PROBENPARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

69

69

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - ius

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os,

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et

7 6 5

on Org.

76

76

re - - - gni non e - - - rit fi - -

cu - ius re - gr - - - nis, cu - ius re - gni non e - rit fi - -

cu - ius re - rit fi - nis, cu - ius re - gni non e - rit fi - -

5 8 6 5 6 5 6

83

83

senza Tromboni Solo

nis. Qui cum pa-tre et fi-li-o

nis. Et vi-vi-fi-can-tem:

Solo

nis. Et in Spi-ri-tum Sanc-tum, Do-mi-num,

Solo

nis. Qui ex pa-tre fi-li-o

90

qui lo-cu-tus est

qui lo-cu-tus est, qui lo-cu-tus est

ad-t. so-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est, qui lo-cu-tus est

qui

98

98

per pro - phe - - tas. Et u - nam sanc-tam ca - tho - li-cam et a - po - sto - li-cam ec -

per pro - phe - - tas. Et u - nam sanc-tam ca - tho - li-cam et a - po - sto - li-cam ec -

per pro - phe - - tas. Et u - nam sanc-tam ca - tho - li-cam et a - po -

per pro - phe - - tas. Et u - nam sanc-tam ca - tho - li-cam

f Tutti

f Tutti con Tromboni

f Tutti

f Tutti

b6 6/4 5# 8 6 6 - 4+ 6 6 6/5 6/4 6/5

105

105

cle - si-am. Con - fi - te - o - r - u - m in re - mis - si - o - nem pec - ca -

cle - si-am. Cor - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

cle - si - in - tum bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

or - u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

7 5 2 7 6 6

113

113

to - - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - - ti - o - - nem mor - tu - o - rum.

to - - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - - ti - o - - nem mor - tu - o - rum.

to - - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - - ti - o - - r

to - - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - - ti - o

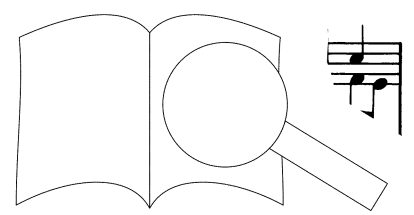
- 4+ 6 6 7 6 5
2 6 4 #

123

123

Et vi - tam ven - tu - ri. A - men, a - - men, a - - men, a - -

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri



130

Piano accompaniment for measures 130-136, featuring a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

130

Vocal staves for measures 130-136, including lyrics: "men, a - men, a - men, a - - - men, a - men, a - men, sae - cu-li. A - men, a - - men, a - men, a - - - men, a - men, a - men, Et vi - tam ven-tu - ri, ven-tu-ri sae - cu-li. A - men, a - mer"

Piano accompaniment for measures 130-136, including figured bass notation: "-16, 6 # 6 # 6 # 6"

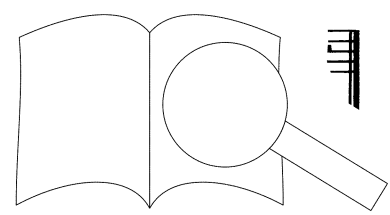
137

Piano accompaniment for measures 137-143, including dynamic markings: *fp*, *f*

137

Vocal staves for measures 137-143, including lyrics: "a - men, a - - r en. a - men, a-men, a-men, a-men, a - men, a - men. a - men, a - i, a-men, a - men, a-men, a - men, a-men, a - men, a - men. a - me n, a - men, a-men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men. men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men."

Piano accompaniment for measures 137-143, including dynamic markings: *fp*, *p* and figured bass notation: "2 7 6 8 6 7 8 4 6 5 6 5 4 # 6 5 6 5"



Sanctus

Adagio

Violino I

Violino II

Adagio *Tutti*

Soprano

Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus

Alto

Trombone I ad libitum

Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus

Tenore

Trombone II ad libitum

Basso

Trombone III ad libitum

Organo

Violoncello

Contrabbasso

6

Do - - - us Sa - - - ba - oth.

- - nus De - - - us Sa - - - ba - oth.

sanc - mi - nus De - - - us Sa - - - ba - oth.

Do - - - mi - nus De - - - us Sa - - - ba - oth.

Allegro

11

11 Allegro

Ple - ni, ple - ni, ple - ni sunt cae - li glo - - ri - a tu - a.

Ple - ni, ple - ni, ple - ni sunt cae - li glo - - ri - a tu - a.

Ple - ni, ple - ni cae - li et ter - ra glo - ri - a

Ple - ni, ple - ni cae - li et ter - ra glo -

15

15

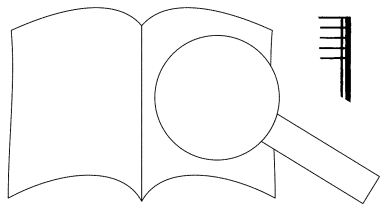
Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

PROBEPARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Benedictus

Andante

Violino I

Violino II

Soprano solo

Alto solo

Organo

Violoncello
Contrabbasso

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne, no - - mi - ne Do - mi -

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

ni. Be - - ne - dic - tus qui ve no mi - ne, no - - mi - ne

ni. Be - - nit in no - mi - ne

Be - - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit in

ni. Be - - ne - dic - tus qui

in

10

10

no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

7 7 5 7 6 5

14 *Allegro*

14

Ho - san - sis, in ex - cel - sis.

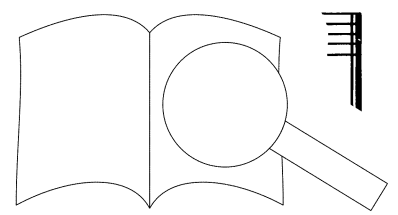
con Tromboni

Ho - san - na, ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Ho - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

5 6 7 6 5



PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Agnus Dei

Andante

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone I
ad libitum

Tenore
Trombone II
ad libitum

Basso
Trombone III
ad libitum

Organo

Violoncello
Contrabbasso

di: mi - - se re no - - - bis. A - gnus De - - i, qui
di: mi re no - - - bis. A - gnus De - - i, qui
di: re - re no - - - bis. A - gnus De - - i, qui
re - re no - - - bis. qui

6

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - - se - - re - re no - - -

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - - se - re - re no - - -

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - - se - re - re no

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - - se - re - re

7 6 5 6 6 5 6 5

9

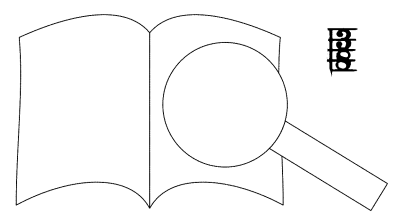
bis. A - gnus De - pec - ca - ta mun - di:

bis. A - gnu - lis pec - ca - ta mun - di:

bis. us qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

7 6 5 6 7 6



12

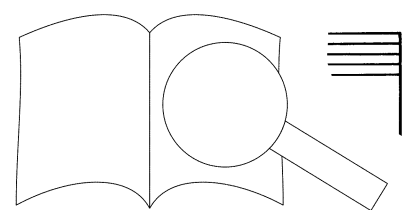
do - na, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis
do - na, do - na no - bis pa - cem, do - na pa - cem, do - na no - bis pa - cem,
do - - na no - bis pa - cem, do - - na
do - - na no - bis pa - cem, do - na pa - cem,

8 6 6 5 # 7 6 7 6

21

pa - cem, do - na pa - - cem,
pa - cem, do bis pa - cem, do - na pa - - cem,
pa - cem a - - pa - cem, pa - cem, do - na pa - - cem,
- na no - bis pa - cem, do - na

6 b6 +16 7 6 7 8 # b5 6 5



30 *f*

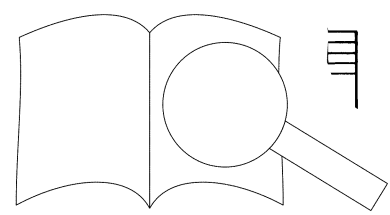
do - na no - bis pa - - cem,
do - na no - bis pa - - cem,
do - na no - bis pa - -
do - na no - bis r

6 6 7 3

38 *p*

do - na no - bis em do - na no - bis pa - - cem,
do - na no do - na no - bis pa - - cem, do - na
do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis pa - - cem,
do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis, do - na

6 6 5 6 5 3 b7 6 5



46

46

do - na no - bis pa - - cem, do - na, do - na no - bis pa - cem, do - -

no - - bis, do - na pa - - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na

do - na no - - bis pa - - cem, do - na, do - na no - bis pa -

do - na no - - bis pa - - cem, do - na no

7 # 6 4 5 # 6 -16' 7 6 -16'

54

54

na no - bis do - - na

no - bis - na no - bis pa - cem, do - - na

na do - na no - bis pa - cem, pa - cem, do - - na

do - - na no - bis pa - cem

6 6 5 b6 7 6 7 8 +16'

63

63

pa - - - cem, do - na no - bis

pa - - - cem, do - na no - bis

pa - - - cem, do - na

pa - - - cem, do

7 # 6 6 5 7 # 6 8

71

71

pa - - - cem, nr is pa - - - cem, pa - - - cem, pa - - - cem.

pa - - - cen do - bis pa - - - cem, pa - - - cem, pa - - - cem.

pa - - - na no - bis pa - - - cem, pa - - - cem, pa - - - cem.

do - na no - bis pa - - - cem, pa - - - cem, pa - - - cem.

5 6 4 5 6 8 5 6 5 4 #

