

Wolfgang Amadeus
MOZART

Exsultate, jubilate

KV 165 (158^a)

per Soprano solo
2 Oboi (Flauti), 2 Corni
2 Violini, Viola e Basso continuo
(Violoncello / Fagotto / Contrabbasso, Organo)

erstmals auf der Grundlage der autographen Partitur und der Salzburger Stimmen herausgegeben von
First edition based on the autograph score and the Salzburg parts by
Wolfgang Hochstein

Stuttgarter Mozart-Ausgaben · Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.767

Inhalt

Vorwort, Texte	II
Foreword, texts	V
Avant-propos, textes	VI
Faksimile / Facsimile / Fac-similé	VII
1. Arie „Exsultate, jubilate“	1
2. Recitativo „Fulget amica dies“ / „Tandem advenit hora“	10
3. Arie „Tu virginum corona“	11
4. „Alleluja“	16
Kritischer Bericht	22

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.767), Studienpartitur (Carus 40.767/07),
Klavierauszug (Carus 40.767/03),
Orgelauszug (Carus 40.767/04),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.767/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.767), study score (Carus 40.767/07),
vocal score (Carus 40.767/03),
organ reduction (Carus 40.767/04),
complete orchestral material (Carus 40.767/19).

Vorwort

Im Oktober 1772, drei Monate nach seiner Ernennung zum besoldeten Konzertmeister in Salzburg, brach der sechzehnjährige Mozart in Begleitung seines Vaters zur dritten Reise nach Italien auf. Wichtigster Anlass dieser Fahrt war die Vorbereitung des *Lucio Silla*, der am 26. Dezember 1772 in Mailand erstmals über die Bühne ging.¹ Bei der Uraufführung der Oper hatte der Soprankastrat Venanzio Rauzzini als Primo uomo die Rolle des Cecilio gesungen.² Für ihn schrieb Mozart in den folgenden Wochen ein Stück, das dem Stimmumfang, der virtuoson Geläufigkeit, der Treffsicherheit und dem strahlenden Timbre des Sängers voll entsprochen haben dürfte: das vorliegende *Exsultate, jubilate*.

Die Komposition verkörpert den Typ der geistlichen Solomotette nach der bekannten Definition von Johann Joachim Quantz: „In Italien benennet man, heutigen Tages, eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zweyen Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt [...] mit diesem Namen.“³

Die Beschreibung von Quantz ist dahingehend zu präzisieren, dass etwa das zweite Rezitativ auch in den Schluss der vorangehenden Arie integriert sein oder sogar ganz entfallen kann. Im Hinblick auf Tempo und Charakter weisen die insgesamt drei Arien eine merkliche Übereinstimmung mit den Satztypen der italienischen Opersinfonia auf, und durch die in Singstimme und Orchester verwendeten Mittel – darunter Koloraturen, Solokadenzen, rauschende Streicherfiguren und Tremoli – rückt diese Gattung in unverkennbare stilistische Nähe zur damaligen Oper. Bei den Texten der von Quantz beschriebenen Motetten handelt es sich üblicherweise um lateinische Neudichtungen, in denen sich Bukolisches, Allegorisches und Geistliches vielfach miteinander verbindet. Werke dieses Genres wurden seinerzeit vor allem an den venezianischen Ospedali, den Musikausbildungsstätten für Mädchen, gepflegt. Komponisten wie Hasse, Jommelli oder Sacchini haben zahlreiche Solomotetten hinterlassen, die dem Mozartschen *Exsultate, jubilate* durchaus als Modell gedient haben könnten. So treffen die meisten der vorangehend erwähnten Eigenarten auf diese Komposition auch genau zu. Nach dem Gebrauch der Zeit konnten Solomotetten wie diese entweder in paraliturgischen Andachten oder als Einlagestücke während der Messe aufgeführt werden; in letzterem Fall waren Graduale oder Offertorium die bevorzugten Plätze.

¹ Vgl. Otto Erich Deutsch (Hg.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1961, S. 127–129.

² Zu Rauzzini (1746–1810) siehe Kathleen Kuzmick Hansell, Artikel „Rauzzini, Venanzio“ in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 3, London 1992, S. 1244–1246. – Mozart hatte den Kastraten bereits 1767 in Wien in Hasses Oper *Partenope* singen hören; vgl. Deutsch, Mozart. *Die Dokumente seines Lebens* (wie vorangehend), S. 71. Charles Burney rühmt an Rauzzini „eine liebliche Stimme mit großem Umfange, eine schnelle Fertigkeit in Passagen, einen großen Ausdruck und einen äußerst feinen und richtigen Geschmack“, in: *Tagebuch einer musikalischen Reise [...] 1770–1772*, Neuausgabe Wilhelmshaven 1980 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 65), S. 259.

³ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl. Breslau 1789, S. 288. – Entsprechend ist das *Exsultate, jubilate* in den authentischen Quellen auch als „Motetto“ überschrieben.

Die beiden ersten Arien, zwischen denen ein Recitativo semplice steht, besitzen eine zweiteilige, in Kirchenarien häufig anzutreffende Form: Auf ein Orchestervorspiel mit Exposition des thematischen Materials folgt der erste Arienteil, in dessen Verlauf zur Dominante moduliert wird. Nach kurzem Zwischenspiel schließt sich der zweite Arienteil an, der bei umgekehrten tonartlichen Verhältnissen ähnlich aufgebaut ist wie der erste; der Satz endet mit der Solokadenz der Singstimme und dem Orchesternachspiel. Im vorliegenden Fall leitet das modulierende Nachspiel der mittleren Arie unter Verzicht auf ein zweites Rezitativ direkt in die dritte Arie, das brillante Schlussalleluja, über, an dessen Ende melodische Übereinstimmungen mit Haydns späterer „Kaiserhymne“ nicht zu überhören sind.

Das *Exsultate, jubilate* mit seiner reichen melodischen Erfindung und der unbeschwerten Musizierfreude belegt in eindrucksvollem Maße, wie sehr der junge Komponist in der Lage war, die musikalischen Eindrücke Italiens aufzunehmen und zu einem eigenen Idiom umzuschmelzen. Der Dichter des Textes ist nicht identifiziert. Am 17. Januar 1773 ist das Werk in der Theatinerkirche zu Mailand erstmals erklingen.⁴

Gut sechs Jahre nach der Mailänder Uraufführung ist eine zweite Fassung von *Exsultate, jubilate* entstanden. Diese erst 1978 von Robert Münster entdeckte Version ist in einer Handschrift Salzburger Provenienz überliefert, an deren Abfassung Leopold Mozart mitgewirkt hat. Nach schlüssiger Argumentation Münsters dürfte die sogenannte „Salzburger Fassung“ am 30. Mai 1779, dem Sonntag Tritinatis, während einer Messe in der dortigen Dreifaltigkeitskirche zur Aufführung gekommen sein.⁵ Die auffälligsten Abweichungen von der Erstversion sind eher äußerer Art: Die Salzburger Fassung verwendet Flöten statt Oboen und enthält teilweise neue Textunterlegungen. Dabei sind in der ersten Arie die Texte „Summa Trinitas relevatur“ und „Caro factus homo“ alternativ unterlegt; ersterer ist auf das Dreifaltigkeitsfest bezogen, der zweite auf Weihnachten. Weiterhin fällt auf, dass die Orgelstimme der Salzburger Fassung unbeziffert und damit für eine Aufführung nicht zu gebrauchen ist. Ob der Organist – vielleicht Mozart selbst – aus dem Autograph gespielt hat? Zu den besonders interessanten Unterschieden zwischen beiden Versionen gehört, dass die Flöten nach Salzburger Fassung in den Takten 98–107 des letzten Satzes pausieren. Diese Feststellung ist nicht nur deshalb bemerkenswert, weil das hübsche Wechselspiel zwischen Singstimme und Holzbläsern, das uns an dieser Stelle vertraut ist, in der Zweitver-

sion also nicht stattfindet. Noch größere Bedeutung erhält das Fehlen der genannten Takte durch den Umstand, dass sie auch in Mozarts Autograph offenbar erst nachträglich eingefügt worden sind.⁶ Demnach handelt es sich bei der Salzburger Quelle um eine Abschrift, die älter ist als der Eintrag der fraglichen Oboenstimmen im Autograph. Womöglich hat die Aufführung von 1779 den Komponisten auf die Idee gebracht, diese Takte zu ergänzen. – Schließlich fehlt in der Salzburger Quelle die untere Viola-Stimme in den Takten 87 und 89 des ersten Satzes. Es sei dahingestellt, ob es dafür ähnliche Gründe wie die zuvor erörterten gibt.

Mozarts Autograph des *Exsultate, jubilate* galt nach dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und hat den seither erschienenen Ausgaben einschließlich der *Neuen Mozart-Ausgabe* nicht als Quelle zur Verfügung gestanden. Inzwischen ist die Handschrift unter den Beständen der Bibliotheka Jagiellońska zu Krakow (Krakau) wieder aufgetaucht, und wie erwähnt wurde inzwischen auch die Salzburger Fassung entdeckt. Die vorliegende Ausgabe ist die erste überhaupt, die sich auf beide Quellen stützen kann.

Geesthacht/Elbe, im März 2000 Wolfgang Hochstein

Hinweise zur Ausführung

Bei den hier verwendeten Vorschlagsnoten handelt es sich grundsätzlich um „lange“ Vorschläge, die – ungeachtet der stets gleichen Notenform – im halben Wert der folgenden Hauptnote auszuführen sind. Triller beginnen mit ihrer oberen Nebennote. Wenn nicht (wie in der letzten Arie) ausdrücklich anders angegeben, ist die Anfangsdynamik der Sätze *forte*. Für das Rezitativ gelten die in den zeitgenössischen Lehrwerken genannten Ausführungsregeln:⁷ Wenn die Melodie von oben kommt, ist vor Zäsuren anstelle zweier gleicher Achtelnoten ein Vorhalt zu singen bzw. der Terzsprung wie folgt auszufüllen:

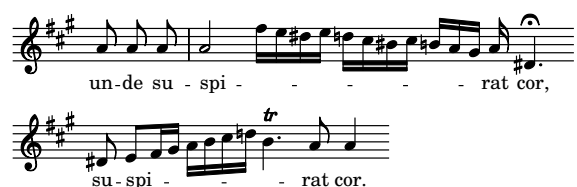


Ausführungsvorschlag des Herausgebers für die Solokadenz:

1. Arie, Takt 122–124:



2. Arie, Takt 104–106:



⁴ In gewollt komischer Satzstellung schreibt der Komponist am 16. Januar 1773: „Ich vor habe den primo eine homo motteten machen welche müssen morgen bey Theatinern den producirt wird.“ In: Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Hg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, Kassel 1962, S. 475.

⁵ Vgl. das Vorwort von Robert Münster in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Exsultate, jubilate*, hg. unter Berücksichtigung der neuentdeckten Salzburger Fassung von Hellmut Federhofer und Robert Münster, Kassel und Stuttgart 1990. – Als damaliger Sänger dieser Fassung kommt der Soprankastrat Francesco Ceccarelli in Betracht.

⁶ Hierauf hat bereits Alfred Einstein in seiner Taschenpartitur-Ausgabe des *Exsultate, jubilate* hingewiesen; Näheres im Kritischen Bericht am Schluss dieser Ausgabe.

⁷ Vgl. Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780, S. 101–104.

Text

Text des Autographs

Arie 1

Exsultate, jubilate,
o vos animae beatae,
dulcia cantica canendo,
cantui vestro respondendo,
psallant aethera cum me.

Rezitativ

Fulget amica dies, jam fugere et nubila et procellae; exortus est justis inexpectata quies. Undique obscura regnabat nox, surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc, et jucundi aurorae fortunatae frondes dextera plena et lilia date.

Arie 2

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.

Arie 3

Alleluja.

Arie 1

Freut euch, jubiliert,
ihr glücklichen Seelen,
indem ihr süße Lieder singt.
Eurem Gesang antwortend,
singen die Himmel mit mir Psalmen.

Rezitativ

Der freundliche Tag leuchtet, schon fliehen Wolken und Stürme; die gerechte, unerwartete Ruhe ist aufgegangen. Überall regierte die dunkle Nacht; steht also fröhlich auf, die ihr euch bis jetzt gefürchtet habt, und reicht dem glücklichen Morgenlicht freudig die rechte (Hand) und Lilien.

Arie 2

Du Krone der Jungfrauen,
gib du uns Frieden,
tröste du die Leidenschaft,
unter der das Herz seufzt.

Arie 3

Alleluja.

Text der Salzburger Fassung

Arie 1

Exsultate, jubilate,
o vos animae beatae,
a) summa Trinitas revelatur
et ubique adoratur,
date illi gloriam. (oder)

b) caro factus homo,
ubique adoratur,
date illi gloriam.

Rezitativ

Tandem advenit hora, qua Deum colimus in spiritu et veritate et nomen illius magnum in omni loco est. Debitum jam illi sacrificium; sed per Mariam accedamus in fide ad fontem gratiae, ad thronum misericordiae, ut magis acceptabile sit hoc obsequium.

(Arien 2 und 3 wie Autograph)

Arie 1

Freut euch, jubiliert,
ihr glücklichen Seelen,
a) die höchste Dreieinigkeit wird enthüllt
und überall angebetet;
gebt ihr die Ehre. (oder)

b) Fleisch geworden ist er als Mensch
und wird überall angebetet;
gebt ihm die Ehre.

Rezitativ

Endlich kommt die Stunde, in der wir Gott in Geist und Wahrheit anbeten; sein Name ist groß in allen Landen. Ihm steht das Opfer zu; aber (erst) durch Maria gelangen wir im Glauben zum Quell der Dankbarkeit, zum Thron des Erbarmens, damit dieses Opfer noch willkommener sei.

Foreword

In October 1772, three months after he had been appointed as the salaried concert master in Salzburg, the sixteen-year-old Mozart left with his father for their third visit to Italy. The principal reason for their journey was the preparation of Mozart's *Lucio Silla*, which was first staged in Milan on the 26th December 1772.¹ At the world première of the opera the castrato soprano Venanzio Rauzzini, as primo uomo, sang the part of Cecilio.² During the following weeks Mozart wrote for him a piece which made full use of the singer's wide vocal range, virtuosic agility, accuracy of attack and radiant tone colour: this *Exsultate, jubilate*.

The composition comes within the category of the sacred solo motet, which had been so defined by Johann Joachim Quantz: "In Italy this term is applied nowadays to a Latin sacred solo cantata which consists of two arias and two recitatives, concluding with a Halleluja."³

This description by Quantz should, however, be modified by a note that the second recitative could be integrated into the end of the preceding aria, or could be omitted altogether. As regards tempo and character, the three arias (including the "Halleluja") are strikingly similar to the three movements of an Italian opera overture (sinfonia), and owing to the use in both voice and orchestra of such elements as coloratura passages, solo cadenzas, rushing string figures and tremoli – this class of work unmistakably approaches close stylistically to opera of that period. The texts of the motets which Quantz described were generally newly-written Latin poems, in which bucolic, allegorical and sacred elements were joined together. Works of this kind were cultivated especially in the Venetian ospedali, the musical academies for girls. Composers such as Hasse, Jommelli and Sacchini left numerous solo motets which may have served as models for Mozart's *Exsultate, jubilate*. Most of the characteristics mentioned above apply perfectly to this composition. It was customary at that time for a solo motet such as this to be performed either as an extra-liturgical devotional piece or as an addition to the Mass, in the latter case generally as a "Graduale" or "Offertorium."

The first two arias, which are divided by a recitativo semplice, are in the two-section form often met within church arias: an orchestral introduction with exposition of the important thematic material is followed by the first part of the aria, during whose course the music modulates to the dominant key. After a short interlude the second part of the aria begins, constructed in a similar manner to the first although with the opposite key progression; the movement ends with a solo cadenza for the singer and an orchestral postlude. In this work the modulatory postlude to the central aria leads, without a second recitative, directly into the third aria, the brilliant concluding "Alleluia," whose final melodic figure points forward unmistakably to a phrase in Haydn's later "Emperor Hymn."

Exsultate, jubilate with its richness of melodic invention and its carefree joy in music making, demonstrates admir-

ably the extent to which the young composer was able to assimilate musical impressions of Italy and transform them into an idiom of his own. The identity of the author of the words is unknown. This work was first performed on the 17th January 1773 at the Theatins' Church in Milan.⁴

More than six years after the world première in Milan a second version of *Exsultate, jubilate* was performed. This version, discovered by Robert Münster as recently as 1978, has survived in a Salzburg manuscript made partly by Leopold Mozart. Münster has put forward convincing reasons for believing that this so-called "Salzburg version" was performed on the 30th May 1779, Trinity Sunday, during a Mass in Holy Trinity Church, Salzburg.⁵ The most noticeable differences between this and the original version concern superficial details: the Salzburg version uses flutes instead of oboes, and there are changes to the text. Thus in the first aria the words "Summa Trinitas relevatur" have been introduced, with an alternative passage beginning "Caro factus homo"; the first of these phrases is associated with the Feast of the Trinity, and the second with the Nativity. It is also noticeable that the organ part of the Salzburg version is unfigured; so that it could not have been used at a performance. Perhaps the organist – possibly Mozart himself – played from the autograph score. One of the particularly interesting differences between the two versions is the fact that the flutes in the Salzburg version do not play in bars 98–107 of the last movement. This is curious, because the attractive interplay between voice and wind instruments which we are accustomed to hearing at this point does not occur. Even more significant is the fact that the wind parts in these bars were evidently added as an afterthought in Mozart's autograph score of the first version.⁶ This suggests that the Salzburg score was a copy made before the oboe parts of the bars in question had been added to the original score. Possibly it was the performance in 1779 which gave the composer the idea of adding the woodwind figures in these bars. – Finally in the Salzburg source the lower viola part in bars 87 and 89 of the first movement is missing. There is no way of knowing whether the reason for this is similar to that for the other discrepancy mentioned above.

Mozart's autograph score of *Exsultate, jubilate* was believed to be lost after the Second World War, and it was not available as a source for editions of the work published for many years afterwards, including the one in the *Neue Mozart-Ausgabe*. In the meantime, however, the original manuscript has come to light among the possessions of the Biblioteka Jagiellońska in Kraków, and – as has already been mentioned – the Salzburg version has also been discovered. The present edition is the first ever published which makes use of both sources.

Geesthacht/Elbe, March 2000
Translation: John Coombs

Wolfgang Hochstein

Notes on performance

The grace notes used here are basically “long” appoggiatura which – irrespective of the note form used – are to be given half the value of the principal note which follows. Trills begin on the note above. When not directed otherwise (as in the last aria) the opening dynamic of each movement is *forte*. For the recitative the rules given in instructional works of the period hold good:⁷ if the melody descends from above, before caesuras an appoggiatura is to be sung instead of two quavers (eighth-notes) on the same pitch, or a leap of a third is to be filled by the addition of the intermediate note.

For footnotes, together with suggestions for the solo cadenzas in Aria 1 (bars 122–124) and Aria 2 (bar 104–106), see the German Foreword.

Text

Text of the autograph

Aria 1

Exult, rejoice,
you happy souls,
singing sweet songs.
Responding to your song,
the heavens sing psalms with me.

Recitative

The pleasant day dawns, clouds and storms disperse; serene, unexpected peace has come. Dark night has been overcome, so arise happily, you who until now have been fearful, and joyfully give the cheerful morning light your right (hand) and lilies.

Aria 2

Thou crown of virgins
give us peace,
console affliction
under which the heart sighs.

Aria 3

Alleluja.

Text of the Salzburg version

Aria 1

Exult, rejoice,
you happy souls,
a) the Holy Trinity is revealed and everywhere adored,
render all glory.

(or)

b) He is become a man,
everywhere adored,
render all glory.

Recitative

At last comes the hour in which we worship God in spirit and in truth; his name is great in all lands. His is the offering, but it is through Mary that we attain in faith the fount of gratitude, the throne of pity, so that the offering will be still more welcome.

(Arias 2 and 3 as in the autograph)

Avant-propos

En octobre 1772, trois mois après avoir été nommé *Konzertmeister* à gages à Salzbourg, le jeune Mozart, alors âgé de seize ans, entreprit en compagnie de son père son troisième voyage en Italie. La raison principale de ce voyage était la préparation de son *Lucio Silla* qui devait être créé le 26 décembre 1772 au *Teatro Regio Ducale* à Milan.¹ Le castrat soprano Venanzio Rauzzini, *primo uomo*, créa le rôle de Cecilio.² Au cours des semaines qui suivirent, Mozart composa à son attention une pièce sans doute taillée sur mesure, destinée à mettre en valeur l'ambitus, la virtuosité vocale, la justesse d'intonation et le timbre éclatant de ce chanteur. Il s'agit du motet *Exsultate, jubilate* présenté ici.

La composition est calquée sur le type du motet spirituel pour soliste tel qu'il a été défini par Johann Joachim Quantz : « En Italie on désigne par là, de nos jours, une cantate spirituelle sur un texte latin qui se compose de deux arias et de deux récitatifs et qui se conclut par un alléluia. »³

On ajoutera à cette description que le second récitatif peut aussi être incorporé à la fin de l'aria qui précède, à moins qu'il ne soit supprimé, purement et simplement. Du point de vue du tempo et du caractère, les trois arias s'apparentent à la structure caractéristique de la *sinfonia* de l'opéra italien. En outre, les procédés mis en œuvre dans le traitement de la voix et de l'orchestre – coloratures, cadences de soliste, passages brillants des cordes, trémolos, etc. – confèrent à ce genre une tournure stylistique qui le rapproche sensiblement de l'opéra. Conformément aux usages de l'époque, les textes du type de motet mentionné par Quantz sont des compositions néo-latines associant des images bucoliques, allégoriques et spirituelles. Ce genre fut cultivé tout particulièrement dans le cadre des *ospedali* vénitiens où l'on assurait la formation musicale des jeunes filles. Des compositeurs comme Hasse, Jommelli ou Sacchini nous ont laissé d'innombrables motets pour voix seule qui auraient parfaitement pu servir de modèle à l'*Exsultate, jubilate* de Mozart. Ainsi la plupart des caractéristiques que l'on vient d'évoquer ici se retrouvent également dans cette composition. Selon une pratique répandue à l'époque, ce genre de motet pour voix seule pouvait être exécuté lors de cérémonies paraliturgiques ou – comme élément de substitution – dans le cadre de la messe. Dans ce cas, il prenait de préférence la place du graduel ou de l'offertoire.

Chez Mozart, les deux premières arias, que sépare un récitatif *semplice*, sont en forme binaire, construction fréquente dans les *arie da chiesa*. Précédée d'une introduction orchestrale, destinée à présenter le matériel thématique, la première partie de l'aria module vers la dominante. Après un bref interlude commence la seconde partie de l'aria dont la structure, tout en inversant les rapports de tonalité, rappelle celle de la première partie. Le mouvement se termine par une cadence confiée à la voix soliste et un postlude orchestral. En l'absence du second récitatif, le postlude modulant de l'aria centrale enchaîne directement sur la troisième aria, le brillant *Alléluia* final. On observera d'ailleurs que l'« Hymne impérial » de Haydn fera écho aux

formules mélodiques mises en œuvre dans la séquence finale du motet.

Exsultate, jubilate témoigne d'une imagination mélodique d'une extraordinaire richesse et d'un insouciant plaisir à faire de la musique. Ce motet illustre également la facilité qu'avait le jeune compositeur d'absorber les impressions musicales d'en nourrir son propre langage. L'auteur du texte est inconnu. L'œuvre a été donnée pour la première fois le 17 janvier 1773 à l'église des Théatins de Milan.⁴

Six ans après la création milanaise, Mozart donna une seconde version de *l'Exsultate, jubilate*. Cette version, découverte en 1978 par Robert Münster, est un manuscrit en provenance de Salzbourg. Léopold Mozart a collaboré à sa rédaction. Selon l'argumentation convaincante de Münster, la version dite « de Salzbourg » pourrait y avoir été exécutée le 30 mai 1779, soit le dimanche de la Trinité, lors de la messe célébrée en l'église de la Trinité.⁵ Les variantes les plus évidentes par rapport à la première version n'affectent toutefois pas la structure de l'œuvre : la version de Salzbourg remplace les hautbois par des flûtes et modifie certains passages du texte. Ainsi, la première aria pouvait être chantée sur le texte « Summa Trinitas relevatur » ou bien sur le texte « Caro factus homo ». Le premier se rapporte à la fête de la Trinité, le second à la fête de Noël. On remarquera en outre que la partie d'orgue de la version de Salzbourg ne comporte pas de chiffage et ne se prête pas, de ce fait, à l'exécution. L'organiste – peut-être Mozart lui-même – se serait-il servi de l'autographe ? Parmi les différences les plus intéressantes entre les deux versions, on notera que les flûtes, dans la version de Salzbourg, observent un silence de la mesure 98 à la mesure 107 du mouvement final. On regrettera donc l'absence de ce charmant dialogue entre la voix et les bois que nous sommes habitués à entendre ici. Au delà de ce regret, on remarquera enfin qu'apparemment ce passage a lui-même été intégré après coup dans la version originale de l'autographe de Mozart.⁶ La version de Salzbourg a donc été copiée avant que les parties de hautbois n'aient été ajoutées à l'autographe. L'exécution de 1779 pourrait avoir donné l'idée au compositeur de compléter ces quelques mesures. On notera enfin qu'il manque également la partie du second alto aux mesures 87 et 89 du premier mouvement. Serait-ce pour les mêmes raisons ? La question demeure ouverte.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la version autographe de *l'Exsultate, jubilate* passait pour disparue. Les éditions parues depuis, y compris celle de la *Neue Mozart-Ausgabe*, ne pouvaient donc se référer à cette source. Entre-temps, le manuscrit autographe a été retrouvé dans les fonds de la Bibliothèque Jagellonne à Cracovie, tout comme a été découverte la version de Salzbourg. La présente édition est donc la première qui puisse se fonder sur ces deux sources.

Geesthacht/Elbe, mars 2000

Wolfgang Hochstein

Traduction : C. Henri Meyer, avec
la collaboration d'Ursula Bühler

Indications pour l'exécution

Les appoggiatures désignent ici des appoggiatures « longues ». Bien que la forme de ces notes demeure invariable, leur durée correspond à la moitié de la note principale qui suit. Les trilles commencent sur la note supérieure. Sauf indication contraire (comme dans la dernière aria), chaque mouvement débute par un *forte*. Pour les récitatifs, on tiendra compte des règles qui figurent dans les traités de l'époque :⁷ Dans une mélodie descendante, lorsque deux croches égales précèdent une césure, il convient d'exécuter une appoggiature (« retard non préparé ») ; le saut de tierce sera être rempli.

Pour les notes ainsi que pour les exemples musicaux, le lecteur se reportera au texte allemand. Il y trouvera aussi les suggestions de l'éditeur quant à la manière d'exécuter les appoggiatures et les cadences de soliste de l'aria n° 1 (mes. 122–124) et de l'aria n° 2 (mes. 104–106).

Textes

Texte de l'autographe

Aria 1

Exultez, jubilez,
Ô âmes bienheureuses.
En chantant de doux cantiques.
Répondant à votre chant,
les cieux chantent des psaumes avec moi.

Récitatif

L'aimable jour brille de son éclat, voici que fuient nuées et tempêtes ; pour les justes un repos inespéré se lève. Partout régnait la sombre nuit ; levez-vous enfin pleins d'allégresse, vous qui, jusqu'alors avez vécu dans la crainte, et joyeux, offrez à pleines mains couronnes de feuillage et lys à l'aurore bénie.

Aria 2

Toi, couronne des vierges,
Donnes-nous la paix.
Apaise les tourments
qui font soupirer le cœur.

Aria 3

Alléluia

Texte de la version de Salzbourg

Aria 1

Exultez, jubilez,
Ô âmes bienheureuses,
a) La Très-haute Trinité est révélée
Et partout adorée :
Offrez-lui la gloire.

(ou bien)

b) L'Homme est advenu par la chair.
Que partout il soit adoré.
Offrez-lui la gloire

Récitatif

Enfin vient l'heure où nous adorons Dieu en esprit et en vérité ; son nom est grand en toutes contrées. Le sacrifice lui est dû ; mais ce n'est que par Marie que nous accédons dans la foi à la source de la grâce, au trône de miséricorde, afin que ce sacrifice reçoive les plus hautes faveurs.

(Arias 2 et 3 comme dans l'autographe)

Exsultate, jubilate

Wolfgang Amadeus Mozart

KV 165 (158a)

1. Exsultate

1756–1791

Allegro

Oboe I, II *

Corno I, II in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Organo e
Bassi

* Zur Besetzung vgl. das Vorwort und den Kritischen Bericht

** Zur Lesart der Hörner vgl. den Kritischen Bericht

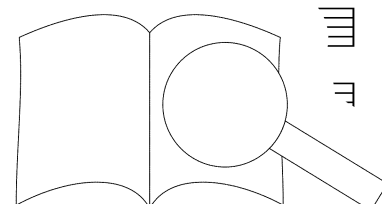
Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.767

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

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

Urtext
edited by
Wolfgang Hochstein



14

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

18

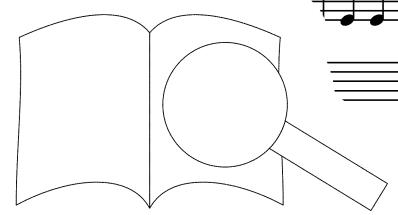
- sul - ta - te,

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

23

- - bi - la - te, o vos a - ni - mae be - a - ta

6 7 7



PROBEPARTITUR

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

28 Ob I, II

a - ni - mae, o vos a - ni - mae be - a - tae, ex - sul - ta - te, ju - bi -

6 4 6 7 6 4 6 7

33 Ob I, II
Cor I, II

la - te, ci - a can - ti - ca, Tri - ma ro fa - ni - tas ctus,

f [8] 7 6 5 6 5 7 6 - 7 6 4 f 10 9 8

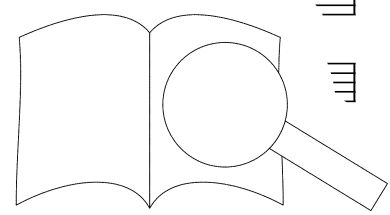
6 5 4 5 4 2 6 5 4 5 4 3

38

ca - ca - nen - do, can - tui ve - stro re - spon - den - ve - la - tur et u - bi - que ad - o - ra - ctus ho - mo u - bi - que ad - o - ra -

p 8 7 6 f 5 P 6 6 8 6 5

6 5 4 3 6 6 8 6 5



43

den - do psal - - lant ae - the-ra, psal - lant ae - the-ra cum m;
ra - tur; da - - te glo - ri-am, da - te il - li glo - ri - m.

48

can - tu - spon - den - do;
Sum - tu - o - ra - tur;

53

sal - lant ae - the-ra, ae - the - ra;
- - te - il - li, da - te glo - .

*Zur Lesart siehe den Kritischen Bericht

psal - lant cum
da te

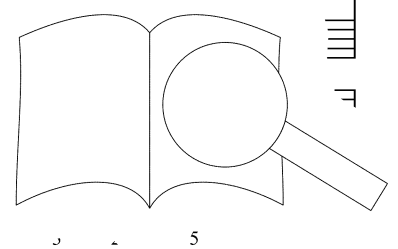
[6] [4]

me, il - li psal glo - ri - am. cum me. ri - am.

p *cresc.* *cresc.* *cresc.* *f*

6 6 5/4 3 4 5

6/3 3 4/3 5/3 6/3 5 6/5 3 8/6 7/5 6/4 5/3



71

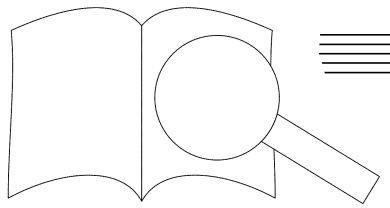
p
p
p
 Ex - - - sul - ta - te, ju - - - bi - la - te, o - vos
p 6 6 7 7

75

Ob I, II
 Cor I, II
f *p*
f *p*
f *p*
 a - ni - mae be - a - tae, o ni - mae, o - vos
 5 6 7 4 3 9 8 *f*

80

f *f* *f* *f*
 nae be - a - tae, ex - sul - ta - te, ju - bi - la - te,
 4 6 7 - 6 6 7 - *f* 8 6



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

85 Ob I, II

1. dul - ci - a can - ti - ca, can - ti - ca ca - nen - do, can - tui
 2. Sum - ma Tri - ni - tas, re - ve - la - tur u -
 3. Ca - ro fa - ctus ho - mr

10 9 8 p 8 7 6 f 10 9 8 p 8 7 6 f 5
 5 b4 3 6 5 b4 5 b4 3 6 5 b4 3

90 Ob I
Ob II
Cor I, II

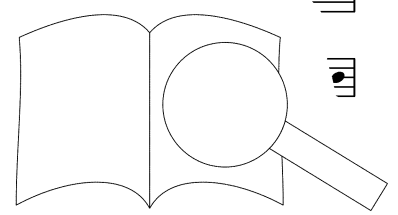
ve - stro re - spon - den - do, den - do psal - lant
 bi - que ad - o - ra - tur - ra - tur da - - - te
 bi - que ad - o - ra - tur

6 6 6 b5

95

psal - lant ae - the - ra cum me,
 da - te il - li glo - ri - am, glo -

8 10 9 9 8 7 7 6 5
 3 - 5 b4 4 3 9 9 8 7



99

6/4 7/4

- the-ra cum me,
il-li glo-ri-am.

103

Ob I, II

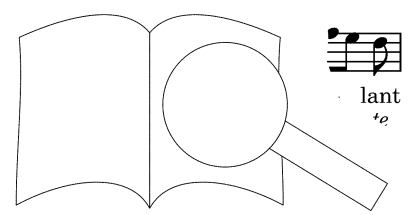
6/5 7/5

- the-ra cum me,
il-li glo-ri-am.

108

6/4 7/5

can - tu-i ve-stro re - spon - den-do
ad - o - ra-tur, lant



113

ae - the - ra, il - li, ae - the - ra cum me, da - te glo - ri - am, psal - glo -

118 Ob I, II

lant - cum me, ri - am, psal - lant ae - the - ra cum da - te glo - ri -

124

5 4 - 5 - 6 3 - 4 5 - 6 5 6 8 7 - 6 3 3 3 3 3 3 5 6 6 5 4

2. Recitativo

Soprano
(Alternativ-Fassung)

Soprano
(Fassung Autograph)

Bassi

Tan-dem ad-ve-nit ho-ra, qua De-um co-li-mus in spi-ri-tu et ve-ri-

Ful-get a-mi-ca di-es, jam fu-ge-re et nu-bi-la et pro-

[6]

3

ta-te et no-men il-li-us ma-gnum in o-mni lo-co est. cel-lae; ex-or-ta est ju-stis in-ex-spe-cta-ta qui-es

[6] [5]

6

il-li sit sa-cri-fi-ci-um; scu-ra re-gna-bat nox, ri-am - dem lae-ti,

[6] [6]

8

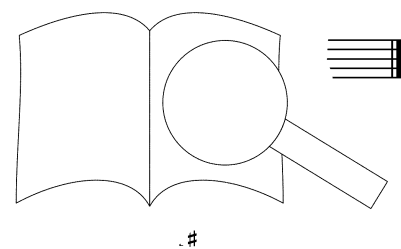
ac-ce-da-mus i-em gra-ti-ae, ad thro-num mi-se-ri-qui-ti-mu-i et ju-eun-di au-ro-rae for-tu-

[5]

10

ma-gis ac-ce-pta-bi-le sit hoc ob-fron-des de-xte-ra ple-na et li-li

[6] [2]



3. Tu virginum

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Organo e Bassi

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

6

6 4 #2 3 3 3

11

6 7 6 7 [4 3] 7 6 7

17

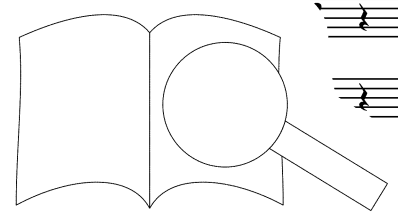
6 4 5 3 p [6] 7 7 5 2

vir - gi - num co - ro - na, tu no - bis pa - cem do - na, tu no - bis pa - cem do - na, tu

con - so - la - re af - fe - ctus, un - de su - spi - rat e - gi - num co -

ro - na, tu - ce - na, tu no - bis pa - cem do - na,

tu con - so - la - re af - fe - ctus, un - de si



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

68

fe - ctus, un - de su - spi - rat cor, un - de su - spi - rat cor. Tu vir - gi - num co -

74

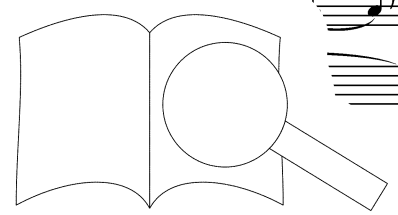
ro - na, tu no - bis pa - cem do - na, tu no - na, tu

80

con - so - la - re af - de su - spi - rat cor, un - de, un - de su -

86

rat, su - spi - rat cor, tu



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

92

so-la-re af-fe-ctus, un-de su-spi-rat cor, un-de,

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

4/3 4/4 2

98

un-de su-spi-rat cor,

6 4 cresc. 5 4 - 3 p

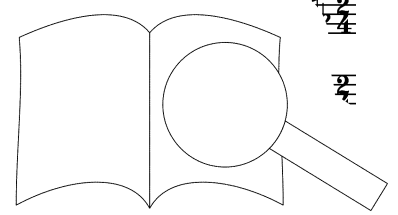
104

un-de su-spi-rat

6 6 4 7 #2 3 6 7 2

110

8 3 3 3 7 6 5 6 5 3 p



PROBENPARTEUR

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

4. Alleluja

Molto Allegro

Oboe I, II

Corno I, II in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Organo e Bassi

Musical score for measures 1-8. The score includes parts for Oboe I, II; Corno I, II in Fa/F; Violino I; Violino II; Viola; Soprano; and Organo e Bassi. The tempo is 'Molto Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The dynamics are marked 'f' (forte). The organ and bass part includes the following fingering: 6 #2, 5 3, 5 3, 6 7, 4 5.

Musical score for measures 9-17. The score includes parts for Violino I; Violino II; Viola; Soprano; and Organo e Bassi. The dynamics are marked 'p' (piano). The lyrics are: Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. The organ and bass part includes the following fingering: #4, 6 4 3, 6 6 5, 4 3.

Musical score for measures 18-25. The score includes parts for Oboe I, II; Corno I, II; Violino I; Violino II; Viola; Soprano; and Organo e Bassi. The dynamics are marked 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics are: , al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. The organ and bass part includes the following fingering: 6 b7, 5 #2, 8 3, 7, 7 6 6 5, 4 3. There is a graphic of an open book with a magnifying glass over it, with 'f' and 'p' below it.

27

lu - ja, al - le - lu - ja,

36

al - le - lu - ja, al - le - lu

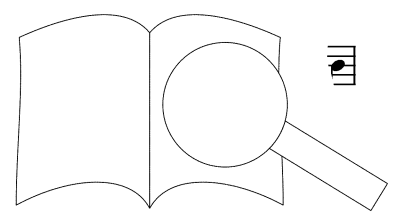
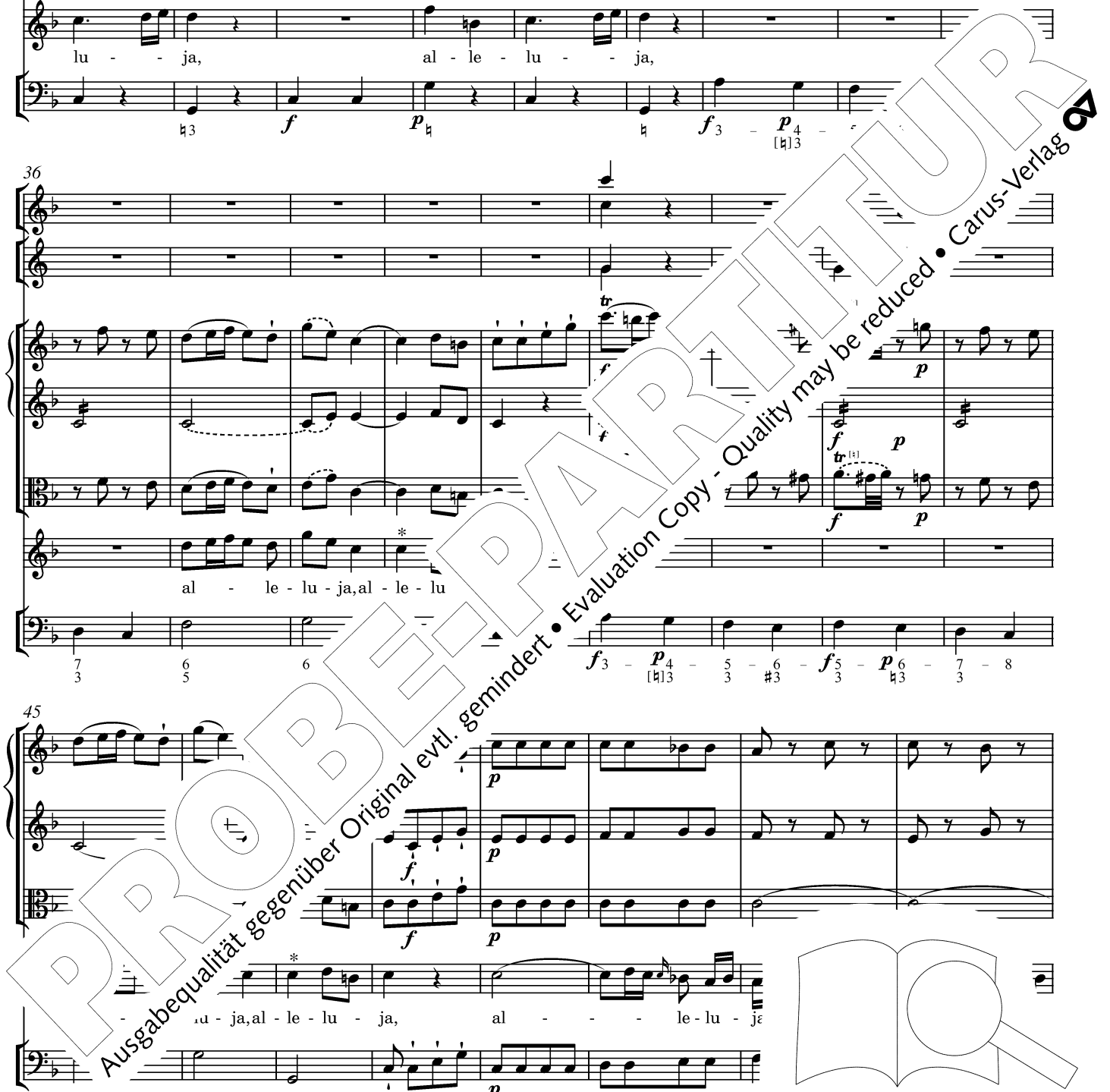
7 3 6 5 6 f₃ - p₄ [_h]3 5 3 #3 f₅ 3 p₆ [_h]3 7 3 8

45

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - je

6 5 6 4 - [_h]3 f p 7 6 b₅

* Zur Lesart siehe den Kritischen Bericht



53

al - le - - lu - - ja.

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

61 Ob I, II

p

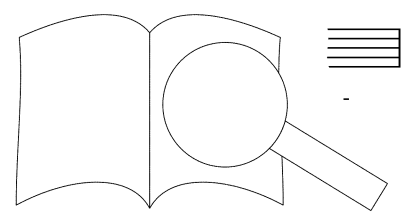
Al - le - lu

#3 [#]7 8 5 2 3 [#]

71

- le - lu - ja, al - le - lu - ja,

[#] 2 3 9 8 7 6 6 - 5 6 7 6 5 4 4 - 3 5



PROBEPARTITUR

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

80 Ob I, II
Cor I, II

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

[5] 6 6 6 6 6 *cresc.* 6 5

91

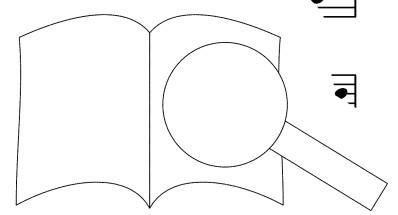
p

p

p

6 5

100 Ob I, II



107 Ob. I, II

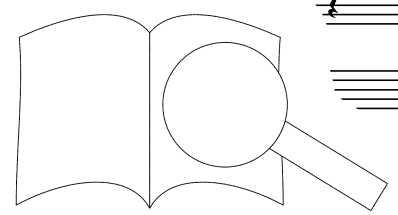
Cor. I, II

116

126

Ob. I, II

Cor. I, II



Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - - le - - lu - - ja.

$f_3 p - 4 - 5 - 6 - f_5 p - 6 - 7 - 8 f_5 \frac{6}{5}$

al - le - lu - ja, al - le - lu - lu - ja, al -

$f_3 p - 4 - 5 - 6 - f_{\frac{5}{3}} p - 7 \frac{6}{5} 6$

lu - - ja.

$\frac{6}{5}$

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Mozarts Motette *Exsultate, jubilate* ist offenbar nur in wenigen zeitgenössischen Quellen überliefert. Hauptquelle und Grundlage unserer Edition ist das Autograph (Quelle A). Als wichtigste Nebenquelle hat ein Stimmensatz gedient, der noch zu Lebzeiten des Komponisten abgefasst worden ist und zu dessen Schreibern sein Vater Leopold gehört (Quelle B, „Salzburger Quelle“). Eine Partiturkopie ist in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur *Mus. ms. 15 113*) nachgewiesen, eine weitere in der Sammlung Karl Pfannhauer/Skript/Wien.¹ Bei diesen um 1860 bzw. um 1810 entstandenen Manuskripten handelt es sich um mehr oder weniger getreue Abschriften des Autographs ohne zusätzlichen Informationswert für unsere Ausgabe; deshalb konnten diese Quellen hier unberücksichtigt bleiben. Ein zeitgenössischer Erstdruck liegt nicht vor. In Einzelfällen wird auf die Editionen von Alfred Einstein (*ETP*) und Hellmut Federhofer (*NMA*) sowie auf die neue Ausgabe von Hellmut Federhofer und Robert Münster (*FeMü*) Bezug genommen. Die genannten Editionen werden unter Nr. 3 „Gedruckte Ausgaben“ nachgewiesen.

1. Autographe Partitur (Quelle A)

Mozarts eigenhändige Partitur hatte sich ursprünglich im Besitz eines gewissen Gust. André – vielleicht ein Mitglied der Musikverleger-Familie? – in New York befunden und war anschließend in die Preußische Staatsbibliothek Berlin (heute: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) gelangt. Nach dem Zweiten Weltkrieg galt die Partitur als verschollen² und wurde weder im Hauptkorpus der *Neuen Mozart-Ausgabe* (1963) als auch in dem 1990 erschienenen Vorabdruck aus der Werkgruppe 31 (*Nachträge = FeMü*) berücksichtigt. Zusammen mit anderen im Krieg ausgelagerten Handschriften ist das Autograph mittlerweile wieder aufgetaucht: Es wird heute in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków (Krakau) aufbewahrt (PL-Kj) und trägt die Signatur *Inw.nr. 5950 (1)* [ehemals *Mus. ms. autogr. Mozart K165*]. Das Manuskript befindet sich in einem Konvolut mit der Rückenprägung *MOZART. Geistliche Musik*; der Band enthält weitere Kirchenkompositionen von teilweise falscher Zuschreibung an Mozart (KV 221, 223, 326, 327, 339, 469). Von dieser Quelle hat dem Herausgeber ein Mikrofilm für seine Arbeiten zur Verfügung gestanden.

Die Partitur besteht aus 21 unpaginierten Blättern (42 Seiten) im Querformat. Das Papier ist mit 10 Liniensystemen rastriert. Die erste Seite trägt Mozarts eigenhändige Aufschrift *Motetto* [weiter rechts:] *posto in Milano nel Gennaio [sic] 1773. / del Sgr: Cavaliere Am. Wolfgango / Mozart Accademico di Bologna / e di Vera* Eintragungen stammen von späterer Hand (vgl. Abbildungen 40 beschriftete Seiten; die letzte Seite ist leer. Beginn auf Seite 2, das Rezitativ steht auf Seite 19, und die Sätze fangen auf den Seiten 20 und 28 an. In den die Bläser zwischen Viola und Singstimme einordnet; beide Hörner gemeinsam in einem System. Instrumente je ein System vorgesehen. Satz der ersten Arie lautet *Violini / Violino / Soprano / Bassi*; dabei sind die Anordnungen zwischen die beiden zugeordnet; ähnliche Angaben im letzten Satz der Instrumente *Violini / Violino / Soprano / Bassi*. Erwähnung der Singstimme. Nur der Beginn eines Satzes ist durch die Violinschlüssel vorgezeichnet.

Die Schreibweise der Violinstimmen ist durch die Devisen *p:* oder *pia:* oder *piano:*, *f:* oder *forte:* gekennzeichnet. Bei längerfristigem Pausieren werden in der Regel keine Garaturen verwendet. Die Systeme bleiben einfach. Durch die Devisen *unis.* im System werden. Entsprechendes gilt für die Doppelung der Bratschen an die Streichinstrumente. Doppelgriffe der Streicher sind verwendet. Bei Tonrepetitionen in Achtel- oder Viertelnoten. Mozart verwendet die üblichen Abkürzungen (einschließliche Hälsen von Halbe- oder Viertelnoten). – auch solche vor Viertelnoten wie ab Takt 136 – sind in Form kleiner Achtelnoten mit durchstrichenen Hälsen geschrieben. Die Akzidentien werden nach dem im 18. Jahrhundert üblichen Gepflogenheit gesetzt: Sie gelten bei gleichbleibenden Tönen auch über den Taktstrich hinweg, nicht jedoch innerhalb desselben Taktes, wenn zwischendurch andere Töne vorkamen;

außerdem schreibt Mozart mehrere aus heutiger Sicht unnötige Warnungsakzidentien. Verlängerungsstriche bei der Generalbassbezeichnung werden uneinheitlich verwendet; die Bassbezeichnungen stehen sowohl über wie unter dem System.

Phrasierung und Artikulation sind an Parallelstellen nicht immer identisch. Ebenso ist die Länge von Legatobögen und die genaue Unterscheidung von Keilen (Strichen) und Punkten als Artikulationszeichen nicht immer eindeutig. In der Textunterlegung schreibt Mozart *exultate* statt *exsultate* und *rispondendo* statt *respondendo*. Einige Wortwiederholungen sind nicht ausgeschrieben, sondern durch Kürzel angezeigt (./.).

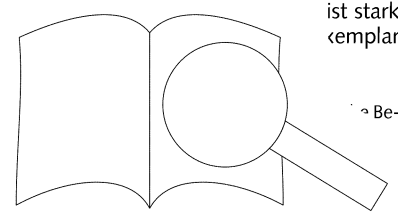
Insgesamt handelt es sich um eine gut lesbare Handschrift mit nur wenigen Fehlern. Manche Noten sind allerdings etwas verrutscht geschrieben (so sieht z. B. die letzte Achtelnote des Soprans im ersten Satz Takt 29 eher wie *c*² statt *d*² aus). Bei den Oboenstimmen der Takte 98–107 im letzten Satz dürfte es sich um eine spätere Ergänzungsarbeit handeln: Nach freundlicher Mitteilung von Frau Agnieszka Piepierska, Leiterin der Musikabteilung in der Bibliothek der Dombibliothek, wurden diese Noten mit anderer, wesentlich dunklerer Tinte geschrieben; mit derselben dunklen Tinte wurden die Änderungen geschrieben. Zu den im Zuge einer späteren Bearbeitung vorgenommenen Änderungen gehört auch die Einfügung der zweiten Arie: Das Akzidentienveränderung zum Auflösungszeichen verändert.

2. Stimmensatz Salzburger
Zu den Musikalien der Salzburger Hofbibliothek gehört eine frühe Stimmensatz (D-WS, Signatur *WS 1162*) der Motette *Exsultate, jubilate* von Wolfgang Amadeus Mozart, die von Robert Münster bei der Katalogisierung der Musikalien der Dombibliothek Freising entdeckt und später in der Dombibliothek Freising veröffentlicht. Der Herausgeber haben Fotokopien zur Verfügung gestellt.

Die Beschriftung der Titelseite lautet *Motteto [sic] / à / Soprano Solo / 2 Violini / 2 Flauti / 2 Corni in E. – NB per la chiesa in G. / 2 Viole / e / Basso*. [rechts unten:] *Del Sgr: Cav: Amadeo Wolfgango / Mozart Accademico di Bologna / e di Verona*; außerdem trägt das Titelblatt zwei Archivnummern und einen Stempel. Insgesamt besteht das Material aus je einer Stimme für Sopran (7 Seiten), Violine I (7 Seiten), Violine II (6 Seiten), Viola (5 Seiten), Flöte I (2 Seiten), Flöte II (2 Seiten), Horn I (2 Seiten), Horn II (2 Seiten), Violone (6 Seiten) und Orgel (6 Seiten). Trotz der Nennung zweier Bratschen auf dem Titelblatt gibt es also nur ein Stimmenexemplar für die Viola; der Plural erklärt sich mit dem gelegentlich vorkommenden Divisi-Spiel.

Die Beschriftung der Titelseite lautet *Motteto [sic] / à / Soprano Solo / 2 Violini / 2 Flauti / 2 Corni in E. – NB per la chiesa in G. / 2 Viole / e / Basso*. [rechts unten:] *Del Sgr: Cav: Amadeo Wolfgango / Mozart Accademico di Bologna / e di Verona*; außerdem trägt das Titelblatt zwei Archivnummern und einen Stempel. Insgesamt besteht das Material aus je einer Stimme für Sopran (7 Seiten), Violine I (7 Seiten), Violine II (6 Seiten), Viola (5 Seiten), Flöte I (2 Seiten), Flöte II (2 Seiten), Horn I (2 Seiten), Horn II (2 Seiten), Violone (6 Seiten) und Orgel (6 Seiten). Trotz der Nennung zweier Bratschen auf dem Titelblatt gibt es also nur ein Stimmenexemplar für die Viola; der Plural erklärt sich mit dem gelegentlich vorkommenden Divisi-Spiel.

Ein Blatt der Violastimme hat als Umschlag gedient: die nach außen gerichtete Seite – sie enthält die Beschriftung der ersten Arie und den Anfang bis einschließlich des ersten Taktes – ist stark abgewetzt und kaum noch lesbar.



1 Vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart*, Serie I, Werkgruppen 31–35, Leipzig 1964, S. 60 und 172.
2 Vgl. u. a. die 7. Auflage d. 172.
3 Vgl. das Vorwort zu *Wolfgang Amadeus Mozart*, Salzburg 1990, S. 10, und Robert Münster, Kassel und Stuttgart 1990.

26	Fl I	B: <i>forte</i> vorhanden
26	Ob I/II, VI I/II, Va	A: letzte fünf Achtelnoten zusammengebalkt; Einrichtung vom Hg. B: letzte fünf Achtelnoten zusammengebalkt; Va mit Keil auf vierter Note
26	Fl II, VI I/II, Va	A: <i>piano</i> unter ganzen Takt geschrieben; in B (Violone) in Taktmitte platziert B: <i>forte</i> Anfang T. 34
27	Bc	B: Bogen vorhanden
33/34	Cor II	A, B: einfach punktierte Viertelnote mit zwei nachfolgenden Sechzehnteln; Einrichtung nach den anderen Stimmen vom Hg.
34	VI II 3-4	A, B: Bögen auf 2-4 und 5-6; Anpassung an VI I vom Hg.
35	Ob II, Fl II 1-3	B: Bogen auf 1-4; 5 mit Keil A: irrtümlich <i>c</i> ² ; Edition nach B B: <i>piano</i> zu Beginn von T. 38 und <i>forte</i> in T. 39
35	Va	B: Keil vorhanden, <i>piano</i> fehlt
36	VI II	B: Bogen 40.2-41.1
36, 38	S 5	B: Bogen auf 1-4; 5 und 6 mit Keilen
38, 39	VI II	A: sieht aus wie <i>c</i> ² ; B: eindeutig <i>d</i> ²
39	VI I 3, 4	A, B: eindeutig <i>d</i> ² ; in <i>ETP</i> , <i>NMA</i> und <i>FeMü</i> mit <i>e</i> ² wiedergegeben
40-41	Va	B: <i>forte</i> vorhanden
42	VI I	<i>ETP</i> , <i>NMA</i> und <i>FeMü</i> ergänzen <i>piano</i> , das in A und B aber erst in T. 56 auftritt. Anders als die Oboen sollen die Streicherakkorde also kräftig bleiben.
46	S 1	B schreibt denselben Rhythmus wie A, obwohl es wegen der anderen Textierung eine Silbe weniger gibt. Viertelhaltung für den Alternativtext vom Hg.
46	S 2	A, B: Achtelrepetitionen; Änderung in Sechzehntelrepetition nach dem Kontext und nach T. 118 vom Hg.
47	Va 2	A: Bogen bis 66.1; Einrichtung vom Hg. nach den umgebenden Stellen und nach B
48	VI I/II, Va, Bc 1	A: irrtümlich eine Hilfslinie zuviel; Edition nach B A: überflüssiges Auflösungszeichen vor der durchstrichenen 6
54, 113	S	B: Viertelnote <i>c</i> ¹ fehlt, statt dessen g auf drittem Viertel und Viertelpause am Taktende (vermutlich Fehler beim Abschreiben aus A)
64	Va 1	A: hinter der ersten Note irrtümlich zwei Achtelpausen; Edition nach B
65	VI I 9	B: nur obere der beiden Stimmen vorhanden sowie jeweils <i>forte</i> am Taktanfang; T. 89 mit Bogen 1-2 und Keil auf 3
70	Va 1	A, B: Bogen nur 1-2; Einrichtung gemäß den Parallelstellen vom Hg.
73	Bc 1	B: mit Keil B: Keil vorhanden
74	Va 8	B: Keil vorhanden
83	Va	B: Keil vorhanden
87, 89	Va	<i>NMA</i> irrtümlich ohne Auflösungszeichen <i>ETP</i> und <i>NMA</i> irrtümlich mit Achtelrepetitionen A, B: separat gehalste Achtelnote; Einrichtung vor.
89	VI I	A: Textunterlegung <i>con</i> statt <i>cum</i> ; Ar Parallelstellen vom Hg.
93	Va 3	A, B: bereits hier Sechzehntelrep vom Hg. mit Achtelrepetitionen in und zu T. 63
96	VI I 6	A, B: Platzierung von <i>fr</i> in A bei am Taktanfang, bei <i>nd</i> (bei Ob II und Va
96	VI II 3	2 (mit Keil auf Instrumenten
96	Bc 8	te. Edition
106	Bc	B: Va, Mo
110	S 5	
113	VI I 1	
114	S	
117	Va	
119	Orchester	
119-122	Va, Bc	

Arie *Tu virginum corona*

1	VI I/II, Va	
5	Va 5-7	
17	VI II 1-	
21	VI I 3	A:
25		
28		als Abbeviatur (Halbnote mit Tenhals) geschrieben, darunter steht <i>forte</i> in Vne und Org unter 1. Platzierung vom Hg. gemäß den Oberstimmen. von nach B und nach VI I entationspunkt fehlt; Edition nach B und nach
	Bc	B: alle Noten an einem Balken; Edition nach VI II A: <i>piano</i> steht erst bei T. 60 (ebenso Vne in B); Edition nach B (Org) B: Kreuz-Akzidens statt Auflösungszeichen; so offenbar auch in A vor einer späteren Korrektur B: irrtümlich <i>a</i> ¹ , vermutlich infolge der nach unten versetzten Platzierung in A
65		B: Bogen auf 1-4, Keil auf 5
67	VI I	B: mit Keilen.
87	Va 3-4	B: Bögen vorhanden
89	VI II, Va 2-3	B: mit Keilen
89	Va 4-5	

96	Bc 2	A: separat gehalste Achtelnote; Edition wie B
98	VI II 5-6	A, B: separat gebalkt; Edition nach VI I
102	VI I 8-9	B: Bogen vorhanden
104	Va	B: obere Stimme nur punktierte Halbnote <i>a</i> ¹ mit Überbindung nach T. 105
113	Orchester	B: In allen Instrumentalstimmen außer Va ist über der ersten Note eine Fermate von fremder Hand nachgetragen, um den Satz bei Bedarf hier zu beenden.
Arie <i>Alleluja</i>		
2, 6, 7 und Parallelstellen	Orchester	Achtelnoten in A und B manchmal zu zweien und manchmal zu vieren zusammengebalkt; Edition: einheitlich vier Achtel an einen Balken gesetzt.
2	Ob I/II, Fl I 3-4	A, B: Keile statt Bogen (wie T. 6); Angleichung an VI sowie an Ob/Fl in T. 128 vom Hg.
13	S 2-3	A: zusammengebalkt und ohne klare Zuordnung der Silbe -le-; Edition nach B
14	VI II 1-2	B: mit Keilen statt Bogen
23	VI I 3-4	A, B: mit Bogen statt Keilen. Angleichung an T. 7 und an VI II vom Hg.; vgl. auch T. 61
28	S 2	B: Viertelpause vorhanden
33-36, 41-44	Bc	A: Die zwischen den Bezifferur Striche sind vermutlich so zu deute Akkorde tatsächlich unter den Oberstimmen entspielen sind.
38-39	VI I	A, B: statt Überbir über T. 39; E: T. 46-47.
38-39, 46-47	S	A, B: <i>piano</i> nur bei Ob I A: Bezifferungsstriche am Taktanfang zweimal hintereinander gesetzt B: irrtümlich <i>forte</i> zu Taktbeginn A: Unnötiger Bezifferungsstrich unter der Taktgrenze B: irrtümlich <i>forte</i> zu Taktbeginn A: zwei untereinanderstehende Bezifferungsstriche; Edition: Bezifferung vom Hg. ergänzt A, B: mit Bogen statt Keilen. Angleichung an T. 7 und an VI II vom Hg.; vgl. auch T. 23 A: <i>piano</i> nur bei Ob I B: zwei Viertelnoten <i>f</i> ¹ , keine Pause B: <i>cresc.</i> in T. 84 vorhanden A: obere Zahl der Bezifferung irrtümlich 6 statt 5 B: Bogen bei Fl II vorhanden B: Pausen im gesamten Abschnitt, sodass auch das Wechselspiel mit der Singstimme in T. 98 und 101 entfällt. A: <i>piano</i> nur bei Ob II B: Bögen vorhanden <i>ETP</i> und <i>NMA</i> lassen die Hörner irrtümlich in diesen Takten pausieren; erst in <i>FeMü</i> korrigiert. B: Bogen auf 1-2 und Keil auf 3 vorhanden A: Bezifferung 7 genau bei der Viertelnote; Einrichtung vom Hg. A, B: mit Bogen statt mit Keilen; Angleichung an T. 7 und an Ob/Fl II vom Hg. A: Es kann <i>forte</i> unter der ersten und <i>piano</i> unter der letzten <i>o</i> (<i>NMA</i> und <i>FeMü</i>) wiegend in g der Dy entspricht
		Keil vorhanden
		VI I 3-4
		Ob I/II
		VI II
		Va
		Bc 3
		Ob II
		Fl I/II
		Ob I/II
		Cor II
		Cor I, II
		Va
		Bc
		Ob/Fl I, VI I/II 3-4
		VI I, Va, Bc
		Cor II

