

Wolfgang Amadeus
MOZART

Missa in C

Spaur-Messe / Spaur Mass

KV 258

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

herausgegeben von / edited by
Bernhard Janz

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.627

Inhalt

| | |
|-------------------------------------|----|
| Vorwort | II |
| Foreword | IV |
| Avant-propos | V |
| | |
| Kyrie (Soli e Coro SATB) | 1 |
| | |
| Gloria (Soli e Coro) | 8 |
| | |
| Credo | |
| Credo in unum Deum (Coro) | 19 |
| Et in carnatus est (Soli SAT, Coro) | 25 |
| Et resurrexit (Soli e Coro) | 26 |
| | |
| Sanctus (Coro) | 34 |
| | |
| Benedictus (Soli e Coro) | 38 |
| | |
| Agnus Dei (Soli e Coro) | 48 |
| | |
| Kritischer Bericht | 54 |

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.627), Studienpartitur (Carus 40.627/07),
Klavierauszug (Carus 40.627/03),
Chorpartitur (Carus 40.627/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.627/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.627), study score (Carus 40.627/07),
vocal score (Carus 40.627/03),
choral score (Carus 40.627/05),
complete orchestral material (Carus 40.627/19).

Vorwort

Die Messenvertonungen Mozarts gehören seit jeher zum festen Bestand der kirchenmusikalischen Praxis, denn wie nur wenige andere Vertonungen des Ordinariums vereinigen sich in ihnen hohe künstlerische Vollendung und Klangschönheit mit den Erfordernissen der Liturgie; selbst die textreichen Sätze *Gloria* und *Credo* der meisten dieser Messen haben einen Umfang, der dem zeitlichen Rahmen eines feierlichen Gottesdienstes auch unserer Tage noch durchaus angemessen ist. Zudem halten sich die technischen Ansprüche an die Ausführenden weitgehend in Grenzen und sind auch von gut geschulten Laiensängern zu bewältigen; sogar die Soloabschnitte lassen sich mitunter – das technische Können, die stimmlichen Qualitäten und eine sorgfältige Einstudierung vorausgesetzt – auch von nicht professionellen Kräften ausführen.

Während vom Umfang her alle vollendeten Messenkompositionen Mozarts im Grunde zum Typus der *Missa brevis* gehören, unterscheiden sie sich doch wesentlich im Hinblick auf die Orchesterbesetzung: Neben etlichen Werken, die mit dem sog. „Salzburger Trio“, einem Kammerorchester aus Violinen, Bässen (Kontrabass, Violoncello, evtl. Fagott) und Orgel auskommen, finden wir auch solche, deren festlicher Charakter sich nicht zuletzt in der Verwendung obligater Holzblasinstrumente, Pauken und Trompeten spiegelt. Zu dieser Gruppe gehört auch die Messe in C-Dur KV 258, die sogenannte „Spaur-Messe“. Auch wenn sich dieser Name inzwischen weitgehend eingebürgert hat, ist keineswegs sicher, dass es sich dabei tatsächlich um genau diese Messe handelt, die Leopold Mozart in seinem Brief vom 12. März 1778 als „Spaur Messe“ bezeichnet:

der Erzbischof von Ollmütz ist den 17ten geweht [gewählt?] worden. hättest du in Manheim nicht so viel für andere Leute zu thun gehabt, so hättest Du Deine Messe aus machen und mir schicken können. es war vom Brunetti bey der Musik immer ein Geplauder, wer denn die Consecrations Messe machen sollte [...] ich machte des Wolfg: Messe mit dem Orgl Solo: das kyrie aber aus der Spaur Messe; ließ sie schreiben, und bekam die 6 ducatten richtig.¹

Leopold Mozart hat also für die Konsekration des neuen Erzbischofs von Olmütz aus zwei Messen seines Sohnes Wolfgang ein „Pasticcio“ angefertigt, indem er dem *Gloria*, *Credo*, *Sanctus/Benedictus* und *Agnus Dei* der *Orgelsolomesse* das *Kyrie* aus einer anderen Messe voranstellte, die er als „Spaur-Messe“ bezeichnet. Es liegt nahe anzunehmen, dass es sich dabei wie bei der *Orgelsolomesse* um eine Komposition in C-Dur handelt und auch die Besetzung dieselbe ist, was zwar auf KV 258 zutrifft, doch ist ohne stichhaltigere Indizien die Identifizierung der „Spaur-Messe“ mit KV 258 nicht eindeutig. Die oben angeführte Briefstelle legt den Schluss nahe, dass Mozart eine seiner Messen zur Konsekration von Friedrich Franz Joseph Graf von Spaur komponierte, der später Domdechant von Salzburg wurde; einen Beleg für diesen Kompositionsanlass gibt es allerdings ebenfalls nicht. Erst durch das Mozart-Buch von Alfred Einstein² bürgerte sich der Name „Spaur-Messe“ für KV 258 allgemein ein; auch wenn diese Zuordnung bis heute nicht wirklich abgesichert ist, tut dies der Griffigkeit der inzwischen gewohnten Bezeichnung allerdings keinerlei Abbruch.

¹ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Bde., Kassel etc. 1962/63, Bd. 2, S. 362.

² Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Zürich etc. 1953 (amerikanische Erstausgabe: New York 1945), S. 386.

Die Entstehungszeit der Messe wird kaum mehr genau zu bestimmen sein,³ doch kann aufgrund der Quellenlage kein Zweifel daran herrschen, dass Mozart sie in Salzburg noch vor seiner Abreise nach Mannheim und Paris (1777) komponierte. Obwohl das Werk heute zu den weniger bekannten Messen Mozarts zählt, hat es – jedenfalls nach der Menge der erhaltenen Abschriften zu schließen – in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine derartige Verbreitung gefunden, dass es in dieser Zeit jedenfalls als eine der populärsten Ordinariusversionen Mozarts gelten muss: Frühe Überlieferungen der *Spaur-Messe* finden sich über den deutschsprachigen Teil Österreichs und Süddeutschland hinaus u. a. in Leitmeritz, Bratislava, Budapest, Prag und Florenz.

Die Besetzung der Messe weist eine merkwürdige Besonderheit auf: Die Partitur verzeichnet neben den Vokalstimmen nur zwei Violinen, Bässe (einschl. Orgel), Trompeten (Clarini) und Pauken, und in dieser Besetzung ist die Messe auch überall überliefert, außer im Stimmenmaterial aus dem Familienbesitz der Mozarts, das sich heute in Augsburg befindet.⁴ Dieses Material umfasst über die Besetzung der autographen Partitur hinaus noch zwei Oboenstimmen, deren Authentizität zumindest unsicher erscheinen müsste; allerdings wurden diese Stimmen – anscheinend nachträglich – von Mozart selbst geschrieben, sodass an ihrer Echtheit kein Zweifel bestehen kann. Diese Überlieferungslage legt den Schluss nahe, dass KV 258 ursprünglich ohne Oboen komponiert wurde und Mozart die Holzbläser erst nachträglich ergänzte. Dies bedeutet aber, dass es zwei Versionen der „Spaur-Messe“ gibt, eine ältere ohne und eine spätere mit Oboen, und dass Aufführungen ohne Oboen (also so wie diese Messe bis zum Erscheinen des entsprechenden Bandes der NMA 1980⁵ rezipiert wurde) auch heute noch durchaus ihre Berechtigung haben.

Der originale Stimmensatz enthält den Salzburger Aufführungsgewohnheiten entsprechend auch drei Posaunenstimmen, die die Chorpartien von Alt, Tenor und Bass verstärken. Dass die Posaunen tatsächlich vorrangig der Verstärkung dienen, geht nicht zuletzt daraus hervor, dass sie oft an den Stellen aussetzen, wo der Chor *piano* zu singen hat. Bei Aufführungen mit stark und vollstimmig besetzten Chören, die einer Verstärkung nicht bedürfen, sollte auf die Posaunen verzichtet werden; in diesem Fall wäre zur Unterstreichung der dynamischen Kontraste allerdings zu erwägen, die Piano-Abschnitte von einem Halbchor singen zu lassen. Bei Aufführungen mit Posaunen ist in jedem Fall darauf zu achten, dass sie nicht zusammen im Orchester, sondern in unmittelbarer Nachbarschaft zu den jeweils zu verstärkenden Singstimmen platziert sind; es sollte sich dabei unbedingt um eng mensurierte Instrumente in historischer Bauweise handeln; von der Verwendung moderner Orchesterposaunen ist abzuraten.

Der relativ unspektakuläre Habitus der „Spaur-Messe“ mag einer der Gründe dafür sein, dass sie im Musikschrifttum normalerweise eher am Rande, als kleine Schwester der *bedeuten*den Kirchenwerke Mozarts behandelt wird. Alfred Einstein bespricht in seinem Mozart-Buch die *Orgelsolemesse* KV 259 und die „Spaur-Messe“ zusammen und rühmt deren „Eigentümlichkeiten und Schönheiten“, rechnet sie dabei aber keineswegs zu den gelungensten Kirchenwerken Mozarts.⁶ Erheblich differenzierter geht dagegen Hermann Abert an die Betrachtung von KV 258 heran und hält sie gegenüber der *Orgelsolemesse* v. a. im Hinblick auf die satztechnische Gediegenheit und das bei aller Schlichtheit und Knappheit subtilere Eingehen auf den Text für weit bedeutender. Bei der nachfolgenden Besprechung der B-Dur-Messe KV 275 hebt Abert im Gegensatz zum vordergründigen Charakter dieser Messe die ausgesprochene „Kirchlichkeit“ der „Spaur-Messe“ besonders hervor.⁷

Der Besetzung nach gehört die „Spaur-Messe“ zum Typus der *Missa solemnis*, im Hinblick auf ihre zeitliche Ausdehnung und ihre stilistische Haltung aber ist sie weit eher als *Missa brevis* zu bezeichnen. Während manche Messenkompositionen Mozarts aus derselben Zeit – vor allem die *Missa* in B-Dur KV 275 – sich v. a. im 19. Jahrhundert herbe Kritik hinsichtlich eines vorgebliehen Mangels an Kirchlichkeit und sogar die Verbannung aus dem Gottesdienst gefallen lassen mussten, ist derartiges über die „Spaur-Messe“ nicht bekannt. Dabei ist es gewiss nicht stilistische Strenge, was diese Messe für die Puristen schier unangreifbar machte, als vielmehr ihre Schlichtheit. Anders als in der *Orgelsolemesse* KV 259 tritt hier das solistische Element – instrumental wie vokal – deutlich in den Hintergrund zugunsten der Entfaltung des Gesamtensembles. Besonders deutlich wird dies im *Benedictus*, wo Mozart keine der Solostimmen wirklich solistisch einsetzt, sondern das vollständige Quartett wie einen zweiten kleinen Chor behandelt und dem Ripienchor gegenüberstellt. Auffallend ist auch der Schluss, das *Agnus Dei*, wo Mozart das „Dona nobis pacem“ nicht wie in anderen Messen fast wie ein etwas auftrumpfender Kehraus dem „Miserere nobis“ anhängt, sondern aus dem „Miserere“ gleichsam hervorgewachsen und ohne Takt- oder Tempowechsel (Adagio!) ausklingen lässt. Auch dieses Ausklingen ist ungewöhnlich: *forte*, aber nicht *fortissimo*, und nicht auf einer bekräftigenden Dominante-Tonika-Kadenz, sondern einem verhaltenen Subdominante-Tonika-Schluss, der beim ersten Hören durchaus den Eindruck erwecken mag, dass das *Agnus* hier durchaus noch nicht zu Ende, der Text bei weitem noch nicht erfüllt, die Bitte zwar ausgesprochen aber noch nicht erhört sei: „Dona nobis pacem“.

Würzburg, Allerheiligen 2002

Bernhard Janz

³ Vgl. die Bemerkungen zum Autograph im Kritischen Bericht und Abb. 1, S. VII.

⁴ Vgl. die Bemerkungen zum Stimmenmaterial im Kritischen Bericht.

⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. I/1/3, hrsg. von Walter Senn, Kassel etc. 1980, S. 115–194.

⁶ Einstein, a. a. O.

⁷ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 1923, 1. Teil, S. 412f.

Foreword

Mozart's masses have always occupied a firm position among the music used in the church because like few other settings of the Ordinary of the Mass they combine high artistic quality with tonal beauty, while complying with the demands of the liturgy. In most of his masses even the *Gloria* and *Credo*, which contain a large amount of text, are not too long and can still be used today for festive church services. Moreover, the technical demands made on the performers are in general limited, and are within the capabilities of well-trained amateur singers; even the solo sections are – given technical ability, vocal quality and careful study – within the capabilities of non-professional performers.

While in their length and scope all of Mozart's completed mass compositions belong fundamentally in the category of the *Missa brevis*, they fall into different categories by reason of their orchestral scoring; some works require only the "Salzburg trio," a chamber ensemble consisting of violins, basses (double bass, cello, possibly a bassoon) and organ, while others owe their more festive character to no small extent to their use of obbligato woodwind instruments, timpani and trumpets. This group includes the Mass in C KV 258, the so-called "Spaur Mass." Although this name has been used widely in the meantime, it is by no means certain that it was in fact this Mass to which Leopold Mozart referred as the "Spaur Messe" in his letter of the 12 March 1778:

the Archbishop of Ollmütz was inducted on the 17th. If you had not had to do so much for other people in Manheim you could have written a Mass and sent it to me. During the music Brunetti kept chattering about who had written the Consecration Mass [...] I used Wolfgang's Mass with organ solo, but the Kyrie from the Spaur Mass; I had them copied and duly received the 6 ducats.¹

Therefore Leopold Mozart had, for the consecration of the Archbishop of Olmütz, assembled a "pasticcio" from two masses by his son Wolfgang, using the *Gloria*, *Credo*, *Sanctus/Benedictus* and *Agnus Dei* of the *Organ Solo Mass*, following the *Kyrie* from another Mass, which he identified as the "Spaur Mass." It seems likely that, like the *Organ Solo Mass*, this was a work in C major. This is true of KV 258, which also has the same scoring, but there is no irrefutable evidence to identify the "Spaur Mass" as KV 258. The passage from the letter quoted above suggests that Mozart had composed one of his masses for the consecration of Friedrich Franz Joseph Graf von Spaur, who later became dean of Salzburg Cathedral. Here again, however, there is no proof for the origin of this work. It was only Alfred Einstein's book on Mozart² which established the name "Spaur Mass" for KV 258; although this identification has still not been proven for certain, nonetheless the conciseness of this designation is so generally accepted that there is no harm in using it.

The date of composition of this Mass cannot be definitely ascertained,³ but the source material shows without any doubt that Mozart composed it at Salzburg before his departure for Mannheim and Paris (1777). Although today this work is one of Mozart's less well-known masses – to judge by the large number of surviving copies – during the first decades of the 19th century it was so widely performed that at that time it must have been one of the most popular among Mozart's settings of the Mass: Early copies indicate that the Spaur Mass had been performed in the German-speaking part of Austria and southern Germany and beyond, in such places as Leitmeritz, Bratislava, Budapest, Prague and Florence.

The scoring of this Mass is unusual in that it consists, apart from the voices, of only two violins, basses (including organ), trumpets (clarini) and timpani. This scoring exists in every set of parts except for a set once kept by the Mozart family and now at Augsburg.⁴ This material includes, in addition to the instruments shown in the autograph score, two oboe parts, whose authenticity would appear at least questionable. However, these parts were written – apparently as an afterthought – by Mozart himself, so there can be no doubt about their authenticity. It appears, therefore, that KV 258 was originally composed without oboes, and that Mozart added the woodwind instruments later. This means that there are two versions of the "Spaur Mass," an earlier one without oboes and a later one with them, so performances without oboes (as this Mass was always performed until the publication of the volume in which it appeared in the *NMA*, 1980⁵) are still entirely justified today.

In accordance with a Salzburg tradition, the original set of parts includes three trombones which are used to support the alto, tenor and bass chorus parts. The supposition that the trombones were intended primarily to strengthen the voices is proven not least by the fact that they do not play in passages where the choir have to sing *piano*. In performances by stronger choirs, with a sufficient number of singers, where there is no need for augmentation, the trombones should be dispensed with; in such instances, in order to emphasize dynamic contrasts, *piano* sections can be sung by a semi-chorus. At performances with trombones it is important that the players do not sit together in the orchestra, but that each is placed close to the section of the choir which he is to support; only narrow-bore, historical instruments should be used; it is not advisable to use modern orchestral trombones.

The relatively unspectacular nature of the "Spaur Mass" may be one of the reasons for the fact that writers on music generally refer to it only as a peripheral work, a little sister of Mozart's *important* church works. In Alfred Einstein's book on Mozart he dealt with the *Organ Solo Mass* KV 259 and the "Spaur Mass" together, praising their "individual touches and beauties" but by no means numbering them among Mozart's most successful church works.⁶ Hermann Abert saw KV 258 in a very different light, considering it to be far more important than the *Organ Solo Mass* as regards its compositional quality and, despite its apparent simplicity and brevity, its subtler interpretation of the words. In his discussion of the Mass in B flat KV 275, in comparison to the superficial character of that Mass, Abert especially praised the pronounced "religiosity" of the "Spaur Mass."⁷

With regard to scoring, the "Spaur Mass" belongs to the category of the *missa solemnis*, but its brevity and its stylistic character belong far more to the *missa brevis*. While some of Mozart's masses written at about the same time – especially the Mass in B flat KV 275 – were harshly criticized, especially in the

¹ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Collected and annotated by Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 vols., Kassel, etc., 1962/63, vol. 2, p. 362.

² Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Zürich, etc., 1953 (first Edition: New York, 1945), p. 386.

³ See the remarks concerning the autograph in the Critical Report and illus. 1, p. VII.

⁴ See the remarks concerning the parts in the Critical Report.

⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. I/1/3, ed. by Walter Senn, Kassel, etc. 1980, S. 115–194.

⁶ Einstein, loc. cit.

⁷ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 1923, part 1, p. 412f.

19th century, for an alleged lack of religious feeling, which led to them being banished from liturgical use, no such criticism is known to have been directed at the "Spaur Mass." It was not stylistic strictness which protected this work from attack by purists, but rather its simplicity. Unlike the *Organ Solo Mass* KV 259, here the soloistic element – both instrumental and vocal – is clearly relegated to the background in favour of the development of the whole ensemble. This is especially clear in the *Benedictus*, where Mozart gives none of the solo singers real scope as a soloist, rather the solo quartet is treated like a second small choir which engages in dialogue with the ripieno choir. The conclusion, the *Agnus Dei*, is remarkable in that Mozart has not set the "Dona nobis pacem," like in other masses, as an exultant farewell celebration attached to the "Miserere nobis," rather he has developed it out of the "Miserere," until it concludes without any change of time or tempo (Adagio!). This ending is unusual: forte, but not fortissimo, and not with a powerful dominant-tonic cadence, but a restrained subdominant-tonic close, which at first hearing may well create the impression that the *Agnus* does not end here, that the meaning of the words is not yet fulfilled, the plea has been uttered but has not yet been heard: "Dona nobis pacem."

Würzburg, All Saints' Day 2002

Bernhard Janz
Translation: John Coombs

Avant-propos

Les messes de Mozart appartiennent depuis toujours au répertoire de la musique d'église car elles figurent parmi les rares mises en musique de l'ordinaire de la messe à joindre la perfection au niveau de la création artistique et la beauté du son aux impératifs de la liturgie ; même les mouvements sur des textes prolixes, comme le *Gloria* et le *Credo*, de la plupart de ces messes répondent encore au cadre temporel d'un office solennel tel qu'il est célébré de nos jours. De plus, ces œuvres ne présentent guère de difficultés insurmontables et sont accessibles à des chanteurs amateurs ayant reçu une bonne formation vocale. Même les sections de solo peuvent être confiées à des chanteurs non-professionnels, quoiqu'elles exigent une certaine technique, des qualités vocales et surtout d'être minutieusement travaillées.

Si toutes les messes que Mozart a composées s'apparentent du point de vue de leur dimension au type de la *Missa brevis*, elles se distinguent toutefois au plan de la composition de l'orchestre : certaines œuvres peuvent être exécutées avec le soutien du trio dit « salzbourgeois », à savoir un orchestre de chambre composé de violons, de basses (contrebasse, violoncelle et éventuellement basson) et l'orgue, d'autres présentent un caractère festif souligné par l'utilisation obligée d'instruments à vent en bois, de timbales et de trompettes. C'est à ce dernier groupe d'œuvres qu'appartient la Messe en Ut majeur KV 258 dite « Spaur-Messe ». Même si cette appellation est aujourd'hui communément utilisée, il est loin d'être assuré qu'il s'agisse effectivement, en l'occurrence, de la messe que Léopold Mozart avait ainsi désignée dans sa lettre du 12 mars 1778 :

l'archevêque d'Olmütz a été élu le 17, si tu n'avais pas tant à faire à Manheim pour d'autres gens, tu aurais pu mettre au point ta messe et me l'envoyer. Lors des séances de musique chez Brunetti, on se demandait souvent qui allait composer la messe de consécration [...] j'ai pris la messe de Wolfg. avec le solo d'orgue, mais le Kyrie extrait de la « Spaur Messe » ; les ai fait copier et reçu les 6 ducats convenus.¹

Ainsi Léopold Mozart a-t-il fabriqué pour la consécration du nouvel archevêque d'Olmütz un « pasticcio » à partir de deux messes composées par son fils Wolfgang, en associant au *Gloria*, au *Credo*, au *Sanctus/Benedictus* et à l'*Agnus Dei* de la Messe « du solo d'orgue » le Kyrie d'une autre messe qu'il désigne comme étant la « Spaur Messe ». Il est fort probable que cette messe était comme la Messe « du solo d'orgue » une composition en Ut majeur et que l'instrumentation devait être identique, ce qui, en effet correspond au KV 258, mais on manque d'indices plus sûrs pour pouvoir affirmer l'identité entre la « Spaur-Messe » et la messe KV 258. L'extrait de la correspondance cité plus haut permet de penser que Mozart avait composé l'une de ses messes pour la consécration de François Joseph, comte de Spaur futur doyen du chapitre de la cathédrale de Salzbourg. Aucun document ne permet toutefois de vérifier cette anecdote. L'appellation « Spaur-Messe » pour la messe KV 258 s'est répandue à la suite de la publication du livre d'Alfred Einstein sur Mozart². Bien que cette appellation n'ait pas encore été pleinement validée à ce jour, elle ne porte cependant nul préjudice à l'œuvre elle-même.

¹ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 vol., Cassel etc., 1962/63, vol. 2, p. 362.

² Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Zurich etc., 1953 (première édition aux Etats-Unis : New York, 1945), p. 386.

De même, il n'est plus guère possible de déterminer très précisément la date à laquelle cette messe fut composée³. D'après les sources, il ne fait aucun doute cependant que Mozart l'a composée à Salzbourg avant son départ pour Mannheim et Paris (1777). Quoique l'œuvre ne figure pas aujourd'hui parmi les messes de Mozart les plus connues, le grand nombre de copies que l'on en possède permet cependant de penser qu'elle était, à l'époque du moins, l'une des messes les plus populaires du compositeur. La diffusion ancienne de la « Spaur-Messe » s'étend d'ailleurs loin au-delà des régions germanophones d'Autriche et d'Allemagne du Sud, vers Leitmeritz, Bratislava, Budapest, Prague et Florence.

Les effectifs mis en œuvre présentent une particularité remarquable : outre les parties vocales, la partition ne mentionne que deux violons, des basses (y compris l'orgue), des trompettes (Clarini) et des timbales. C'est en effet sous cette forme que la messe est transmise, à l'exception du matériel d'exécution provenant de la famille de Mozart, conservé aujourd'hui à Augsbourg⁴. Aux effectifs indiqués sur la partition s'ajoutent encore deux parties de hautbois, jointes ultérieurement, semble-t-il, quoique leur authenticité ne fasse aucun doute, car elles sont de la main même de Mozart. L'état des sources permet de penser que la messe KV 258 fut composée à l'origine sans ces parties hautbois ajoutées ultérieurement par le compositeur. En revanche, cela veut dire qu'il existe deux versions de la « Spaur-Messe », une version ancienne sans hautbois et une version plus récente avec hautbois, et qu'une exécution sans hautbois demeure encore de nos jours parfaitement légitime (c'est-à-dire conforme à la manière dont cette œuvre a été jouée jusqu'en 1980⁵, date de parution du volume de *NMA* dans lequel l'existence de cette seconde version fut révélée).

Conformément aux usages salzbourgeois, le matériel d'exécution original comprend également trois parties de trombones destinées à renforcer les parties d'alto, de ténor et de basse du chœur. Le fait que les trombones observent des pauses aux endroits où le chœur doit chanter *piano* semble bien indiquer que les parties de trombone avaient en effet pour fonction principale de renforcer le chœur. Lorsque l'on dispose d'effectifs vocaux nourris qui n'ont pas besoin d'être renforcés, on évitera l'emploi de ces instruments. Dans ce cas cependant on pourra, pour accentuer les contrastes d'intensité, exécuter les passages piano par un demi-chœur. Lors d'exécution associant des trombones, on veillera toutefois à dissocier les trombones de l'orchestre et à les placer à proximité des voix qu'il y a lieu de renforcer. On prendra soin également d'utiliser des instruments à diapason court à l'ancienne. L'utilisation de trombones d'orchestre modernes est déconseillée.

C'est sans doute en raison de son caractère relativement ordinaire, que la « Spaur-Messe » est généralement plutôt traitée comme une œuvre mineure, un peu en marge des *grandes* œuvres de musique d'église composées par Mozart. Dans sa monographie sur Mozart, Alfred Einstein aborde la « Spaur-Messe » en même temps que la Messe « du solo d'orgue » KV 259 dont il vante les « particularités et les beautés », mais sans les admettre au nombre des œuvres les plus réussies de Mozart⁶. Hermann Abert, en revanche, aborde la messe KV 258 de manière beaucoup plus nuancée. La comparant précisément à la Messe « du solo d'orgue », il considère qu'elle est bien plus intéressante que cette dernière, en particulier du point de vue de la solidité de la composition et d'une certaine subtilité au niveau de l'attention portée au texte, et ce malgré la simplicité et la brièveté de l'œuvre. Au cours de l'analyse de la messe en Si bémol majeur KV 275, Abert souligne, par opposition au caractè-

rière ostentatoire de cette messe, l'exceptionnelle « religiosité » de la « Spaur-Messe »⁷.

Du point de vue des effectifs, la « Spaur-Messe » relève du type de la *Missa solemnis*. En revanche, du point de vue de sa durée et de sa facture, elle relève bien davantage de la *Missa brevis*. Si certaines messes composées par Mozart à la même époque – et avant tout la Messe en Si bémol majeur KV 275 – firent l'objet, en particulier au XIX^e siècle, de critiques acerbes regrettant leur manque de religiosité, et furent même, pour certaines d'entre-elles, bannies des services religieux, la « Spaur-Messe », en revanche, semble avoir été épargnée. Ce n'est sans doute pas sa rigueur stylistique qui devait rendre cette messe inattaquable aux yeux des puristes, mais bien plutôt sa simplicité. Contrairement à la messe « du solo d'orgue » KV 259, l'élément soliste – tant instrumental que vocal – est gommé au profit de l'équilibre des moyens vocaux. Ce trait est particulièrement saillant dans le *Benedictus* où Mozart ne traite aucune des voix seules de manière réellement soliste : le quatuor fonctionne ici plutôt comme un deuxième chœur, plus restreint, qui s'oppose au chœur du ripieno. La fin retient plus particulièrement l'attention, en l'occurrence l'*Agnus Dei* : Mozart n'impose pas le « *Dona nobis pacem* » comme une sorte de refrain à la suite du « *Miserere nobis* », comme il le fait dans d'autres messes, mais, bien au contraire, cette section prolonge le « *Miserere* » sans changement de mesure ni de tempo (*Adagio* !). La manière dont se termine cette messe a également quelque chose d'inhabituel : forte, mais non fortissimo, et non point sur une marche cadentielle de la dominante à la tonique, mais, de manière plus retenue, de la sous-dominante à la tonique. A première audition, on pourrait croire que l'*Agnus* n'est pas encore réellement terminé à cet endroit, que le texte est loin d'être réalisé, que la prière a été dite, mais qu'elle n'a pas encore été exhaussée : « *Dona nobis pacem* ».

Würzburg, Toussaint 2002
Traduction : C. Henri Meyer

Bernhard Janz

³ Voir les remarques concernant l'autographe dans l'apparat critique et ill. 1, p. VII.

⁴ Voir les remarques concernant le matériel d'exécution dans l'apparat critique.

⁵ *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. I/1/3, éd. par Walter Senn, Cassel etc., 1980, p. 115–194.

⁶ Einstein, op. cit.

⁷ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 1923, 1^{ère} partie, p. 412s.

Missa in C

KV 258 · Spaur-Messe/Spaur Mass

Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791

Allegro

Oboe I, II
f

Clarino I, II
in Do / C
f

Timpani in
Do - Sol / c - G
f

Violino I
f

Violino II
f

Soprano
f Tutti
Ky-ri-e, Ky-r - son. *p* Ky - ri -

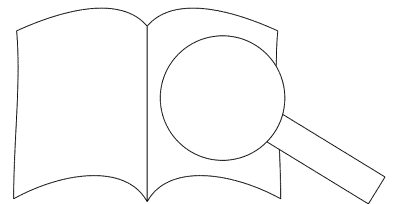
Alto
con Trombone I
f Tutti
e - lei - son. *p con Trb* Ky - ri -

Tenore
con Trombone II
f Tutti
Ky-ri-e e - lei - son. *p con Trb* Ky - ri -

B²
f Tutti
ri-e, Ky-ri-e e - lei - son. *p con Trb* Ky - ri -

f Tutti
gan
6 6

* Zu den Posaunen siehe „Zur Edition“ im Kritischen Bericht / For the trombones see “Zur Edition” in the Critical Rep



Aufführungsdauer/Duration: ca. 20 min.

© 2003 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.627

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2018 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by
Bernhard Janz

6 Oboi

5 7 6 7 6 5
3 - 4 5 4 3

Solo

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

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

e - lei - - son. Ky - ri -

e e - lei - son.

11

Clarini

Timpani

Tutti

Tutti *f*

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

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

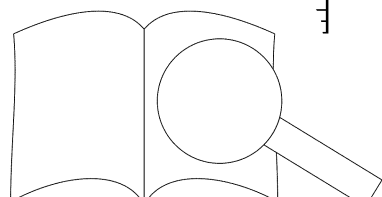
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - l

#6 - [b5] b b5 b7 #

PROBEPAKUNGSBEISPIEL

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



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

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

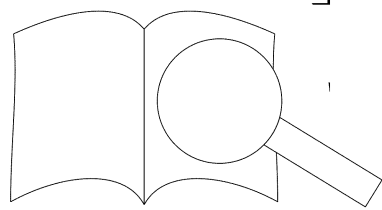
son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e
 son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky -
 son. Ky - ri - e e - lei - son. n, e -
 son. Ky - ri - e e - lei - son. - e lei - son,

5 - b6 - 5 - 4 - 5 - 4 #6

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

6 5 7 # 6 6 6 6 6 #7 6 6 5 -

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



Timpani

p *f* *tr*

Solo

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

son. e e -

son. ri - e e -

son. Ky - ri - e e -

p 6 4 b 6

Tutti

p *tr*

Solo

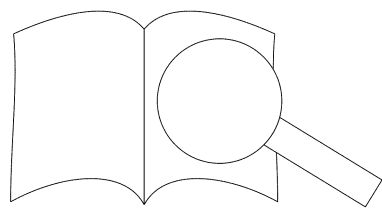
son. Chri - ste e - lei - son.

lei - son. Solo Chri - ste

lei - e - lei - son. Solo Chri -

son, e - lei - son. Solo Chri -

p 5 3 b7 6 5 4 2

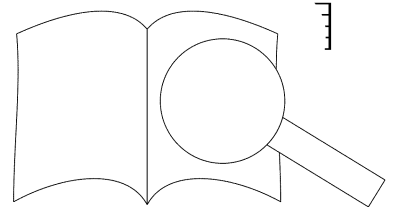


Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son,
 lei - son. Chri - ste. Ky - ri - e e - lei -
 Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -
 lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

6 4 2
 5
 6 - 4 - 3
 5

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

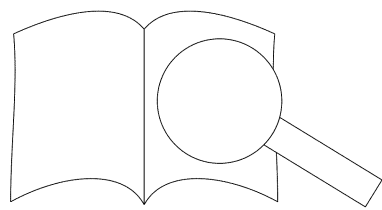
PROBE
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for measures 59-63. It includes vocal parts with lyrics: "Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son." and piano accompaniment. Performance markings include *f* and *Tutti*. Trills are indicated with "tr".

Musical score for measures 64-70. It includes vocal parts with lyrics: "son, e - lei - son, e - lei - son." and piano accompaniment. Performance markings include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

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



Gloria

Allegro

Oboe I, II

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
con Trombone I

Tenore
con Trom

Organo

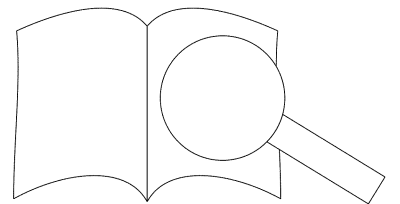
Tutti

Glo-ri-a, glo - ris De - o. Et in ter - ra

in ex-cel-sis De - o. Et in ter-ra pax,

glo - ri-a in ex-cel-sis De - o. Et in ter-ra

Glo-ri-a, glo - ri-a in ex-cel-sis De - o. Et



o o

4

pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. au mus

pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - -

mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lu

6 6 6 6 5 6 6 7

7 Oboi, Clarini

Solo

us te. Glo - ri - fi - ca - mus

Glo - ri - fi - ca - mus

Solo

Ad - o - ra - - - mus te. Glo - ri

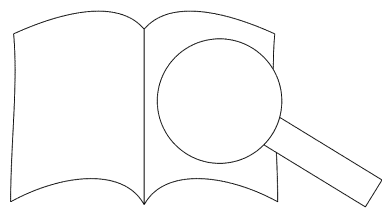
Solo

Glo - ri

6 6 - 7 # 6 6 - b7 6 #6

PROBENPAPIER

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



10

Oboi
Clarini
Timpani
Violino I, II

f *Tutti*

te. Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi -
te. Gra - ti - as a - gi - mus, a -
te. Gra - ti - as a - gi - mus, - bi
te. Gra - ti - as a - ti - bi

f *Tutti*

6 4 6
2

13

ma - gnam glo - ri - am, ma - gnam glo - ri - am tu -
pro - pter ma - gnam, ma - gnam glo - ri - am, glo - ri - am tu -
pter ma - gnam, ma - gnam glo - ri - am, ma
- pter, pro - pter ma - gnam glo - ri - am, pro - pter

6 5 6
4 3 5
4 #

16

Musical notation for measures 16-18, including vocal line and piano accompaniment.

Violino I

Violino II

Solo

am.

Do - mi - ne De - - us.

æ

am.

am.

am.

Solo

6

7

5

#

7

19

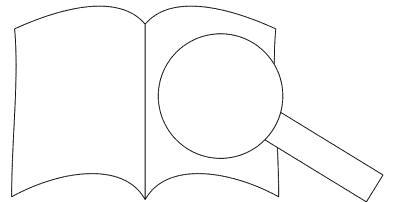
Oboi

p

Pa - ter o - mni - pot - ens.

Solo

Do - mi



6

6

5

7

6

4

#

5

6

5

4

2

6

Do - mi -

u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste. us,

Do - mi - ne

simile

6 5 4 2 6 6 5 6 7 6 5

Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - tris.

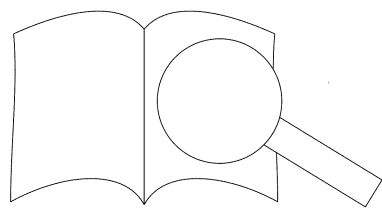
A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - tris.

gnus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa

7 6 5 7 6 5 7 6 4 3 7 6 4 # 4

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



28

Oboi

Clarini

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta

Qui tol - lis pec - ca

Qui tol - lis pe - ta

Qui tol - - - - - mun - - -

Tutti

31

se - re - re no - - - bis.

ni - se - re - re no - - - bis.

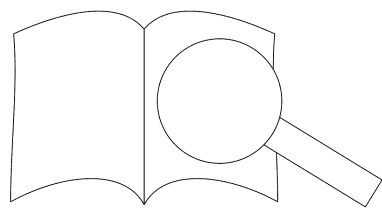
mi - se - re - re no - - - bis.

mi - se - re - re no - - - bis.

Solo

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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



a2

f Qui tol - lis pec - ca - ta mun

f Qui tol - lis pec - ca - ta

f Qui tol - lis pec - ca -

f Qui tol - lis pec - ca - di,

Tutti

b 7 - 6 - #5

Oboi

p *f*

ae - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

trb i - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

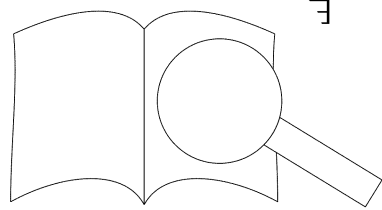
sus - - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram.

Solo

p *f*

b 4 - b7 - # 6 4 #

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



40

Oboi

Clarini

Violino I, II

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - - t

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - is,

Qui se - des ad dex - te - ram

Qui se - des ad dex - te -

Tutti

43

Timpani

Violino I

Violino II

re no - - bis. Quo - ni - am tu so - lus,

- se - re - re no - - bis. Quo - ni - am tu

se - re - re no - - bis. Quo - ni - ar

Quo - ni - a

p 6 7 6 4 *f* 5 6

tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. - si - mus,

tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. - si - mus,

tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. - si - mus,

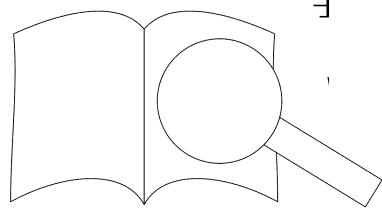
tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Al - tis - si - mus,

Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a

Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Organo

PROBENPAKUNGSZWECKE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris.
 De-i Pa-tris. A-men, a-men, a-men, a-men,
 Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i P - tris.
 Pa-tris. A - men, a - men, a - men, a - m -

9 10 9 10 6 5 4 3
 4 2 6
 7 6 5 6 5 - 7 6
 5 4 - 5 -

u, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men, a -
 ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men, a -
 nen a-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-t
 .. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa

4 2 - 6 6 6 5 4 5 6 6 4 3

men, 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,

men, a - men, a - men,

6 6 - 7

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

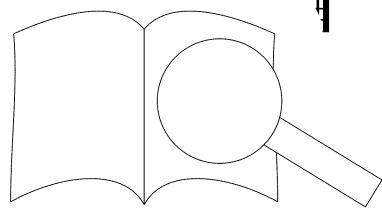
- men, a - men, a - - - men, a - men, a - men.

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

a - - - - - men, a

5 - 6 -

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



Credo

Allegro

Oboe I, II

Musical notation for Oboe I, II in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line.

Clarino I, II
in Do / C

Musical notation for Clarino I, II in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line.

Timpani
in Do-Sol / c-G

Musical notation for Timpani in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line.

Violino I

Musical notation for Violino I in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line.

Violino II

Musical notation for Violino II in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line.

Soprano

Musical notation for Soprano in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line. The lyrics are: Cre - do, cre - do in u - num De - um. Pa - trem, Pa - trem o-mni-pot-

Alto
con Trombone I

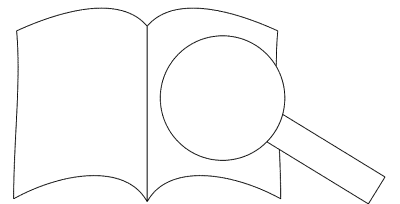
Musical notation for Alto in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line. The lyrics are: -num De - um. Pa - trem, Pa - trem o-mni-pot-

Tenore
con Trombon

Musical notation for Tenore in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line. The lyrics are: cre - do in u-num De - um. Pa - trem, Pa - trem o-mni-pot-

Basso
ed Organo

Musical notation for Basso ed Organo in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The staff shows a series of chords and a melodic line. The lyrics are: Cre - do, cre - do in u-num De - um. Pa - trem,



6

Violino I, II

en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi -
 en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi -
 en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, li - um
 en - tem, fa - cto - rem cae - li et vi - bi - li - um

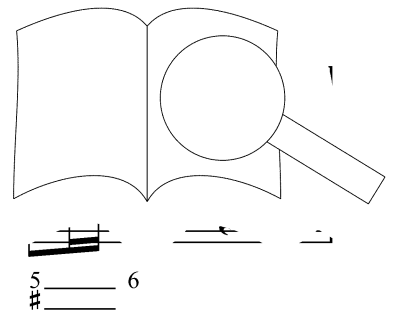
6 6 6 6 -
 5 5 5 6 -
 6 6 6 6 - 5 -
 5 5 4 3 -

12

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

Solo

6 5 7 6 6 - 6 - 5 -
 4 - 3 = 5 6
 5 6



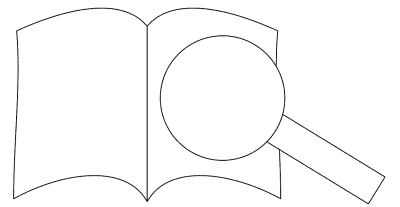
Et in u-num Do-mi-num Je - sum
 Et in u-num Do-mi-ni- sum
 Et in u-num Je - sum
 Et ir - mi - Je - sum

Tutti

5 6 5 6 6 6 5

Chri - s - ti - Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.
 Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

9 5 6 5 6 6 7 6 4 6 6 5



Et ex Pa-tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.
 Et ex Pa-tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la De - um
 Et ex Pa-tre na - tum an - te o - mni - a . . . m de De -
 Et ex Pa-tre na - tum an - te o - mni - cu De - um de De -

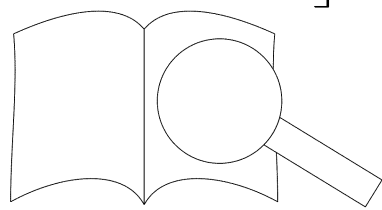
7 # 6 4 6 4 6

De - um ve - rum de De - o ve - ro.
 mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.
 n de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.
 o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Solo

6 6 - 7 6 5 6 - # 6 #5

PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-tri:
 Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-
 Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-
 Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-
 Tutti
 per quem
 per quem

cta sunt. Qui pro-pter, qui pro-pter nos
 a-cta sunt. Qui pro-pter, qui pro-pter nos
 i-a fa-cta sunt. Qui pro-pter, qui
 - mni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter, qui

6 5 - 6 6 6 6 5 -
 4 3 - 6 b5 6 b5

48

ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa -
 ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa
 ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa de -
 ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa tem de -

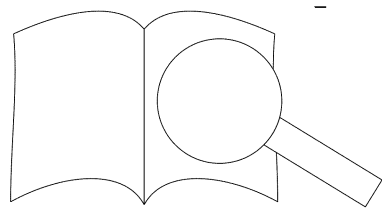
6

52

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

6 - 6 6 - 4 - 3 -
5 - 5 -

PROBEPAPIER
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



58 Adagio
Oboi

Oboi staff with a whole rest.

Violino I

Violino I staff with dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p* and a *crescendo* marking.

Violino II

Violino II staff with dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p* and a *cresc* marking.

Solo

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu - San - cto e -

Solo

p *f* *p* *f* *p* 6 6 6 6

61

Staff with a whole rest.

Piano accompaniment for measures 61-65, with dynamic markings *f* and *p*.

Solo

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -

Solo

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -

o - fa - ctus est.

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no

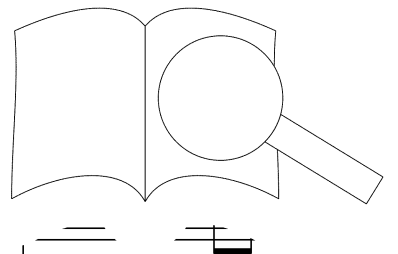
Tutti

Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus,

p 6 4

b7 4/6 5/3

senza Organo



Violino I, II

Tutti *p*

la - to pas-sus, pas - - sus, se - pul - tus est. Et re-sur - re

la - to pas-sus et se - pul - tus est. Et re

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

cru-ci - fi - xus, pas-sus et se - pul - tus

Tutti *p*

coll' Organo
senza B con B

6 6 6 5 b6 4

Oboi

Clarini

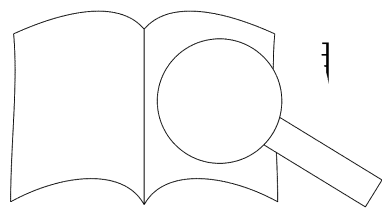
Timpani

ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

- xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

- - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum

- - - - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dur



Et a - scen - dit, a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex
 Et a - scen - dit, a - scen - dit in cae - lum: se - d' Pa
 Et a - scen - dit, a - scen - dit in cae - lum: áa
 Et a - scen - dit, a - scen - dit in cae - lu e - ram Pa

6 - 6 6 - 6 - 5
 5 - 6 6 - 4 - 3 - 5 - 6 6 6 - 5 -

te - rum ven - tu - rus, ven - tu - rus est cum
 te - rum ven - tu - rus, ven - tu - rus est cum
 oris. Et i - te - rum ven - tu - rus, ven - tu - rus
 Et i - te - rum ven - tu - rus, ven - tu - rus

6 7 6 5

Violino I, II

glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re vi - vos
 glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re vi - vo
 glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re
 glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - di -

6 6 1 1 11

Violino I

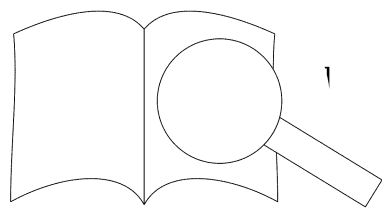
Violino II

mo tu jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non e - rit fi -
 cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non e - rit fi -
 tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non,
 mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non.

fp *fp* *p* *p*

6 # 4 6 6 5 4 6 4 #

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



98

fp *p*

Timpani

mf Solo

nis, non, non e-rit fi - nis. Et in Spi -

nis, non, non e-rit fi - nis.

nis, non, non e-rit fi - nis.

nis, non, non e-rit fi - nis.

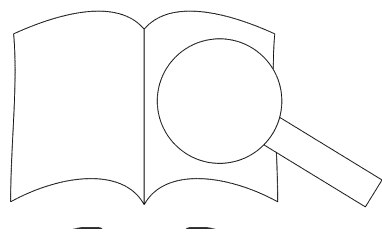
4/2 6 - 4 - #

104

Oboi

et vi - vi - fi - can - tem: Solo

Qui ex Pa - tre Fi - li -



Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -
o - que pro - ce - dit.

115 Oboi

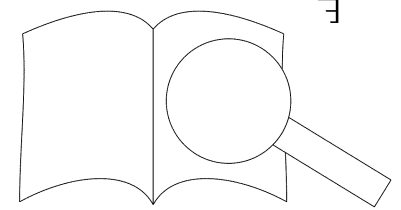
Clarini

Timpani

lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam
ca - tur. Et u - nam

Tutti f
Tutti f

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



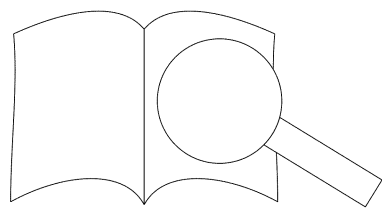
Violini I, II

san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.
 san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -
 san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - an. - or
 san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - a - le - s. - fi - te - or

6 - 6
5 - 5

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -
 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -
 u - ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - ru
 - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - ru

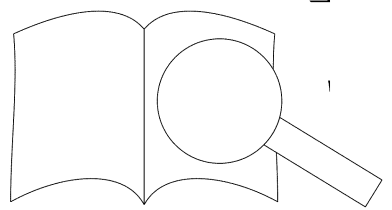
6 - 6 - 5 6 - 5 7 6 6 - 6 - 5 -
5 - 4 - 3 3 3 6 - 4 - 3 -



spe - cto re - sur - re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.
 spe - cto re - sur - re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.
 spe - cto re - sur - re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.
 spe - cto re - sur - re - - cti - o - rum. + mor - tu - o - rum.

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li.
 m. Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li.
 rum. Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li.
 rum. Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li.

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



143

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

A - men, a - men, a - men, mer

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

A - men, a - men, a -

6
5

6
5

147

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

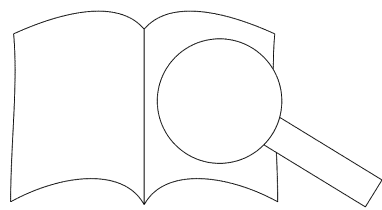
a-men, a - men, a-men, a - men.

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

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

6 4 3 5 3 6 4 [-] 3 5 3 6 4 - 3 -

PROBEPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Sanctus

Andante maestoso

Oboe I, II

Musical staff for Oboe I, II. The notation shows a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. A large slur covers the first two measures, indicating a long note or a specific phrasing.

Clarino
in Do / C

Musical staff for Clarino in Do / C. The notation shows a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.

Timpani
in Do-Sol / c-G

Musical staff for Timpani in Do-Sol / c-G. The notation shows a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.

Violino I

Musical staff for Violino I. The notation shows a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.

Violino II

Musical staff for Violino II. The notation shows a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.

Soprano

Musical staff for Soprano. The notation shows the vocal line with lyrics: "San - ctus, San - ctus". A "Tutti" marking with a forte (*f*) dynamic is present above the staff.

Alto
con Trombone I

Musical staff for Alto con Trombone I. The notation shows the vocal line with lyrics: "San - ctus, San - ctus".

Tenore
co

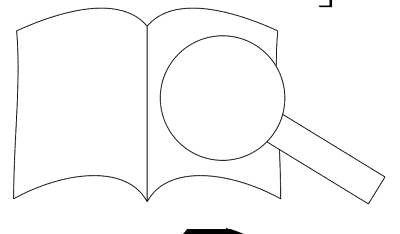
Musical staff for Tenore co. The notation shows the vocal line with lyrics: "ctus, San - ctus, San - ctus".

Soprano

Musical staff for Soprano. The notation shows the vocal line with lyrics: "San - ctus, San - ctus, Sa".

Organo
ed Organo

Musical staff for Organo ed Organo. The notation shows the organ accompaniment with dynamics: "Tutti", "senza Org", "coll' Org", "senza Org".



4

Allegro

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including piano accompaniment with dynamics *f p*.

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

coll' Org

Musical notation for the third system, including piano accompaniment with dynamics *f p* and fingerings 7, 6, 7, 6, 6.

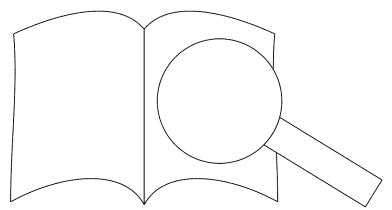
Musical notation for the fourth system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment.

to - ri - a tu - a.
 ra glo - ri - a tu - a.
 i glo - ri - a tu - a.
 - ri - a tu - a. Ho - san - na in - ex - cel - sis.

Musical notation for the sixth system, including piano accompaniment with dynamics *f* and fingerings 6, 6, 5, 5, 3.

PROBENFÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



14 Oboi, Clarini

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

19 Oboi

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

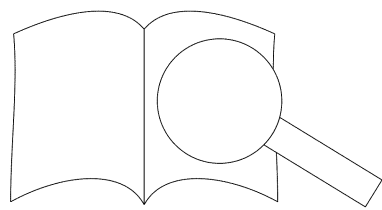
san - na, ho - san - na in ex - cel - sis san
 ho - san - na in ex - cel - sis na
 san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis
 san - na in ex - cel - sis, in Ho - san - na

6 - 6 - 6

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

6 6 6

PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



12

Oboi

Clarini

a 2

Timpani

f

p

Do - mi - ni.

Be - ne - di - ctus,

be - ne - di - ctus

Do - mi - ni.

Be - ne - di - ctus,

be -

nit,

Do - mi - ni.

Be - ne - di - ctus,

be - ne

qui

ve - nit.

Be - ne - di - ctus,

6

f

6

17

p

- mi - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Be - ne -

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

Be - ne -

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

Solo

be - ne - di - ctus qui ve -

Solo

p

6

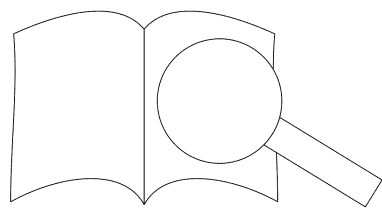
7

4

5

f

#



Musical notation for the first system, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano).

Musical notation for the second system, continuing the instrumental accompaniment.

Musical notation for the third system, continuing the instrumental accompaniment.

Musical notation for the fourth system, featuring piano (*p*) dynamics and melodic lines with slurs.

(Soli)

Vocal line with lyrics: qui ve - nit, qui ve - nit, vi be - ne -

Vocal line with lyrics: qui ve - nit, ve - nit, be - ne -

Vocal line with lyrics: qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne -

Vocal line with lyrics: qui ve - nit, be - - -

(Tutti)

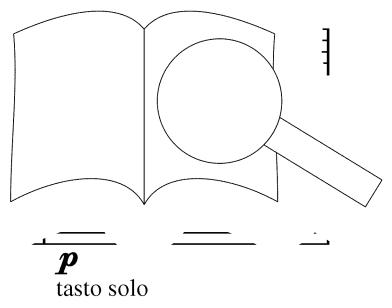
Vocal line with lyrics: di-ctus, as, be - ne - di-ctus,

Vocal line with lyrics: be - ne - di-ctus, be - ne - di-ctus,

Vocal line with lyrics: be - ne - di-ctus, be - ne - di-ctus,

Vocal line with lyrics: us, be - ne - di-ctus, be - ne - di-ctus,

Musical notation for the final system, including a bass clef and a dynamic marking of *p* (piano).



PROBEPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

(Soli)

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit,

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit,

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit,

ne - - - di - ctus qui

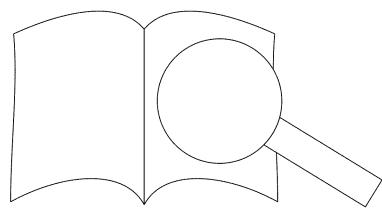
us qui ve - nit in no - - mi - ne

- di - ctus qui ve - nit in no - - mi - ne

be - ne - di - ctus qui ve - nit

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no -

PROBENPARTIENUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Do - mi - ni.
Do - mi - ni.
Do - mi - ni.
Do - mi - ni.

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in be - ne -
Be - ne - di - ctus, be - ne -
Be - ne - di - ctus, be - ne -
Be - ne - di - ctus, be - ne -

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

45

no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus, be - ne
di - ctus qui ve - nit. Be - ne - di - ctus,
ve - nit, qui ve - nit. Be - ne - di - ctus, be - ne -
di - ctus qui ve - nit. Be -

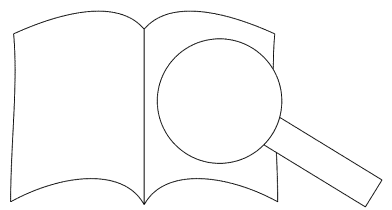
p *f* *p* *Tutti f* *Solo* *Tutti f* *p* 47

50

no - mi - - ne Do - mi - ni. Be - ne -
- ne - di - ctus qui ve - nit.
- us qui ve - nit, qui ve - nit.
ne - - di - ctus qui ve - nit.

f *Tutti f* *Tutti f* *f* *f*

PROBE PAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



fp

p

Solo
qui ve - nit, be - ne -

Solo
qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne -

Solo
qui ve - nit, qui it, qui ve - nit, be - ne -

Solo
qui ve - nit, qui ve - nit, be - -

(Tutti)
di-ctus, be - ne - di-ctus,

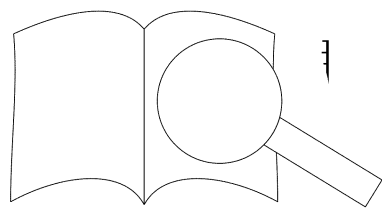
ne - di-ctus, be - ne - di-ctus,

be - ne - di-ctus, be - ne - di-ctus,

tus, be - ne - di-ctus, be - ne - di-ctus,

p
tasto solo

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



60 Oboi

fp fp fp fp

(Soli) fp fp

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit,

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit,

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit,

ne - - - di - ctus qui

7

64

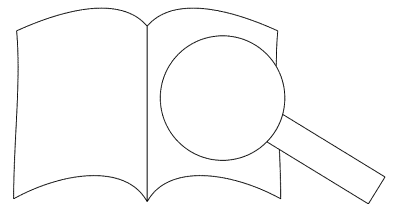
ctus qui ve - nit in no - - mi - ne

di - ctus qui ve - nit in no - - mi - ne

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no

7 7 6 - 6 5



68

Do - - - mi - ni. Be - ne - di - ctus
 Do - - - mi - ni. Be - ne - di - ctu - ui
 Do - - - mi - ni. Be - ne - di - ctus - nit
 Do - - - mi - ni. qui ve - nit

6 4 - 5 3 f 4 2 6 6 6

72

Oboi
 Clarini

in no - - - mi - ne Do - - - mi - ni. Ho -
 in no - mi - ne Do - - - mi - ni.
 - no - mi - ne, in no - mi - ne Do - -
 in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - -

6 6 6 6 # 6 4 - 5 3 f

Timpani

san - - - na, ho - san - na, ho - san - na,

Tutti
Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, an -

san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - sis,

san - na, ho - san - na, ho - san - na, cel - sis,

6 6 6 6

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

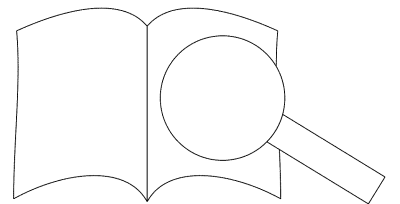
sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis.

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

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

7 6 4 3 6 6 6 6

4 5 5



Agnus Dei

Adagio

Oboe I, II
f

Clarino I, II
in Do/C
f

Timpani
in Do-Sol/c-G
f

Violino I
f *p* *f*

Violino II
f

Tutti
Soprano
f *p* *f*
A c - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

Alto
con Trombone I
qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

Tenore
con Tromba
De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

A - gnus De - i, qui tol - lis

Tutti
ed Organo
f 7



4

ca - ta mun-di: mi - se - re - re, mi - se - re re no - bis, ni - bis, re no - bis, crescendo

5 - 5 6 - 7 *p*

- $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ 5 - 4
4 [b] 4 # - 2

7

Violino I, II

Tutti

re no - bis, mi - se - re - re

re no - bis, mi - se - re - re

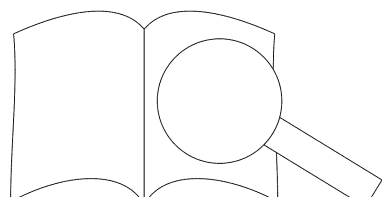
se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

se - re - re no - bis, mi - se - re - re

Tutti

6 5 6 4 # 6 6 *p* 6 6 5

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Violino I

Violino II

Violino I

Violino II

no - - bis. A - gnus De - i, qui tol

re - re no - bis. A - gnus De - i, ui is

no - - bis. A - gnus De - i, lis

no - - bis. A - gnus De qui tol - lis

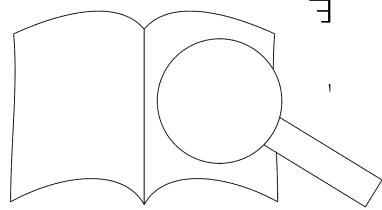
ta, pec - ca - - ta mun - di: mi - se - re - re,

ca - ta, pec - ca - - ta mun - di: mi - se -

pec - ca - ta, pec - ca - - ta mun - di: mi - se -

pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi -

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



16

p

Timpani

f

f *p* *f*

Tutti f *p*

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

re - re, mi - se - re - re. A - gnus De - i,

re - re no - bis. A - gnus De - i,

re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

Tutti f

19

p

Solo

ta, pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis,

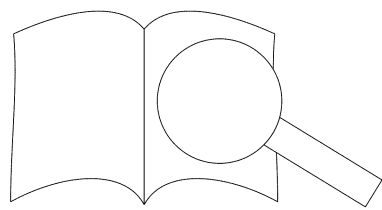
ta, pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis

pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do

pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do

Solo

6 4 - 6 6 - b7 - *p* 5 - b9 - 8 7 b6 5
5 2 - b5 - b 3 - b 4



PROBENPAPIER

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

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

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

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

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

6 - b6 b7 b6 5 - 4 f 6 - 6 - 7 - 6 6 4

bis pa - - cem, Solo do - na

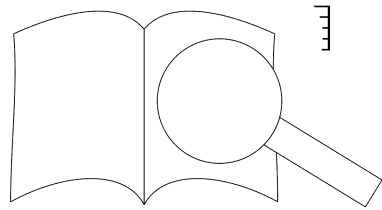
- na no - bis pa - cem, do - na

- na no - bis pa - - cem, Solo

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

p 6 6 6 - 5 - f p

tasto solo e pedale



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

p

p

simile

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

f

Timpani

f

Tutti

f

Tutti

f

f

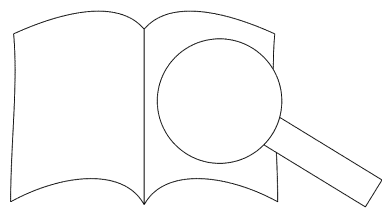
f

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

5
3 10 10 10 10 10 10 10

NC65

PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die vorliegende Ausgabe von Mozarts Messe in C-Dur KV 258, der sog. „Spaur“-Messe stützt sich auf zwei Quellen:

A: Die autographe Partitur des Werkes, die Mozart wahrscheinlich im Dezember 1775 oder im Dezember 1776 in Salzburg erstellt und die heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt wird. Das Autograph steht am Beginn eines drei Messen Mozarts umfassenden Sammelbandes der dort unter der Signatur *Mus. ms. autogr. Mozart K 258, 259, 257* eingeordnet ist.¹

Mozart schrieb die Messe auf 10-zeilig rastriertes Notenpapier im Querformat, wobei er das oberste System außer bei Korrekturen (vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht) konsequent frei ließ. Die aus neun Systemen gebildeten Akkoladen enthalten den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend die Stimmen in folgender Anordnung (von oben absteigend, Titel in originaler Schreibweise; s. Abb. 1): *Violini* [I und II, auf jeweils eigenem System], *Clarini*, *Tympani*, *Canto* [C1-Schlüssel], *Alto* [C3-Schlüssel], *Tenore* [C4-Schlüssel], *Basso*, *Organo*.

St: Das handschriftliche Stimmenmaterial aus dem Familienbesitz der Mozarts wurde weitgehend von Salzburger Kopisten erstellt und von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart korrigiert und ergänzt. Besonders wichtig sind in diesem Bestand die beiden autographen Oboenstimmen Mozarts, die in der Partitur nicht enthalten sind. Nach dem Tod Leopold Mozarts war Stimmenmaterial in den Besitz des Dominikanerklosters Heilig Kreuz in Augsburg übergegangen und befindet sich heute in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Signatur *HI*).

Das Augsburger Stimmenmaterial enthält folgende Stimmen (Titel in originaler Schreibweise): *Canto* [concertato], *Canto Rip*:[ieno], *Alto* [concertato], *Rip*:[ieno], *Tenore* [concertato], *Tenore Rip*:[ieno], *Terz* [concertato], *Basso Rip*:[ieno], *Organo*. Die Stimmen von Mozart einen Ton höher – *Alto* für C, *Tenore* für C¹, *Basso* im Kammerton; von anderen Kopisten *Basso* B; s. Abb 3), *Fagotto*, *Clarin*, *Clarin* *1^{mo}*, *Trombone* *1^{mo}* (2x), *Violino 2^{do}* (2). Die Orgel durchgestrichen und *attutta*.

Besondere Aufmerksamkeit durch die zwei Oboenstimmen in der Partitur zwar nicht aufgezeichnet, sondern nur durch die Stimmen sicher feststeht, da sie von Mozart stammen. Das Augsburger Stimmenmaterial aus noch eine Partitur und Stimmen einer späteren Zeit, die für die Überlieferung nicht relevant sind. Für eine eingehende Untersuchung der Quellen sei im Übrigen auf Walter Senns Ausgabe der Messe im Rahmen der *Messa* verwiesen.²

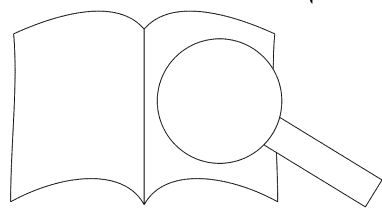
Das Manuskript der Messe KV 258 macht im Vergleich zu anderen Autographen von seiner Hand einen auffallend flüchtigen Eindruck. Die Streichungen mehrtaktiger Abschnitte in der Partitur sowie die Ersetzung solcher Stellen durch korrigierte oder auch abgeänderte Versionen (vgl. hierzu v.a. *Kyrie* T. 59ff. und *Agnus Dei* T. 31/32) sind zwar auch in anderen Autographen Mozarts keineswegs selten, doch fällt bei diesem Manuskript gegenüber etwa denen der Messe in B-Dur KV 275 oder auch der *Missa so-*

lemnis KV 337 v. a. im Bereich der Artikulation eine ungewöhnliche Inkonsistenz auf. Dies betrifft in erster Linie die Akzente (Striche) und Phrasierungsbögen, die Mozart hier stellenweise ziemlich nachlässig und uneindeutig gesetzt hat. Die Inkonsistenz des Autographs hat offenbar auch schon die Kopisten der Stimmen irritiert, die sich einerseits darum bemühten, das Autograph als Führungsmaterial den Intentionen Mozarts entsprechend wiederzugeben, dabei dann aber oftmals die Verwirrung über den Text vollkommen gemacht haben (vgl. etwa die Bogenseiten des *Benedictus* T. 70ff.). Einiges haben die Kopisten die Durchsicht der Stimmen korrigiert und ergänzt, was zu unverhältnismäßig vielen Widersprüchen zwischen Partitur und den Stimmen stehen geblieben, die der Herausgeber oft nicht ganz leicht gefügt und zugegebenermaßen auch anders

II. Zur Edition

Die Edition gibt die Partitur und Stimmen in der Originalnotation wieder. Die Editionspraxis wie die der Stimmen wurden entweder in der Originalnotation oder in der Originalnotation (Beischriften durch die Kopisten) angegeben. Die Editionspraxis wie die der Stimmen wurden entweder in der Originalnotation oder in der Originalnotation (Beischriften durch die Kopisten) angegeben. Die Editionspraxis wie die der Stimmen wurden entweder in der Originalnotation oder in der Originalnotation (Beischriften durch die Kopisten) angegeben.

Die Stimmen der „Spaur“-Messe sind unverhältnismäßig stark abweichend von der Partitur und den Stimmen festzustellen. Dies resultiert z. T. daraus, dass die Stimmenhefte von der Partitur zurückgehen, das System der Bassi, und die Stimmenauszüge aus diesem einen System nicht ganz einheitlich sind; während sich die Abschriften für Violone und Fagott fast völlig gleichen, gibt es zwischen diesen und der Orgel mitunter doch wesentliche Unterschiede. Auch die verschiedenen Exemplare einer einzelnen Stimme (z. B. Tenore concertato / Tenore ripieno 1 / Tenore ripieno 2) weichen manchmal in Einzelheiten derart voneinander ab, dass deren vollständige Protokollierung einen erheblichen Umfang annehmen würde. Der vorliegende Kritische Bericht beschränkt sich daher auf die Dokumentation aller eindeutigen substanziellen Lesarten. Zur Erzielung eines Höchstmaßes an Transparenz und Überprüfbarkeit ist in der Lokalisierung nicht nur das jeweilige Instrument bzw. die Stimme angegeben, sondern darüber hinaus auch, in welchen Heften sich die Abweichung befindet: So bedeutet z. B. „T (A+St-s)“, dass die Variante in der Partitur und im Stimmheft des Solo-Tenors auftritt, nicht aber in den Ripienstimmen (Tenore ripieno 1, Tenore ripieno 2); mit „T-r1“ ist gemeint, dass sich die Lesart ausschließlich im ersten Stimmheft für die Tenor-Ripienisten befindet, nicht aber in der Partitur, nicht aber in den Ripienstimmen. Ein Verzeichnis der Abweichungen ist im Verzeichnis der Stimmenhefte der Tenöre und auch nicht im Verzeichnis der Stimmenhefte der Tenöre und auch nicht im Verzeichnis der Stimmenhefte der Tenöre.



¹ Hinsichtlich der unterschiedlichen Lesarten und der Datierung nach den Wasserzeichen vgl. *WMA KL*, S. 1/1/3, Kassel etc. 1981, S. c/5 und c/2c.
² Vgl. Fußnote 1.
³ Vgl. z.B. *Benedictus* T. 18, VI.

Die vorliegende Ausgabe behandelt das Autograph gegenüber den Stimmen meist zwar als vorrangig, räumt dem Stimmenmaterial aber v. a. hinsichtlich sinnvoller und offenbar auch intendierter Artikulationszeichen und Phrasierungsbögen, die in **A** fehlen, in **St** aber vorhanden sind, Gleichwertigkeit ein. Während also in der *NMA* entsprechende Ergänzungen gegenüber dem Autograph prinzipiell in Kleinstich bzw. gestrichelt dargestellt werden, wird hier von dieser Art der Darstellung nur dann Gebrauch gemacht, wenn auch die Stimmen die entsprechenden Einträge nicht enthalten. Umgekehrt wurde an manchen Stellen darauf verzichtet, z. B. Staccatopunkte oder auch Akzente „analog“ zu ergänzen (vgl. z. B. *Kyrie*, T. 8). Bögen, die in den Vokalstimmen nur Überbindungen von Silben über mehrere Töne anzeigen und bei klarer Textunterlegung bzw. bei entsprechender Balkung der Achtel- und Sechzehntelnoten eigentlich überflüssig sind, wurden schon von Mozart selbst und auch seinen Kopisten verhältnismäßig nebensächlich behandelt. In allen Stimmen und dem Autograph fehlende Bögen wurden gestrichelt ergänzt, die anderen aber im Normalstich wiedergegeben, und zwar auch dann, wenn sie nicht in allen herangezogenen Quellen enthalten sind. Wo es sich hier um Unterschiede handelt, die auf den musikalischen Verlauf und die Eindeutigkeit der Silbenverteilung keinen Einfluss haben, wurde im Kritischen Bericht auf die detaillierte Dokumentierung um der Übersichtlichkeit des Apparates willen verzichtet.

Ohne Einelnachweis wurden die Schreibweise der Tempoangaben (z. B. *Allegro* für orig. „all“) und der dynamischen Angaben (z. B. *p* für orig. „*piu.*“; *f* für orig. „*for.*“ usw.) vereinheitlicht, Bögen bei Vorschlagsnoten ergänzt, da die Quellen i. d. R. diese Bögen nicht aufweisen, Abkürzungen sowie sog. Noten- und Text-Faulenzer (z. B. Halbe mit Achtelbalken für Tonrepetition in Achteln über die Dauer einer halben Note) ausgeschrieben, punktierte Noten, deren durch die Punktierung hinzuwert Wert in den nächsten Takt hineinragt, in jeweils zwei neuen Haltebogen verbundene Noten aufgelöst und Verbindungen, die in den Stimmen in der Schreibweise Achtel mit Punkt (mit Haltebogen) / Sechzehntel erschlossen werden, als doppeltpunktierter Viertel mit Sechzehntel dargestellt.

Ein Problem bereitet das vereinzelte Vorhandensein von Zeichen, Artikulationszeichen, Phrasierungsbögen und Akzidentien in einem Stimmheft, die nicht der entsprechenden Zeichen der entsprechenden Zeichen der Stimme und/oder der Artikulation bei Wiederholung entsprechen. Eine äußerst differenzierte Abweichung („*A*“ vs. „*a*“) in einem Stimmheft wurde i. d. R. von Schreibern ohne Nachweis stillschweigend übernommen. Ein Widerspruch zwischen dem Autograph wurde dem Autograph Vorrang eingeräumt.

Vor allem die Frage, inwieweit das Autograph für die Notengültigkeit besaß, die mit den späteren Stimmen folgten, war zur Zeit Mozarts noch nicht geklärt. Eine Folge davon ist, dass das überlieferte Autograph zahlreiche Akzidentien aufweist, die durch die verschiedenen Schreib- und Lesegepflogenheiten unnötig entstehen. Diese können mehr Verwirrung stiften können als Nutzen. Die Stimmen wurden daher zwar grundsätzlich nach den Quellen übernommen, solche Vorzeichen aber, die nach den heutigen Regeln des Notensatzes überflüssig sind, weitgehend gestrichen; um eine unnötige Aufblähung des wissenschaftlichen Apparates zu vermeiden, verzichtet der Kritische Bericht auf eine

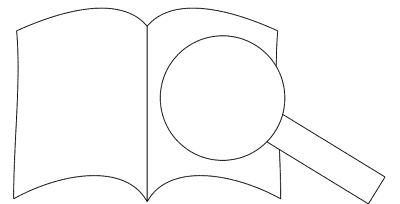
Auflistung dieser Streichungen. Umgekehrt erscheinen Vorzeichen, die nicht in den Quellen stehen und nach den heutigen Regeln nötig sind, im Kleinstich, sind also im Notenbild unmittelbar als Zusätze erkennbar.

Da die erhaltenen Posaunenstimmen substantiell weitestgehend den Chorstimmen von Alt, Tenor und Bass entsprechen, wurde in dieser Ausgabe aus Gründen der Übersichtlichkeit auf eine separate Wiedergabe des Posaumentrios verzichtet. Dies ist nicht ausdrücklich anders angegeben, verstärken die Posaunen die entsprechenden Chorpartien nur im *forte* und *sempre forte*, ansonsten. Der Kopist hat in den Posaunenstimmen die Phrasierungen der Vokalstimmen oft zu einer einzigen Phrasierungsmenge gezogen, was auch in den Stimmen des Autographs zur vorliegenden Ausgabe (CV 40.67) zu sehen ist. Abweichungen in den Tonhöhen sind in den Stimmen und den jeweils zugeordneten Einzelanmerkungen dokumentiert. Die Tempogestaltung, Artikulation und die Phrasierung sind in den Einzelanmerkungen zu den Stimmen angegeben.

Rasuren im Autograph sind im Autograph offensichtlicher. Die Ergebnisse sind eindeutig und nicht wissenschaftlich auf die Einzelanmerkungen des Autographs unter Berücksichtigung der Korrekturen des Autographs zu den Einzelanmerkungen der Stimmen.

A = autographe Partitur, **B** = Basso, **Bat** = Battuta (Quellen), **Ob** = Oboe, **OrgB** = „Bassi ed Organo“-Stimme der Orgel, **r** (1/2) = Ripienstimme (ggf. mit Angabe der Stimmennummer (Augsburg, Hl. Kreuz), **-s** (Solostimme), **T** = Tenore, **T.** = Tenor, **Trb** = Trombone, **VI (I/II)** = Violino (ggf. mit Angabe der Stimmheftnummer). Wird bei den Stimmen, die in jeweils zwei Exemplaren überliefert sind (Violinstimmen) keine nähere Unterscheidung vorgenommen, sind die Einzelanmerkungen für beide Exemplare der betreffenden Stimme. Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten oder Phrasierung).

| | | |
|---------|------------------------|--|
| 8 | VI II VI I/II, OrgB | St: <i>piano</i> erst auf 2; auf 2 nur <i>a</i> ¹ (ohne <i>c</i> ²) St (VI I/II, Fg, Vlne): <i>forte</i> schon auf 1 (auch in A nicht klar zu erkennen) |
| 8 | A, T, B 1 | St: ohne Akzent |
| 8 | OrgB | St (Org): ohne <i>forte</i> |
| 8 | OrgB | St (Org, Fg, Vlne): Akzent erst auf 1 |
| 8 | Org, Fg, Vlne | St: Akzent auch schon auf 1 |
| 10 | VI II 1 | St: ohne Akzent |
| 11/12 | S | St: Akzent auf 11.5; in A vom Schreiber offenbar versehentlich zu 12.3 gesetzt |
| 12 | VI II 1 | St: ohne Akzent |
| 18 | A 3 | St: mit Akzent |
| 22 | Trb III 6-7 | St: Achtel <i>a</i> |
| 24 | Trb II 4-5 | St: Achtel <i>d</i> ¹ |
| Trb III | 6-7 | St: Achtel <i>g</i> |
| 28 | OrgB 1 | St (Fg): mit Akzent |
| 34 | Trb II 1-2 | St: Viertel <i>e</i> ¹ |
| 34 B | | St: Bogen nur 2-4 („e-le-i-son“?) |
| 38 | OrgB 1 | St (Org): ohne Akzent |
| 38 | OrgB | St (Fg, Vlne): Akzente nur auf 7-8 |
| 42 | OrgB | St: Fg, Vlne: ohne Akzente, Org: Akzent nur auf 3 |
| 46 | OrgB 1 | St (Org): ohne Akzent |
| 47 | VI II | St: <i>piano</i> erst auf 2; 3-4 ohne Akzent |
| 49 | VI II | St, A: Akzent auf 3 (vgl. <i>d</i> ¹) |
| 53 | S 2-3 | St: ohne Bogen („e-le-“) |
| | B-r1/2 1 | St: Akzent |
| 58 | Ob 1 3 | St: Akzent |
| | S 2 | St: ohne Triller |
| 59-62 | | A: vier Takte komplett Mozart nach dem Schl |
| 59 | Trb III 3-4 | St: Viertel <i>a</i> |
| 59 | OrgB 3-5 | St (Org, Fg, Vlne): oh |
| 60 | Trb III 2, 3 | St: Achtel <i>a</i> |
| | VI II, A 3-5 | A: ohne Bogen |
| 61 | VI I 1-2 | A: ohne Bogen |
| 61 | Trb III 3-4 | St: Viertel <i>g</i> |
| 61 | OrgB 3-5 | St (Org, Fg, Vlne): ohne Bogen |



62 VI I 2-4 A, St1: ohne Bogen (St2 analog zu den Parallelstellen mit Bogen, z.B. T. 60)
 A 3-5 A, St-s: ohne Bogen (St-r analog zu den Parallelstellen mit Bogen, z.B. T. 60)
 Trb III 2-3 St: Achtel g
 66 Trb III 1-2 St: Viertel c
 66-68 VI I/II A: drei Takte gestrichen, oberhalb davon neue Version

Gloria

2 Trb III 1-2 St: Viertel c
 3 VI I/II 6 A: d²; Flüchtigkeitsfehler, in allen Stimmen korrekt c²
 4 Trb III 5-6, 7-8 St: Achtel c¹ bzw. Achtel a
 5 VI I/II 7 St: ohne Akzent
 Org A: „solo“ erst auf 6.1
 8 VI II 4 St: ohne Akzent
 10 VI I 12-16 A, St1: ohne Akzente
 20 VI II 4 St: ohne Akzent
 24 S 6 St: mit Akzent
 25 VI II 5 St: ohne Akzent
 26 VI II 10 A: ohne Akzent
 27 VI II 2 A, St1: ohne Akzent
 27 S 2 A: ohne Triller
 27 OrgB St (Fg, Vlne): forte schon auf 5
 28 VI I/II A: 10-15 ohne Akzente (vgl. auch T. 10); St: VII/1 10-15 ohne Akzente, VI I/2 8-15 mit Akzenten, VI II/ 1+2 ganz ohne Akzente
 32 VI II 8 St: ohne Akzent
 33 OrgB St (Fg, Vlne): forte schon auf 1
 36 S 3 A, St-s: mit Akzent (vgl. jedoch T. 31)
 38 VI II 8 A: ohne Akzent
 38 T 3-4 St: gis statt g (= in A durchgestrichen)
 39 VI I 8 A, St1: ohne Akzent
 39 VI II A: 8 ohne Akzent; St: 1 ohne Akzent
 40 VI I/II, Org A: ohne Akzente
 43 VI II 4 A: ohne Akzent
 44 VI II 5 A: ohne Akzent
 50, 51 Trb III 2-4 St: mit Akzenten
 54 VI II 4-5 A, St2: ohne Bogen
 56 Trb III 2-4 St: mit Akzenten
 59 Trb III 1-2 St: punkt. Viertel c¹
 59 OrgB 5-6 St (Org, Fg, Vlne): ohne Akzente
 61 OrgB 1 St (Fg, Vlne): forte erst zu 3
 62, 63 Trb III St: 1-6 Achtel c¹-a-a, 7-8 Sechzehntel f-e, 9 Viertel f, 10 Viertel g

Credo

1 Trb III 2 St: c¹
 2 Trb III St: Viertel a-c¹-a
 5 Trb III St: Viertel h-d¹-h
 9 S 3 St: ohne Akzent
 20 Trb III 1-2 St: Viertel fis
 31 Trb III 3-4 St: Viertel h
 32 Trb III 2-3 St: Viertel h
 39 Trb III St: Viertelpause, Viertel a-f
 40 Ob II 2 St: wohl irrtümlich c² statt d²
 43 S 3 St: ohne Akzent
 52 Trb III 2-5 St: Viertel e¹-c¹
 53 Trb III 2-5 St: Viertel c¹-a
 54 Trb III 2-5 St: Viertel a-f
 56 Trb III 1-2 St: Viertel f
 59 VI I 12 A, St2: ohne A
 59 VI II 6 St: dis²
 60 VI I/II 2, 4, 6, 8 St: ohne
 61 VI II St: pi
 61 T 9-10 A.
 61 OrgB
 61 OrgB
 69 Trb III
 70 Trb III
 71 Trb II
 72 Trb
 74 Tr
 80 C
 80 T
 81 T
 c
 „solo“
 ohne Akzente
 akzent; vom Hrsg. an T. 109, 110 etc. angeglichen
 g. korrigiert
 St: Viertel c¹-a
 St (Org, Fg, Vlne): ohne Akzent
 St (Vlne): mit Akzenten
 St: Viertel f
 St: ohne Akzente
 St: ohne Akzente
 St (Org, Fg, Vlne): ohne Akzente
 St: mit Akzent
 St (Fg): mit Akzenten
 St: Viertel c¹

sanctus

1-3 VI I/II St: Bögen 6-9 und 10-13
 1-3 OrgB St (Org, Fg, Vlne): Bögen 3-4 und 5-6
 5 VI II 3 St: ohne Akzent

6 A: keine Tempobezeichnung nach Doppelstrich und Taktwechsel; St: „Allegro“ in den meisten Instrumentalstimmen von Mozart und dem Kopisten nachgetragen
 11 Trb III 2-7 St: Viertel c¹-a-f
 14 Trb III 1-4 St: Viertel fis-a
 19 Trb III 2-7 St: Viertel c¹-a-f
 19 OrgB St (Fg): ohne Bögen
 24 VI I 2-3 St: mit Akzenten.
 24 Trb III 2-7 St: Viertel c¹-a-f
 24 Org, Fg, Vlne St: ohne Bögen
 25 VI I 1 St: mit Akzent
 26ff. T-r1/2 St: Textunterlegung verderbt
 27, 29 Trb III 1-2 St: Halbe c

Benedictus

12 VI I 1-3 St: ohne Bogen
 12 VI II A: 7-12 ohne Akzente (vgl. aber z.B.
 12 B 3 A: mit Akzent (Versehen?)
 12 Fg 1-2 St: ohne Bogen
 18 VI I 12 A, St: eindeutig e² (in MMA)
 19 VI I 1-3 St: mit Akzenten, Bogen f
 19 VI II 3-5 St: ohne Bogen
 19 T 3-4 St: ohne Akzente
 20 VI I/II St: forte schon a
 22, 26 VI II 8 St: ohne Akze
 26 VI II 1-3, 4-6 St: Bögen
 27 S, A 2 St: ohne
 33 VI II 3 St: oh
 34 VI I St:
 35 VI I 7
 35/36 VII St:
 36 VI II 1-2
 36 S, A, T 1-
 43 VI I 3-
 45 VI I 1
 46 v'
 52 St:
 52 St: Bö
 56 Vorst
 6
 6
 68
 uneinheitliche und verderbte Bogensetzung; vom
 einheitlich
 en 2-4; vom Hrsg. analog zum S verändert
 St: vollkommen uneinheitliche Bogensetzung; vom Hrsg.
 analog zum S vereinheitlicht
 St: forte schon auf 1
 A, St (Vokalst.): „dal segno“ („Hosanna“ des Sanctus (T. 21ff.))
 St: Viertel c¹-a-f
 St: Halbe c-h
 VI II 13 St: ohne Akzent
 Trb II 3-5 St: Achtel c¹-d¹
 VI I 7-8 A: ohne Bogen
 VI I 5-8 St: unter nur einem Bogen
 S 1-6 St: unter einem Bogen
 OrgB St (Org): Bezifferung zw. 2-3 (≠5) fehlt
 OrgB 7-8 St (Fg, Vlne): ohne Akzente
 VI I A: 13-16 unter einem Bogen
 VI II St: Bögen 9-12, 13-16
 VI II 10-12 St: mit Bogen, ohne Akzente
 Trb II 3-5 St: Achtel d¹
 VI II 9 St: ohne Akzent
 VI II 10 St: d¹
 S 1-6 St: unter einem Bogen
 T, Trb II 5 St-r1/2 bzw. St: dis¹
 Trb II 3-5 St: Achtel c¹-d¹
 VI II St: 5-6 ohne Akzente, 7-8 ohne Bogen
 S 1-6 St: unter einem Bogen
 VI I St1: 1 ohne Akzent; A+St1: 13-16 unter einem Bogen
 VI II 5-6 St: ohne Bogen
 Org 5 A: ohne Akzent
 VI I St: Bögen nur 3-4 und 10-11; Akzente auf 5, 6, 12, 13
 VI II St: 1-4 ohne Akzente, piano erst auf 3
 OrgB St (Org): fehlt „e pedale“
 VI I St: Bögen nur 4-5 und 11-12; Akzente auf 6, 7, 13, 14
 28, 29 VI II St: 5-8 ohne Akzente; Bögen 5-6 und 7-8
 28 St (Org, Fg, Vlne): nicht überstimmten
 31 A: zwei T. gestrichen
 31-32 Trb III St: Halbe f-F
 33 VI I St: Ganze e¹/c²/
 34 VI II St: nur Ganze e²

