

Edition Eulenburg
No. 983

MOZART

MISSA
C minor/c-Moll/Ut mineur
K 427/417a



Eulenburg

WOLFGANG AMADEUS MOZART

MISSA

for 4 Solo Voices, Chorus and Orchestra
für 4 Solostimmen, Chor und Orchester
C minor/c-Moll/Ut mineur
K 427/417a

Edited by/Herausgegeben von
H. C. Robbins Landon



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	IX
Kyrie	1
Gloria	25
Gloria in excelsis Deo	25
Laudamus te	43
Gratias	61
Domine	66
Qui tollis	77
Quoniam	96
Jesu Christe – Cum sancto spiritu	113
Credo	150
Credo in unum Deum	150
Et incarnatus est	179
Sanctus	195
Benedictus	223
Sources	261
Sketches	262
Textual Notes	263

© 1956/2011 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

Mozart's Mass in C minor, K427 (417a), was conceived as a sort of votive offering for his bride, Constanze, and was to be performed in Salzburg, where the newly married couple intended to visit Leopold Mozart. The first reference to the work occurs in a letter to Leopold, dated 4 January 1783:

It is quite true about my moral obligation, and indeed I let the word flow from my pen on purpose. I made the promise in my heart of hearts and hope to be able to keep it [...]. The score of half a mass, which is still lying here waiting to be finished, is the best proof that I really made the promise.¹

Wolfgang had married on 4 August 1782, and on 17 August he had written:

[...] For a considerable time before we were married we had always attended mass and gone to confession and taken communion together; and I found that I never prayed so fervently or confessed and took communion so devoutly as by her side; and she felt the same. In short, we are made for each other; and God who orders all things and consequently has ordained this also, will not forsake us.²

In this sense of piety and devotion, then, Mozart began the Mass during the summer of 1782. It was conceived on a vast scale, as a so-called 'cantata mass', of which Bach's Mass in B minor, Florian Gassmann's *Missa Stae. Caeciliae*, Georg Reutter Jr's *Missa Sancti Caroli*, and Haydn's *Missa Stae. Caeciliae* are typical earlier examples. The long planned visit to Salzburg, however, did not occur until the summer of 1783, at which time Mozart apparently took the unfinished score with him. The Mass was, according to the Nissen biography,³ rehearsed in the *Kapellhaus* on 23 August and performed in the *Peterskirche* on 25 August;

Constanze sang one of the soprano parts. Constanze's memory was not always reliable, especially considering that the event had taken place many years before, but we also have confirmation of this performance in her letter to the publisher, J.A. André of 31 May 1800. She writes:

You send me a list at the head of which you say: 'Of the following works which are all mentioned in Mozart's own catalogue, I possess neither score nor parts, and therefore ask for further details as to where I may be able to get them' [...] For the mass that was afterwards used for *Davidde penitente*, you should make enquiries in Salzburg, where it was composed, or at any rate performed.⁴

Now the autograph of the Mass, as Johann Anton André found it, was incomplete. The Kyrie, the whole of the Gloria, the Sanctus (except, as we shall see, one of the two choruses in the Osanna) and the Benedictus were extant; and André also managed to locate a copy of these four sections 'in a Bavarian monastery'. But of the Credo he could find only the Credo in unum Deum and the Incarnatus; the autograph MS of the former is complete except for some bars in the middle strings and wind parts, while of the Incarnatus, Mozart had finished the soprano solo, the three *obbligato* woodwind and the *basso continuo* parts, as well as the opening and closing *ritornelli*. The rest of the Credo and the whole of the Agnus were missing. André issued the extant sections in score, exactly as he found them (i.e., without filling in the sketched or missing parts), in 1840. His edition, which is described under the sources, is of the utmost importance, for the autograph, which later found its way to the Berlin State Library, is now even less complete: of the Sanctus only the *particella* containing the wind

¹ Emily Anderson, *The Letters of Mozart and his Family* (London, 1938; 3/1985), 834f, Letter 477

² Anderson, *Letters*, 814, Letter 459

³ Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W.A. Mozarts* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1828), 476

⁴ Extracts from the letters of Constanze Mozart to Johann Anton André, transl. and ed. C.B. Oldman in: Anderson, *Letters*, 1476 and 1480 in 1938 edn. only; omitted from subsequent edns.

IV

instruments and timpani has survived (see below), and the whole Benedictus has gone astray.

The question now arises: if this Mass was unfinished when Mozart arrived in Salzburg at the end of July, 1783 (which seems probable), how was the work performed? There would seem to be three possibilities: (1) the work was played as a torso; (2) Mozart completed the missing movements between the end of July and 23 August; (3) he used movements from his earlier masses to complete the missing sections of the Credo and the Agnus – a supposition to which most scholars have inclined. Of the three possibilities, the first must be ruled out on liturgical grounds, for it is unthinkable that Mozart – or anyone else – could or would have performed an incomplete Mass in a Roman Catholic Church. If the second is true, we have undoubtedly lost one of the greatest works of art; for a torso, however beautiful, is hardly a substitute for the completed statue. If the third obtains, the result must have been a dreadful compromise, for there is hardly anything in Mozart's earlier, often conventional or even superficial church music which compares in emotional scope and musical maturity to the present work. At any rate, the Salzburg performance is shrouded in mystery, and it is doubtful if we shall ever recover the original parts, or even discover an eyewitness account which might provide a clue as to what was actually played.

Two years later, in Vienna, when Mozart was commissioned to write an oratorio in great haste, he used the music of the Kyrie and Gloria, to which he added two new arias and a kind of cadenza for the end of the Cum Sancto fugue; the new oratorio, *Davidde penitente*, whose text is now known to have been furnished by Da Ponte, Mozart's librettist,⁵ was performed on 13 and 17 March 1785. Alfred Einstein observed:

But it is to be hoped that no one will have the notion of reviving *Davidde penitente* in place of the Mass,

simply because it is a 'final version' by Mozart himself. [...] Why patch up the noble torso? Even a Michelangelo did not venture to add a head and limbs to the Greek torso in the Belvedere.⁶

At the turn of the 20th century, however, an attempt was made to 'patch up the noble torso': Alois Schmitt completed the Mass by using various movements from Mozart's earlier church music, in the selection of which he was assisted by Ernst Lewicki; this version was first performed in the *Martin-Luther-Kirche* at Dresden on 3 April 1901, and the score was subsequently published by Breitkopf & Härtel. Although the torso had been printed by André and again in the *Mozart Complete Edition* (Breitkopf & Härtel, 1882), it remained quite unknown until Schmitt's resuscitation. Its present popularity is entirely due to his valiant efforts, and Mozart scholars and lovers of music must be eternally grateful to him for having restored such a masterpiece to the permanent repertoire. But however honest his intentions, we cannot accept his completion of the missing Credo movements, even if we might tolerate the use of the Kyrie music for the Agnus. Schmitt used the following sources for the reconstruction of the missing Credo movements:

Crucifixus: fragment of a Requiem (*Lacrimosa*), K. Anh. 21 (93c), of which only the four vocal parts and *basso continuo* are indicated.

Et resurrexit: parts of the Mass in C minor, K. 139 (114a) and the Kyrie in C, K. 323.

Et in Spiritum Sanctum: Mass in C (*Missa longa*), K. 262 (246a).

Credo in unam sanctam: parts of:

- a) the present Credo in unum Deum, transposed from C to E flat;
- b) Kyrie in E flat, K. 322 (296a);
- c) *Missa solemnis* in C, K. 337.

Et vitam venturi: Mass in C (*Missa longa*), K. 262 (246a).

There is little justification for the mixture of Schmitt and Mozart in the Credo in unam

⁵ see Rosemary Hughes, ed., *A Mozart Pilgrimage: Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829*, transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano (London, 1955/1975), 158

⁶ Alfred Einstein, *Mozart: His Character His Work* (New York/London, 1945), 350

sanctam. But still more important, Dr Karl Pfannhauser has discovered that the fragment of a Requiem, K. Anh. 21 (93c), which exists in Mozart's handwriting, is in fact his copy of part of a Requiem by Ernst Eberlin.⁷ As is known, Mozart frequently made copies of the church music by his Salzburg precursors and contemporaries, such as Adlgasser, Johann Michael Haydn and Eberlin. This *Lacrimosa* fragment, hitherto accepted as an early Mozart sketch, may be now restored to its correct author; and although the movement is of a high artistic calibre, we really cannot continue to play as Mozart a Crucifixus by another composer. Schmitt's orchestration of this movement, too, though most capable, is hardly Mozartean, nor is his re-instrumentation of the first Credo movement. And in the present day, we wish to have Mozart without cuts, and Schmitt introduced excisions into the *Laudamus* and *Et incarnatus*.

Apart from his great service in reviving the Mass, however, Schmitt also deserves the highest praise for his work on the *Sanctus*. This question is of sufficient general importance to necessitate its discussion in the preface rather than in the critical notes.

Up to the *Sanctus*, the old Breitkopf & Härtel Complete Edition, in which the Mass was, of course, printed without additions or alterations, could use Mozart's autograph and the André print. At that time, however, a part of the original MS used by André – and, incidentally, by Köchel in compiling his monumental catalogue – had already disappeared, as we have pointed out above. For the *Sanctus* and *Osanna*, the editor of the Complete Edition had at his disposal only Mozart's separate score of the wind instruments and timpani, apart from André's first edition. André, therefore, was the only source for the vocal and string parts. Schmitt, after studying André's edition, saw that the score was incomplete. He writes:

From the lay-out of the choral parts in the 'Sanctus', but especially from the orchestral accompaniment

of the 'Osanna' double fugue, it is quite obvious that Mozart did not conceive the movement for a five- and four-part chorus, respectively, but for double chorus. The original MS, in possession of the Royal Library at Berlin, contains in sixteen pages of ten-stave paper only the score of all the wind instruments, *viz.*, 2 oboes, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, 3 trombones and timpani. The choral and string parts are lost, and it remains incomprehensible how it could happen that these pieces were published without further ado in the earlier editions as five- and four-part choruses. André, too, cannot have owned the complete material to the 'Sanctus' and 'Osanna'.⁸

Schmitt is entirely correct in his assumption. There are several factors which show beyond any doubt that Mozart *must* have used an eight-part chorus, not, as in André, five parts in the *Sanctus* and four parts in the *Osanna*:

(1) The disposition of the autograph. For lack of space on the ten- and twelve-stave Italian export paper generally used by Viennese composers in the latter half of the 18th century, it was often necessary to place some, if not all, of the wind instruments in a separate score at the back of the main part. There are several cases in Haydn's autographs (e.g., *Symphony No. 86, Harmoniemesse*), and others in those of such a composer as Adalbert Gyrowetz (e.g., the operatic MSS. in the *Gesellschaft der Musikfreunde*, Vienna). Mozart, too, seems to have resorted to this extra *particella* in his operas; the autograph of *Figaro*, for instance, contains a separate score of 26 pages for the wind and drum parts to some of the numbers (*Sextet, Coro, Scene xiv*). Let us assume that Mozart used only five and then four vocal parts in the *Sanctus*, and that he was writing on twelve-stave Italian paper, on which the rest of the Mass (except the *Sanctus* wind-instrument and drum *particella*) is written. The disposition of the score, which we may reconstruct by studying comparable Mozart autographs and, indeed, other parts of K427, would be: violin I / violin II / viola / soprano I / soprano II / alto / tenor / bass / 'organo', without soprano II in the *Osanna*. This makes a total of nine and then eight

⁷ K. Pfannhauser, 'Mozart hat kopiert', *Acta Mozartiana*, I/1954, Heft 2–3

⁸ Vocal score (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1901), iii, fn.

parts, and leaves open three and then four staves. Mozart would certainly have completed these staves with some of the wind parts – at least the oboes and bassoons – leaving only the brass and kettledrum parts for the *particella*. But let us now assume that he used an eight-part chorus, of which soprano II, in the Sanctus proper, would represent soprano I of the second chorus this would fill completely and exactly the twelve staves, and would require all the wind-instruments and drums to be placed in the other score. The otherwise curious disposition of this second score would be thus easily explained.

(2) The part-writing of the chorus in the Sanctus proper. In our new edition, Mozart's extant parts are engraved in normal, the added parts in smaller type, by which process the reader may at once see which parts are genuine. (It should be remembered that André places all five choral parts together; the present division into two choruses originated with Schmitt.) The reader will see at once that bar 7 is empty without the reconstructed parts, while the echoes of 'pleni, pleni' show that André's choral parts are in any case incomplete. What André appears to have done is to compress the eight parts into five; and indeed, it is hard to imagine how he could have engraved the whole score in the size and format he has chosen. It is of course possible that Mozart had only sketched the choral parts though this seems hardly likely in view of the finished aspect of the orchestral parts and of the first chorus in the Osanna.

(3) The disposition of the Osanna. Here it becomes clear that André had at his disposal only one of the two choruses required by Mozart. We should have had a difficult, if not impossible, task to reconstruct the second choir were it not for the happy coincidence that many of the fugal entries and countersubjects are preserved in the orchestral accompaniment, especially in the vital trombone parts, which just happen to double the second, i.e. missing, choral parts.

Schmitt's reconstruction of the second chorus in both Sanctus and Osanna is on the whole brilliant, and it is obvious that the present editor has used his setting as the working basis. It was

felt, however, that Schmitt's part-writing could be improved in various places by adhering more closely to (a) the orchestral parts and (b) the disposition of the extant vocal parts. For example, the second chorus at bars 52 and 53 in Schmitt's reconstruction reads:

Soprano col Soprano del Coro I
Alto
Tenore Basso
na, o-san-na, o-san-na in ex-cel-sis

whereas we have written, in accordance with the trombone parts:

Soprano col Soprano del Coro I
Alto
Tenore Basso
-san-na in ex-cel-sis

Similarly it was felt that Schmitt's bass part at bars 21 and 22

-cel - sis, o - san-na, o-san-na, o -

would be improved by retaining the octave skips found in similar passages in the first choir, e.g. bb29ff.:

-cel - sis, o - san-na, o-san-na, o -

At one time or another, the following sources for the Mass seem to have existed: (1) The autograph, used by André which later became the property of the Berlin State Library; at that time, part of the Sanctus and the whole Benedictus were already missing, and have not been since recovered; the MS was removed to a Polish monastery towards the end of World War II for safe-keeping, and its present whereabouts are unknown, though it is reported on good authority that all the MSS formerly in the monastery are in an Eastern country.⁹ (2) A copy

⁹ see Publisher's Note below

of the Kyrie, Gloria, Sanctus and Benedictus, formerly in a Bavarian monastery. André discovered this source and used it in the preparation of his edition. This important copy has long since disappeared. (3) The first edition in score, published by André in May 1840 on the basis of the first two sources. For a detailed description of this first edition, see below. (4) The score published in the Mozart *Gesamtausgabe*, Series XXIV/29 (July, 1882), edited from sources 1 and 3 by the famous Bach expert, Philipp Spitta. As is obvious from the above listing, our edition is based on the third and fourth of these four sources.

Ordinarily it would be folly to publish a new critical edition without having had access to the original MS, but in the case of this Mass, our sources appear to be meticulously printed. Both are based on the now unavailable autograph, and since the divergencies between the two concern only *minutiae*, we may hope that the re-emergence of the autograph will not change our score except in small details. Apart from the questions enumerated above, the only important divergency concerns the presence or absence of a fourth trombone part in the Kyrie. The *Complete Edition* prints four trombone parts, doubling the choir, including 'Trombone Soprano', whereas André contains but three, doubling the alto, tenor and bass parts as is customary in Salzburg masses of the period. Professor Otto Erich Deutsch was able to locate for me a few photographs of the autograph, including the first two pages of the Kyrie, from which it is evident that Mozart indicated only three trombone parts, the soprano trombone apparently having been added by Spitta. Possibly he misread the first entry of the soprano part, marked 'Tutti', as an indication for a trombone; but the entries of the other voices are clearly marked 'Tutti' and 'Tromb.' and, moreover, there is every historical, musical and practical reason to doubt that the contemporary Salzburg church orchestras included soprano trombones.

The principles used in the editing of this new edition are easily explained. Added dynamic marks, accidentals, and so forth have

been placed in square brackets except those added by André and missing in the autograph (cf. b1 of the Gloria), in which case round brackets have been used. Phrasing marks, i.e. slurs, and ties not found in sources have been added in dotted lines. Certain dynamic marks (the second *p* of the *pp* in the Kyrie, b34) have been added in smaller type, rather than brackets, when it was considered that clarity could be thus obtained more easily. Added parts have been placed in smaller type or, occasionally, in square brackets (e.g., Sanctus, bb21ff., in the continuo). (It should, however, be stressed that the trombone parts of the Cum Sancto fugue are authentic, and are only in smaller print to prevent their being confused with the vocal line.) A word of caution should be added about the staccato wedges which have been used in this new edition. The André print employs these wedges throughout to reproduce the vertical dash usually found in 18th-century MSS, and the few specimen pages of Mozart's autograph which were available in photograph indicate, as is characteristic of Haydn's and Mozart's MSS, vertical dashes (|) rather than dots (.). It was customary for engravers to reproduce this line by a small wedge (∨), but in the course of the 19th century, the wedge came to mean a much stronger kind of staccato than that prevailing in Mozart's and in Haydn's day. There are a few places where André uses dots rather than wedges, e.g. in the Benedictus, bb43 et seq. in the wind parts, but for the most part the first edition adheres to wedges. In modern performance, therefore, care should be taken not to give too much stress to these staccatos, especially in such passages as bb1 et seq. of the Kyrie.

Apart from the addition of a few obvious dynamic marks, and certain staccatos and phrasing marks which examination of the parallel passages convinces us were intended by the composer, very little has been added or changed in completed movements. As is often the case in Mozart, the parallel passages frequently contradict each other in details of phrasing and placement of dynamics; since a definitive read-

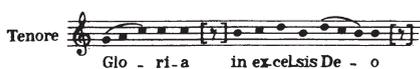
VIII

ing is well-nigh impossible, these contradictions (which are usually of minor importance) have not been resolved except where the editor felt certain of Mozart's intention; all the most important of such passages have been pointed out in the critical notes, even when the editor made no change.

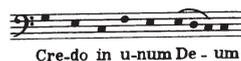
A few words should be said concerning the reconstruction of the organ continuo. As our critical notes show, Mozart neglected to write out the figured bass for the organ in some of the movements, probably because this was one of the last details added to the final score; these figures have been supplied by the editor, and square brackets placed at the beginning and end of the movement in question (Credo, Et incarnatus, Osanna and Benedictus). Particular effort was made to duplicate Mozart's unorthodox and highly individual use of 'Tasto Solo', which is often determined by a sense of orchestral colour rather than a strict adherence to tradition. But in this, as in all the added parts of the Mass, the performer should never feel obliged to follow the editor's choice if he thinks another reading preferable. No one would be foolish enough to consider his reconstruction of such a profound masterpiece the perfect or definitive one, and it is clear that there are many alternate readings possible. The editor has tried to fulfil his task as inconspicuously as possible, and of course every effort has been made to purge the added parts of stylistic incongruities; if, in a performance, his part in the score remains unnoticed, it will be his greatest satisfaction.

In performances of the Mass, it is recommended that a short pause be inserted between Gloria and Credo and a longer pause between Incarnatus and Sanctus. It is also suggested that

Gloria and Credo be preceded by the Gregorian liturgical melody, i.e.



and



The editor wishes to acknowledge his grateful thanks to Anton Heiller, whose keen stylistic perception was of constant assistance during the reconstruction; to Hans Keller, who looked through the proofs of the Credo and suggested two important changes which have been incorporated; and to Christa Landon-Fuhrmann, who read the proofs of the entire Mass and made many useful suggestions throughout.

H.C.Robbins Landon (1956)

Publisher's note:

The Preface by H.C.Robbins Landon (1926–2009) reprinted here dates from the first edition of the present score first issued in 1956. Some bibliographical details in the footnotes have been updated editorially for the present re-issue (2011). Additionally, it should be noted that the autograph MS of K427 is presently located in: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur: *Mus.ms.autogr. W.A.Mozart KV 427*. This autograph source has been issued in facsimile in the series: *Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles*, Band 9, Leipzig/Kassel, etc., 1982.

VORWORT

Mozarts Messe in c-Moll, KV 427 (417a), entstand als eine Art Votivgabe für seine Braut Constanze und sollte in Salzburg anlässlich des geplanten Besuches des neuvermählten Paares bei Vater Leopold aufgeführt werden. Die erste Erwähnung dieses Werkes ist in dem Brief an Leopold vom 4. Januar 1783 zu finden.

– wegen der Moral hat es ganz seine richtigkeit; – es ist mir nicht ohne vorsatz aus meiner feder geflossen – ich habe es in meinem herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten [...]; – zum beweis aber der wirklichkeit meines versprechens kan die *Spart* von der hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten hoffnung da liegt.¹

Die Hochzeit hatte am 4. August 1782 stattgefunden, und am 17. August schreibt Wolfgang:

– wir sind auch schon eine geraume Zeit lediger allzeit mitsamen so wohl in die hl: Messe als zum Beichten und *Comuniciren* gegangen – und Ich habe gefunden daß ich niemalen so kräftig gebetet, so andächtigt gebeichtet und *Comunicirt* hätte als an ihrer Seite; – und so gieng es ihr auch; – mit einem Worte wir sind für einander geschaffen – und gott der alles anordnet, und folglich dieses auch also gefügt hat, wird uns nicht verlassen.²

In diesem Gefühl der Frömmigkeit und Liebe begann Mozart mit der Komposition der Messe im Sommer des Jahres 1782. Dieselbe wurde als großangelegtes Werk, als eine sogenannte Kantatenmesse, geplant, deren typisches früheres Beispiel Bachs h-Moll-Messe, Florian Gassmanns *Missa Stae. Caeciliae*, Georg Reutter d. J. *Missa Sancti Caroli* oder Haydns *Missa Stae. Caeciliae* ist. Erst im Sommer 1783 verwirklichte sich der so lang vorgenommene Besuch in Salzburg, auf welchen Mozart anscheinend die unvollendete Partitur mitnahm. Wie uns Nissen in seiner Biographie Mozarts mitteilt, fand eine Probe der Messe am 23.

August im Kapellhause und die Aufführung am 25. August in der Peterskirche statt, bei der Constanze eine der Sopranpartien sang.³ Constanzes Gedächtnis war nicht immer ganz verlässlich, und man muss bedenken, dass dieses Ereignis schon so viele Jahre zurücklag, aber wir finden eine weitere Bestätigung dieser Aufführung in ihrem Brief an den Verleger J. A. André vom 31. Mai 1800.⁴ Sie schreibt:

Erstlich zu der Rubrik, die Sie überschreiben: „Folgendes fehlt mir in Partitur und Stimmen, welches alles im eigenhändigen Catalog verzeichnet ist, und um welches ich mir nähere Nachricht ausbitte, wo ich es allenfalls bekommen kann“ [...] Wegen der Messe zum *Davidde penitente* ist sich in *Salzburg* wo sie gemacht oder aufgeführt ist, zu erkundigen.

Das Autograph der Messe, das Johann Anton André vorfand, war unvollständig. Vorhanden waren Kyrie, das ganze Gloria, Sanctus (ausgenommen, wie weiter unten zu ersehen ist, einer der zwei Chöre des Osanna) und das Benedictus; außerdem gelang es André eine Abschrift dieser vier Teile in „einem Kloster in Baiern“ aufzufinden. Vom Credo jedoch fand er nur das Credo in unum Deum und das Incarnatus. Das autographe Manuskript des ersteren ist außer einigen Takten der mittleren Streicher- und Bläserstimmen vollständig, während im Incarnatus nur das Sopran-Solo, die drei obligaten Holzbläser und der Basso Continuo, als auch das Anfangs- und Schlussritornell von Mozart ausgeführt worden waren. Der Rest des Credo und das gesamte Agnus fehlten. André veröffentlichte 1840 die vorhandenen Teile in Partitur, so wie er sie gefunden hatte, d. h. also ohne die skizzierten oder fehlenden Stimmen zu vollenden bzw. zu ergänzen. Seine Ausgabe, deren genaue Beschreibung weiter unten folgt,

¹ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, Bd. III: 1780–1786, hrsg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u. a. 1963, S. 247/248.

² Ebd., S. 220.

³ Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828, S. 476.

⁴ Unveröffentlichtes Original in Besitz von C. B. Oldman, C. B. (London).

ist von größter Bedeutung, da das Autograph, das später seinen Weg in die Preußische Staatsbibliothek fand, heute noch unvollständiger ist: vom Sanctus ist nur noch die Separat-Partitur (vgl. unten) der Bläser und Pauken erhalten, und das Benedictus fehlt vollständig.

Es erhebt sich nun folgende Frage: falls diese Messe bei Ankunft Mozarts in Salzburg Ende Juli 1783 unvollendet war (was als wahrscheinlich anzusehen ist), wie wurde das Werk aufgeführt? Drei Möglichkeiten ergeben sich: 1) Das Werk wurde als Torso gespielt, 2) Mozart vollendete die fehlenden Teile zwischen Ende Juli und 23. August, 3) er verwendete Sätze aus früheren Messen, um die fehlende Teile des Credo und das Agnus zu ergänzen – eine Annahme, zu der die meisten der Wissenschaftler neigten. Von diesen drei Möglichkeiten muss die erste aus liturgischen Gründen ausgeschlossen werden, da es undenkbar ist, dass Mozart – oder irgendjemand anderer – eine unvollständige Messe in einer römisch-katholischen Kirche aufführen konnte oder wollte. Falls die zweite zutrifft, so haben wir zweifellos eines der größten Kunstwerke verloren, denn selbst ein noch so schöner Torso kann kaum die vollendete Statue ersetzen. Falls die dritte sich behauptet, so muss das Ergebnis ein schrecklicher Kompromiss gewesen sein, da in Mozarts früherer, und häufig konventioneller oder so gar zuweilen oberflächlicher sakraler Musik kaum ein Werk zu finden ist, das sich in emotionaler Freiheit und musikalischer Reife mit dem gegenwärtigen vergleichen lässt. In jedem Falle ist diese Salzburger Aufführung in Dunkel gehüllt, und es ist zweifelhaft, ob es jemals möglich sein wird, die Originalstimmen aufzufinden oder den Bericht eines Augenzeugen zu entdecken, der den Schlüssel zur Lösung des Rätsels gibt, was in Wirklichkeit gespielt worden ist.

Zwei Jahre später, als Mozart in Wien beauftragt wurde, ein Oratorium in großer Eile zu liefern, verwendete er die Musik des Kyrie und des Gloria, zu denen er zwei neue Arien und eine Art Kadenz für den Schluss der Fuge Cum Sancto hinzufügte. Das neue Oratorium, *Davidde penitente*, dessen Text man Da Ponte,

Mozarts Librettist, zuschreiben konnte, wurde am 13. und 17. März 1785 aufgeführt.⁵ Einstein bemerkte dazu:

Aber niemand wird hoffentlich auf den Gedanken kommen, nunmehr den „Davidde penitente“ an Stelle der Messe wieder lebendig zu machen, da er ein „Mozart letzter Hand“ ist. [...] Warum den herrlichen Torso ergänzen? Auch Michelangelo hat nicht gewagt, dem griechischen Torso des Belvedere Kopf und Beine anzusetzen.⁶

An der Wende des 20. Jahrhunderts wurde jedoch der Versuch unternommen, „den herrlichen Torso [zu] ergänzen“: Alois Schmitt vervollständigte die Messe, indem er verschiedene Sätze aus Mozarts früheren Kirchenmusikwerken verwendete, bei deren Auswahl er von Ernst Lewicki beraten wurde. Diese Fassung gelangte am 3. April 1901 in der Martin-Luther-Kirche zu Dresden erstmalig zur Aufführung und nachfolgend wurde die Partitur von Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Obwohl der Torso bei André und wiederum in der Mozart-Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel, 1882) erschienen war, blieb die Messe bis zu Schmitts Wiedererweckung derselben gänzlich unbekannt. Seine Verbreitung und Popularität ist einzig und allein sein Verdienst und es gebührt ihm der Dank aller Kenner und Liebhaber Mozartscher Musik, dass ein solches Meisterwerk dem ständigen Repertoire hinzugefügt werden konnte. Trotz Schmitts aufrichtigsten Intentionen können wir heute jedoch nicht seiner Ergänzung der fehlenden Credo-Sätze zustimmen, auch wenn man über die Verwendung der Musik des Kyrie als Agnus nachsichtig sein mag. Schmitt benutzte folgende Quellen für seine Rekonstruktion der fehlenden Credo-Sätze:

Crucifixus: Fragment eines Requiem (*Lacrimosa*), KV Anh. 21 (93c), das nur vier Singstimmen und den Basso Continuo aufweist.

⁵ Vgl. *A Mozart Pilgrimage, being the travel diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829*, hrsg. von Rosemary Hughes, London 1955, S. 158.

⁶ Alfred Einstein, *Mozart, Sein Charakter, Sein Werk*, 2/1953, Zürich, S. 398.

Et resurrexit: Teile der Messe in c-Moll, KV 139 (114a) und des Kyrie in C, KV 323.

Et in Spiritum Sanctum: Messe in C (*Missa longa*), KV 262 (246a).

Credo in unam sanctam: Teile von

- a) dem vorliegenden „Credo in unum Deum“, von C nach Es transponiert;
- b) Kyrie in Es, KV 322 (296a);
- c) *Missa solemnis* in C, KV 337.

Et vitam venturi: Messe in C (*Missa longa*), KV 262 (246a).

Die Vermischung von Schmitt und Mozart im Credo in unam sanctam ist wenig gerechtfertigt. Von weit größerer Wichtigkeit ist jedoch die Entdeckung Dr. Karl Pfannhausers, dass das in Mozarts Handschrift überlieferte Fragment des Requiem, KV Anh. 21 (93c) in Wirklichkeit seine Abschrift eines Teiles eines Requiems von Ernst Eberlin ist.⁷ Bekanntlich hat Mozart des Öfteren Kopien von kirchlichen Werken seiner Salzburger Vorläufer und Zeitgenossen wie Adlgasser, Johann Michael Haydn und Eberlin angefertigt. Dieses Lacrimosa-Fragment, bisher als frühe Mozart-Skizze bezeichnet, kann nun seinem wirklichen Verfasser wiedergegeben werden, und obwohl der Satz von großem künstlerischen Wert ist, darf dieses Crucifixus eines anderen Komponisten nicht mehr unter Mozarts Namen gespielt werden. Schmitts Orchestrierung dieses Satzes, als auch seine Uminstrumentierung des ersten Credo ist wenig Mozartisch zu nennen. Auch möchten wir heutzutage Mozarts Musik ohne jegliche Kürzungen hören, wie sie Schmitt im Laudamus und im Et incarnatus unternahm.

Nebst seinem großen Verdienst um die Wiederbelebung dieser Messe gebührt Schmitt Bewunderung für seine Bearbeitung des Sanctus. Diese Frage ist von genügend allgemeiner Bedeutung, um ihre Diskussion eher hier im Vorwort als im nachfolgenden Revisionsbericht zu rechtfertigen.

Bis zum Sanctus stand der alten Breitkopf & Härtel Gesamtausgabe, in der die Messe selbstverständlich ohne Hinzufügungen und Änderungen wiedergegeben ist, Mozarts Autograph und Andrés Druck zur Verfügung. Wie weiter oben bereits ausgeführt wurde, war zu diesem Zeitpunkt ein Teil des von André benutzten – und übrigens Köchel bei der Aufstellung seines monumentalen Kataloges noch bekannten – originalen Manuskriptes verschwunden. Für das Sanctus und Osanna lag dem Herausgeber der Gesamtausgabe daher außer Andrés Erstdruck nur Mozarts Separat-Partitur der Bläser und Pauken vor. André war daher für die Vokal- und Streicherstimmen die einzige Quelle. Schmitt erkannte nach Studium von Andrés Druck, dass die Partitur nicht vollständig war. Er schreibt:⁸

Aus dem Chorsatz des Sanctus, vor allem aber aus der Orchesterbegleitung der Osanna-Doppelfuge, geht zweifellos hervor, dass Mozart diese Sätze nicht 5stimmig resp. 4stimmig, sondern für Doppelchor komponiert hat. Die Originalhandschrift, im Besitze der Kgl. Bibliothek zu Berlin, enthält auf einem Bogen zehnzeiligen Notenpapiers nur die Partitur sämtlicher Blasinstrumente (2 Ob., 2 Fag., 2 Hörner, 2 Tromp. und 3 Posaunen nebst Pauken). Chor und Streichorchester sind verloren gegangen und es bleibt vorerst rätselhaft, wie es geschehen konnte, daß diese Stücke in den bisherigen Ausgaben ohne Weiteres als 5, resp. 4stimmige Chöre veröffentlicht wurden. Auch André kann vom Sanctus und Osanna nicht das vollständige Material der Chorpartie besessen haben.

Schmitts Annahme ist vollkommen richtig, da verschiedene Faktoren ohne jeden Zweifel erkennen lassen, dass Mozart einen achtstimmigen Chor verwendet haben *muss*, und nicht, wie in André, fünf Stimmen im Sanctus und vier im Osanna:

(1) Die Anlage des Autographs. Bei zehnen- und zwölfzeiligem italienischen Exportpapier, das im Allgemeinen von Wiener Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert verwendet wurde, war es häufig aus Raumgründen notwendig, einige, wenn nicht alle der Bläser-

⁷ Karl Pfannhauser, „Mozart hat kopiert“, in: *Acta Mozartiana*, I, 1954, Heft 2–3.

⁸ Fußnote auf S. III des Klavierauszuges, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901.

stimmen am Schluss der Partitur gesondert zu notieren. Es gibt verschiedene solcher Fälle bei Autographen von Haydn (u. a. Symphonie G. A. Nr. 86, *Harmoniemesse*), oder auch bei denen anderer Komponisten wie Adalbert Gyrowetz (zum Beispiel dessen Opernmanuskripte in der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien). Mozart scheint in seinen Opern diesen Ausweg zu einer gesonderten Particelle ebenfalls gefunden zu haben; das Autograph von *Figaro* enthält z. B. eine Partitur von 26 Seiten für die Bläser- und Paukenstimmen von einigen Nummern (Sextett, Chor, Szene XIV). Wenn man annimmt, dass Mozart nur fünf und dann vier Vokalstimmen im Sanctus verwendete, und dass er auf zwölfzeiligem italienischen Papier schrieb, auf welchem der Rest der Messe (außer der Sanctus Bläser-Pauken-Partitur) geschrieben ist, so würde die Anlage der Partitur, die man nach Studium ähnlicher Mozartautographe und natürlich auch anderer Teile von KV 427 rekonstruieren könnte, die folgende sein: Violine I / Violine II / Viola / Sopran I / Sopran II / Alt / Tenor / Bass / „Organo“, ohne Sopran II im Osanna. Dieses ergibt eine Gesamtsumme von zuerst neun und dann acht Stimmen und lässt drei und dann vier Systeme leer. Mozart hätte gewiss diese Systeme mit einigen der Bläser ausgefüllt – zumindest Oboen und Fagotte –, und nur die Blechbläser und die Paukenstimme der Separat-Partitur überlassen. Wenn man jedoch annimmt, dass Mozart einen achtstimmigen Chor komponierte, in dem Andrés Sopran II im eigentlichen Sanctus den Sopran I des zweiten Chores bildet, so wären die zwölf Systeme dadurch genau ausgefüllt, sodass sämtliche Bläser und die Paukenstimme in der gesonderten Partitur untergebracht werden müssten. Die sonst merkwürdig anmutende Anlage dieser zweiten Partitur würde dadurch leicht ihre Erklärung finden.

(2) Die Stimmführung des Chores im eigentlichen Sanctus. In dieser neuen Ausgabe wurden Mozarts vorhandene Stimmen in Normalstich, die hinzugefügten in Kleinstich wiedergegeben, wodurch der Leser sogleich die authentischen Stimmen erkennen kann. (Es wird in Erinnerung gebracht, dass André die fünf

Chorstimmen zusammen gestochen hat; die vorliegende Teilung in zwei Chöre stammt von Schmitt.) Takt 7 wäre ohne die rekonstruierten Stimmen leer und die Echos des „pleni, pleni“ zeigen, dass Andrés Chorstimmen auf jeden Fall unvollständig sind. André scheint die acht Stimmen zu fünf zusammengefasst zu haben und es wäre auch wirklich kaum denkbar, wie er den Doppelchor in der von ihm gewählten Größe und Format auf seiner Stichplatte hätte unterbringen können. Gewiss ist es möglich, dass die Chorstimmen von Mozart nur skizziert waren, obwohl dies angesichts der Ausarbeitung der Orchesterstimmen und des ersten Chores des Osanna wenig glaubhaft erscheint.

(3) Die Anlage des Osanna. Hier zeigt sich deutlich, dass nur einer der zwei von Mozart verlangten Chöre André vorlag. Man würde sich bei der Rekonstruktion des zweiten Chores einer beinahe unlösbaren Aufgabe gegenübersehen, wären nicht glücklicherweise die fugalen Eintritte und ihre Gegenstimmen durch die Orchesterbegleitung, besonders der in dieser Hinsicht äußerst wichtigen Posaunenstimmen, die zufälligerweise die zweiten, also fehlenden Chorstimmen verdoppeln, gegeben.

Schmitts Rekonstruktion des zweiten Chores im Sanctus als auch in Osanna ist im Ganzen hervorragend und es ist daher naheliegend, dass der jetzige Herausgeber seinen Satz als Arbeitsgrundlage übernommen hat. An einigen Stellen wurde jedoch versucht, durch noch engeres Festhalten an a) der Stimmführung der Orchesterstimmen und b) der Anlage der vorhandenen Vokalstimmen Mozarts wahrscheinlichen Absichten näher zu kommen. Ein Beispiel bieten T. 52 und 53 des zweiten Chores, in denen die Fassung Schmitts folgendermaßen lautet:

Soprano col Soprano del Coro I

Alto

na, o-san-na, o-san-na in ex-cel-sis

Tenore
Basso

Die neue Version entspricht der Stimmführung der Posaunen:

Soprano col Soprano del Coro I

Alto

Tenore
Basso

Auch war der jetzige Bearbeiter der Ansicht, dass Schmitts Bassstimme in T. 21 und 22

- cel - sis, o - san-na, o-san-na, o -

durch Beibehaltung der an ähnlichen Stellen des ersten Chores, wie in T. 29ff., vorkommenden Oktavensprünge verbessert werden könnte:

- cel - sis, o - san-na, o-san-na, o -

Zu verschiedenen Zeiten scheinen folgende Quellen für diese Messe existiert zu haben: 1. Das Autograph, von André benutzt, das später in Besitz der Preußischen Staatsbibliothek gelang; damals fehlten bereits ein Teil des Sanctus und das ganze Benedictus und sind bisher nicht mehr zum Vorschein gekommen. Das Manuskript wurde während des Zweiten Weltkrieges aus Sicherheitsgründen in ein schlesisches Kloster verlagert, sein gegenwärtiger Aufenthaltsort ist unbekannt, doch wird vermutet, dass sich alle der damals in dieses Kloster verlagerten MSS. aus der Preußischen Staatsbibliothek derzeit in einem der Oststaaten befinden. 2. Eine Abschrift des Kyrie, Gloria, Sanctus und des Benedictus, die André in einem bayerischen Kloster aufgefunden hatte und zur Vorbereitung seiner Ausgabe verwendete. Diese wichtige Abschrift ist seit langem verschollen.⁹ 3. Die von André auf Grund der obigen zwei Quellen im Mai 1840 veröffentlichte erste Partiturausgabe. Eine genaue Beschreibung dieses Druckes folgt weiter unten. 4. Die im Rahmen der Mozart-Gesamtausgabe, Serie XXIV/29 (Juli 1882) nach Quellen 1 und 3 von Philipp Spitta herausgegebene Partitur. Wie aus obiger Aufstellung hervorgeht, basiert

unsere neue Ausgabe auf der dritten und vierten dieser 4 Quellen.

In einem gewöhnlichen Falle wäre es widersinnig gewesen, eine neue kritische Ausgabe zu veröffentlichen, ohne Zugang zu dem originalen Manuskript gehabt zu haben; aber im Falle dieser Messe scheinen die beiden verfügbaren Quellen äußerst sorgfältige und genaue Vorlagen zu sein. Beide fußen auf dem derzeit nicht erreichbaren Autograph, und da sie nur in Geringfügigkeiten voneinander abweichen, ist zu hoffen, dass das Wiederauftauchen des Autographs den Text unserer Partitur kaum ändern wird. Neben den bereits oben besprochenen Fragen betrifft die einzige wichtige Divergenz das Problem der vierten bzw. ersten Posaunenstimme im Kyrie. Die Gesamtausgabe enthält vier Posaunenstimmen, einschließlich „Trombone Soprano“, die den Chor verdoppeln, während bei André – entsprechend der Salzburger Messentradition dieser Periode – nur drei, die mit Alt, Tenor und Bass mitgehen, vorhanden sind. Professor Otto Erich Deutsch gelang es, ein paar Seiten des Autographs in Photokopie für mich ausfindig zu machen, einschließlich der ersten zwei Seiten des Kyrie, aus denen hervorgeht, dass nur drei Posaunen von Mozart beabsichtigt sind, sodass die Sopranposaune von Spitta hinzugefügt zu sein scheint. Vielleicht hat er die Bezeichnung „Tutti“ des ersten Eintrittes der Sopranstimme als Indikation für Trombone verlesen; die Eintritte der übrigen Stimmen sind jedoch eindeutig mit „Tutti“ und mit „Tromb.“ versehen; außerdem spricht jeder historische, musikalische und praktische Grund gegen die Einbeziehung der Sopranposaune in das damalige Salzburger Kirchenorchester.

Die Editionsprinzipien dieser neuen Ausgabe sind leicht verständlich. Hinzugefügte Dynamik, Vorzeichen und ähnliches wurden mit eckigen Klammern versehen, außer den von André hinzugesetzten, die im Autograph (sofern es uns zur Verfügung stand) fehlten (z. B. Gloria, T. 1); in solchen Fällen wurden runde Klammern angewendet. Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit sind entgegen den philologischen Prinzipien die originalen Schlüssel

⁹ Vgl. unten die Anmerkung des Verlags.

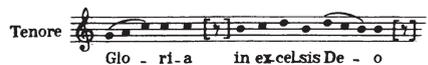
in der Continuo-Stimme eingeklammert. In den Quellen fehlende Phrasierungs- oder Haltebogen wurden durch punktierte Linien erkenntlich gemacht. Gewisse dynamische Zeichen (das zweite *p* des *pp* im Kyrie, T. 34) wurden in Kleinstich und nicht in Klammern ergänzt, wenn dadurch größere Klarheit erreicht werden konnte. Hinzugefügte Stimmen sind durch kleineren Stich gekennzeichnet oder gelegentlich in eckige Klammern gesetzt (z. B. Sanctus, T. 21ff. Continuo). (Es soll jedoch besonders hervorgehoben werden, dass die Posaunenstimmen der Fuge Cum Sancto authentisch sind und nur in Kleinstich wiedergegeben sind, um eine Verwechslung mit den Singstimmen zu vermeiden.) Ein Wort der Vorsicht muss hinsichtlich der Staccato-Keile gesagt werden. André sticht, mit Ausnahme von einigen Stellen wie z. B. Benedictus, T. 43 ff., Bläser, diese Keile durch die ganze Messe, um die üblichen vertikalen Striche der MSS. des 18. Jahrhunderts wiederzugeben. Die wenigen in Photokopie zur Verfügung stehenden Seiten des Autographs weisen ebenfalls eher die für Haydn und Mozart charakteristischen vertikalen Striche (∩), als Punkte (.) auf. Von Stechern wurde dieses Zeichen gewöhnlich durch einen kleinen Keil (∪) wiedergegeben, aber im Laufe des 19. Jahrhunderts erhielt dieser die Bedeutung eines weit mehr akzentuierten Staccato, als es zu Haydns und Mozarts Zeit üblich war. Daher mögen diese Keile mit nicht zu starker Betonung ausgeführt werden, besonders in Stellen wie T. 1ff. des Kyrie.

Außer der Hinzufügung einiger weniger, offensichtlich fehlender Dynamik und gewisser Phrasierung, die nach Vergleich mit den Parallelstellen als vom Komponisten beabsichtigt erschienen, wurde so wenig wie möglich in Mozarts vollendeten Sätzen geändert oder hinzugefügt. Wie so oft bei Mozart, widersprechen sich zuweilen Parallelstellen in Details der Phrasierung und Setzung von Dynamik; da in solchen Fällen die Entscheidung für eine endgültige Lesart äußerst schwierig zu treffen ist, wurden diese Widersprüche, die zumeist von geringfügiger Bedeutung sind, belassen,

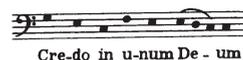
mit Ausnahme solcher Stellen, an denen Mozarts Absicht dem Herausgeber ganz eindeutig erschien. Auf die wichtigsten solcher Stellen, auch wenn keine Änderung vorgenommen wurde, ist im Revisionsbericht verwiesen.

In einigen Sätzen hat Mozart keine Bezifferung notiert, die wahrscheinlich eines der letzten Stadien seiner Niederschrift darstellte. Diese fehlende Bezifferung wurde vom Herausgeber hinzugefügt und zu Beginn und Schluss eines solchen Satzes durch eckige Klammern erkenntlich gemacht. (Credo, Et incarnatus, Osanna und Benedictus.) Besonders Augenmerk wurde der Nachahmung von Mozarts unorthodoxem und höchst eigenwilligen Gebrauch des „Tasto Solo“ gegeben, das häufig eher der Klangfarbe als einer genauen Befolgung der Continuo-Praxis dient. Aber hier, wie auch bei allen hinzugefügten Stimmen der Messe soll der Ausführende sich keineswegs verpflichtet fühlen, der Wahl des Herausgebers zu folgen, wenn ihm eine andere Lesart besser erscheint. Niemand würde sich anmaßen, seine Rekonstruktion eines solchen Meisterwerkes als vollendet oder endgültig anzusehen, und es ist selbstverständlich, dass es viele verschiedene Lesarten gibt. Der Herausgeber hat versucht, sich seiner Aufgabe so unauffällig wie möglich zu unterziehen und die hinzugefügten Stimmen Mozarts Stil weitgehend anzupassen. Wenn sein Anteil an der Partitur bei einer Aufführung unbemerkt bleiben sollte, so würde dies seine größte Genugtuung sein.

Es wird empfohlen, bei Aufführung der Messe eine kurze Pause zwischen „Gloria“ und Credo und eine längere zwischen Et incarnatus und Sanctus einzufügen und den entsprechenden gregorianischen Choral dem Gloria und Credo vorangehen zu lassen:



und



Der Herausgeber möchte Anton Heiller, dessen außerordentliches Stilgefühl bei der Rekonstruktion wertvollste Hilfe war, herzlichst danken. Sein Dank gilt auch Hans Keller für zwei wichtige, von ihm übernommene Änderungsvorschläge im Credo und Christa Landon-Fuhrmann für das Lesen der Korrekturen und viele nützliche Hinweise.

H. C. Robbins Landon (1956)

Anmerkung des Verlags:

Das hier abgedruckte Vorwort von H. C. Robbins Landon (1926–2009) stammt aus der Erstaus-

gabe der vorliegenden Partitur, die erstmals 1956 erschienen ist. Einige bibliographische Details in den Fußnoten wurden für die vorliegende Neuauflage (2011) redaktionell auf den neuesten Stand gebracht. Außerdem ist anzumerken, dass sich das autographe Manuskript von K427 gegenwärtig in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur: *Mus.ms.autogr. W. A. Mozart KV 427* befindet. Diese autographe Quelle ist als Faksimile in der folgenden Reihe erschienen: *Documenta Musicologia. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles*, Band 9, Leipzig/Kassel etc. 1982.

MISSA

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756–1791)

K427/417a

Kyrie

Andante moderato

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in C
[basso]

2 Trombe in C

Timpani in C-G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Trombone Alto coll' Alto

Trombone Tenore col Tenore

Trombone Basso col Basso

Organo
Violoncello
e Contrabasso

Tasto Solo

p

The musical score is written for a full orchestra. The woodwind section includes two oboes, two bassoons, two horns in C (with a bassoon part), and two trumpets in C. The percussion section features timpani in C and G. The string section consists of Violino I, Violino II, and Viola. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The brass section includes Trombone Alto (coll' Alto), Trombone Tenore (col Tenore), and Trombone Basso (col Basso). The organ, cello, and double bass are grouped together and play a Tasto Solo part. The tempo is marked 'Andante moderato' and the dynamic is 'p' (piano).

Ob. 5 *f*

Fg. *p* *f* [*f*]

Cor. (C) *a2* *p*

VI. I

VI. II

Vla.

S. *Tutti*
Ky - ri - e e - lei - son, e -

A. *p* Trombone *Tutti Trombone*
Ky - ri - e e - lei -

T. *p* Trombone *Tutti Trombone*
Ky - ri - e e -

B. *Tutti Trombone*
Ky - ri -

Org. Vlc. e Cb.

Ob. *a 2* 10 *f*

Fg. *a 2*

Cor. (C)

Tr. (C)

Timp.

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

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

A. son, e - lei - son.

T. lei - - son.

B. e e - lei - son.

Org. Vlc. e Cb. *Tutti* 6 4 43 6 5

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

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

A.
Ky -

Org.
Vlc.
e Cb.

b4 b3 6 — 7 — 7 6 6 —

b5 b h

Detailed description: This is a page of a musical score, page 4. It features a variety of instruments and voices. The Oboe (Ob.) and Bassoon (Fg.) parts are in the upper register, with the Bassoon playing a more active role. The woodwinds include Cor. (C) and Tr. (C). The percussion section includes Timp. The string section consists of Violins I and II (VI. I, VI. II) and Viola (Vla.). The vocal parts are Soprano (S.) and Alto (A.). The organ, violas, and bassoons (Org. Vlc. e Cb.) play a rhythmic accompaniment. The lyrics are in Latin, and the score includes fingerings and breath marks.

Ob.

Fg.

Cor.
(c)

Tr.
(c)

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

S.
lei - son, e - lei -

A.
- ri - e e - lei - son, e - lei -

Org.
Vlc.
e Cb.
4 #3 6 4 #3 6 7 7 #

Detailed description: This is a page of a musical score, page 15. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Flute (Fg.), Cor Anglais (Cor. (c)), and Trumpet (Tr. (c)). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vla.). The vocal parts include Soprano (S.) and Alto (A.), with lyrics in Italian. The organ, violoncello, and double bass (Org. Vlc. e Cb.) part is at the bottom, with figured bass notation. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The page number '15' is centered at the top.

Ob.

Fg.

Cor. (C) a 2

Tr. (C) a 2

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

S.
son, e - lei - - son, e - lei - son, e -

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

T.
Ky - ri - e e -

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

Org.
Vlc.
e Ch.

5 6 7 5 7 5 b7
4 4 2 3 4 2 4

20

Ob.
Fg.

Cor. (C)
Tr. (C)

Timp.

VI. I
VI. II
Vla.

S.
A.
T.
B.

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

Org.
Vlc.
e Cb.

7 — 5 — 6 — 8 — 6 — 8 — 6 — 8 —
4 — 4 — 2 — 5 — 6 — 5 — 4 — 5 — 6 — 5 — 6 —
b3

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Tr. (C)

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.
Vlc.
e Cb.

[unisoni]

son, e-lei - son, Ky-ri-e e - lei - -
 le - i - son, Ky-ri-e e - lei - -
 lei-son, e-lei-son, Ky - ri-e e - lei - -
 e-lei-son, e-lei-son, Ky - ri-e e - lei - -

6 = 8 = 6 = 8 = 6 = 8 = 7
 5 = 6 = 5 = #6 = 4 3

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Tr. (C)

VI. I

VI. II

Vla.

S.
son. Ky - ri - e e - lei - son, e
senza Tromb.

A.
son. Ky - ri - e e -
senza Tromb.

T.
son. Ky - ri - e e -
senza Tromb.

B.
son. Ky ri - e e -

Org.
Vic.
e Cb.

$\begin{matrix} \sharp 5 & \sharp 7 & 8 & \sharp 7 & 8 \\ \sharp 3 & 6 & \sharp & 6 & \sharp \\ & 4 & & 4 & \end{matrix}$ Tasto Solo

35

Ob. *p*

Fg. *p*

Cor. (C) *p*

VI. I *p*

VI. II *pp*

Vla. *p* *pp*

S. Solo *[J?]*
Chri - sto e -

S. son.

A. son.

T. son.

B. son.

Org. Vlc. e Cb. Solo $\frac{6}{4}$ $\frac{b3}{3}$ *b7* *pp*

Detailed description of the musical score: The score is for page 35 of a musical work. It features a variety of instruments and a vocal soloist. The woodwinds (Ob., Fg., Cor. (C)) play a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, marked *p*. The strings (VI. I, VI. II, Vla.) play a melodic line starting in the second measure, with VI. I marked *p*, VI. II marked *pp*, and Vla. marked *p* and *pp*. The vocal soloist (S. Solo) has a solo part starting in the second measure, marked *[J?]*, with the lyrics "Chri - sto e -". The vocalists (S., A., T., B.) are marked "son." (soprano). The Organ, Violoncello, and Contrabass (Org. Vlc. e Cb.) play a solo part starting in the second measure, marked "Solo", with figured bass notation $\frac{6}{4}$ and $\frac{b3}{3}$, and a *b7* chord. The Organ part is marked *pp*.

Fg.

VI.I

VI.II

Vla.

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

S.
Tutti
p
Chri - ste,

A.
Tutti senza Tromb.
p
Chri - ste,

T.
Tutti senza Tromb.
p
e - lei - son,

B.
Tutti senza Tromb.
p
e - lei - son,

Org.
Vlc.
e Cb.
6 6 6 7 6 6