

Wolfgang Amadeus
MOZART

Missa brevis in G

Missa brevis in G major

KV 49

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

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.621

Vorwort

Das von Leopold Mozart im Jahre 1768 angelegte Verzeichnis aller Werke seines Sohnes, die der Zwölfjährige bis dahin geschrieben hatte,¹ enthält 36 Nummern, darunter „eine große Messe“ und „eine kleine Messe“. Bei der „großen Messe“ kann es sich nur um die so genannte *Waisenhausmesse* handeln, die nach jüngeren Forschungen mit der *c-Moll-Messe* KV 139 (seit der 3. Auflage des Köchelverzeichnisses 47^a) identisch sein soll.² Mit der „kleinen Messe“ ist die hier vorgelegte *Missa brevis* G-Dur KV 49 (47^d) gemeint. Beide Werke vertreten die zu Mozarts Zeit verbreiteten Formen der Messenkomposition. Die „große Messe“ – *Missa solemnis* – erklang an Hochfesten und bei besonders feierlichen Anlässen, die „kleine Messe“ – *Missa brevis* – in Gottesdiensten ohne Festcharakter. Da die Hochfeste, vor allem in den Domkirchen, mit großer geistlicher Assistenz begangen wurden, konnte sich auch die Musik nahezu uneingeschränkt entfalten. Die breite Anlage der *Missa solemnis* mit ihren geschlossenen Sätzen und Abschnitten, ihren Unterteilungen nach Chor- und Solopartien sowie ihrer reichen Instrumentierung ist der Ausdruck einer auf Erhabenheit und Feierlichkeit gerichteten liturgischen Handlung. In der *Missa brevis* werden alle Sätze, auch die textreichen (Gloria und Credo), knapper und gedrängter gestaltet. Bei Beachtung aller traditionellen Regeln können sie – wenn sich nicht ein Meister ihrer annimmt – nach Ausdruck und Gestalt so uniform ausfallen, dass Mozart verächtlich urteilte, Messen dieser Art könne man täglich ein halbes Dutzend schreiben.³

Mozarts eigene *Missae breves* stehen weit über der Gebrauchsmusik seiner Zeit. Sie bilden eine beachtliche Reihe von Meisterwerken, unter denen keines dem andern gleicht. Die vom Fürstbischof Hieronymus geforderte Kürze⁴ zwang Mozart zu äußerster Konzentration. Er schrieb keine Orchestereinleitungen, verzichtete weitgehend auf solistische Ensembleinschübe und deklamierte den Text vorwiegend homophon mit gelegentlichen Auflockerungen durch Imitation und Fugato. Dennoch stehen Messen wie die so genannte *Spatzenmesse* KV 220 (196^b), die *Orgelsolemnmesse* KV 259 und die *Krönungsmesse* KV 317 bei aller Prägnanz der Aussage auf Grund ihres prunkhaften, glanzvollen Stils in der Nähe der *Missa solemnis*.

Mozart machte sich mit der Kirchenmusik seiner Zeit durch fleißiges Kopieren von Werken italienischer und Salzburger Komponisten vertraut.⁵ Die Tradition des strengen Satzes fand ihren Niederschlag in der unvollendet gebliebenen *Missa in C* KV 115 (166^d), die der Salzburger Mozart-Biograph Paumgartner „eine der besten Leistungen des jungen Mozart“ nennt.⁶ Neben den Studien im strengen Stil setzte er sich auch mit der zeitgebundenen Kirchenmusik des *stile moderno* auseinander. Hier wurden die Werke seines Vaters, die Werke Michael Haydns und Johann Ernst Eberlins seine Vorbilder.⁷

Auch seine erste *Missa brevis* folgt der Salzburger Tradition. Das im Herbst des Jahres 1768 bei einem längeren Aufenthalt in Wien entstandene Werk steht am Anfang einer Reihe von Messen, in denen es Mozart immer um den Ausdruck einer wahren und echten Kirchenmusik ging. Die

Betonung des Chorsatzes gegenüber dem opernhaften Sologesang, die Verhaltenheit der Aussage zeigen den zwölfjährigen Komponisten als lernbegierigen Schüler und unbefangenen Verehrer der Kunst seines Vaters, dessen Kirchenwerke er aus frühester Kindheit kannte.

Das für eine Orchestermesse im „Salzburger gusto“ übliche Modell sieht für das chorisches betonte *Kyrie* eine dreiteilige Anlage vor, wobei sich das *Christe eleison* als Mittelsatz abhebt, während das zweite *Kyrie* wieder an die Thematik des ersten anknüpft. Im textreichen *Gloria* begegnet der vom Wort inspirierte Wechsel von Chor und Soli; das auf das *Agnus Dei* verweisende *Qui tollis* wird verhaltener vorgetragen, während das *Quoniam* wieder auf den hymnischen Ton des Anfangs zurückgreift. Im *Credo* steht das meditative *Et incarnatus* mit dem ausdrucksvollen *Crucifixus* zwischen den Allegro-Teilen des *Patrem* und des *Et resurrexit*. Das *Sanctus* beginnt häufig langsam und feierlich; *Pleni sunt coeli* und *Hosanna* sind Allegro-Sätze. Im *Benedictus* findet die anbetungsvolle Ehrfurcht vor „dem, der da kommt“ ihren Ausdruck. Das *Agnus Dei* fordert vom Text her eine dreimalige Anrufung. Den ersten beiden folgt das *Miserere nobis*, der dritten das *Dona nobis pacem*. Während die ersten beiden – im langsamen Tempo – thematisch eng miteinander verknüpft sind, leitet das dritte über zu dem gegensätzlich gehaltenen *Dona nobis pacem*. Es galt schon im Mittelalter als Ausdruck der Freude über den „wahren Frieden zwischen Gott Vater und der gebrechlichen Mensch gewordenen Natur“, wie es der um 1300 wirkende Sorbonne-Gelehrte Johannes de Grocheo formuliert hat.⁸ Aus dieser über die Jahrhunderte bewahrten Anschauung und der mit dem *Agnus Dei* verbundenen Funktion einer Hinleitung zum Herrenmahl erklärt sich der in allen Messen Mozarts vorherrschende heitere und oftmals jubelnde Ton des *Dona nobis pacem*.

Mozart weicht in der *Missa brevis* G-Dur von diesem ihm wohlbekannten traditionellen Aufbau kaum ab. Das *Kyrie* wirkt in seiner einheitlichen Thematik geschlossener als die entsprechenden Sätze in den Messen seiner Vorbilder, doch sind in der Thematik selbst und in ihrer Verarbeitung die Spuren der älteren Meister leicht erkennbar. Auch im *Gloria*, das einen häufigen Wechsel zwischen Chor und Soli aufweist, ist Mozart um eine geschlossene Form bemüht. Er erreicht sie durch motivische Verknüpfungen zwischen Anfangs- und Schlussteil, durch variierte Themenverarbeitung in den mittleren Abschnitten und durch Begleitmotive in den Violinen, die bei aller Anlehnung an den Vokalsatz eigene figurative Züge aufweisen. Im *Credo* herrscht die homophone Chordeklamation vor. Bei *descendit* wird der Satz tonmalerisch durch einen abwärts geführten Achtelgang

¹ W. A. Mozart, *Verzeichnis aller meiner Werke*, hg. von E. H. Müller von Asow, Wien 1843.

² W. Kurthen, „Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* III (1920/21), S. 194 ff.

³ Brief vom 13. Nov. 1780, in: L. Schiedermaier, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, München/Leipzig 1914, Bd. II, S. 7.

⁴ K. G. Fellerer, *Mozarts Kirchenmusik*, Salzburg-Freilassing 1855, S. 26.

⁵ K. G. Fellerer, a. a. O., S. 34ff.

⁶ B. Paumgartner im Vorwort der Neuausgabe W. A. Mozart, *Missa in C* KV 115, Salzburg 1950.

⁷ K. G. Fellerer, a. a. O., S. 42.

⁸ J. Wolf, „Die Musiklehre des Johannes de Grocheo“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* I, 1899, S. 123 ff.

aufgelockert. Das *Et incarnatus*, ohne Bässe, bildet in seiner lichten Klarheit einen deutlichen Gegensatz zu der ausladenden Thematik des *Crucifixus* und der Chromatik des *passus*. Beide Stilmittel, die Septimensprünge und die abwärts gleitenden Halbtonfolgen, haben ihre Vorbilder in der zeitgenössischen italienischen Kirchenmusik.⁹ Das *resurrexit* kehrt zur Homophonie des Anfangs zurück mit imitatorischen Ansätzen bei *et ascendit* und *iterum venturus est*. Der einzige Solosatz ist das *Et in Spiritum Sanctum*. Die kantable Bassarie wurde bei der Uraufführung des Werkes von einer Nonne gesungen, die wegen ihrer schönen Bassstimme bekannt war.¹⁰ Das *Credo* schließt mit einer schulmäßigen Chorfüge über die Worte *Et vitam venturi saeculi*, die, wie die kurze Schlussfuge des *Gloria*, nur eine Durchführung enthält. Im *Sanctus*, wiederum im homophonen Chorstil, wird im Anfangsteil durch die weiten Intervalle der Violinen und Bässe die liturgische Bedeutung des Satzes betont. Dem bewegteren *Pleni sunt* folgt ein rhythmisch akzentuiertes *Hosanna*. Das liturgisch nicht zu begründende zweimalige *Hosanna* in der alten Mozart-Gesamtausgabe beruht auf einem Missverständnis (vgl. die Kritischen Anmerkungen). Das *Benedictus* für vier Solostimmen ist melodisch und harmonisch von großer Schlichtheit. Erst im *Agnus Dei*, jeweils in e-Moll, a-Moll und F-Dur beginnend, wird der Vortrag ernster und eindringlicher; das heiter ausklingende *Dona nobis pacem* entspricht der Konvention.

Die begleitenden Instrumente lehnen sich eng an die Singstimmen an, wobei nach älterer Praxis die erste Violine mit dem Sopran geführt wird, während die zweite den Alt oktaviert. Nur selten kommt es zu eigenständigen Figuren, so im *Gloria* und vor allem im *Credo*, wo im Basssolo die beiden Violinen eine eigene, zur Singstimme gegensätzlich gehaltene Thematik entwickeln. Die in der Wiener Kirchenmusik obligatorische Viola oktaviert zumeist die Bassstimme, wenn sie nicht als reine Füllstimme, selbstständig oder an den Tenor angelehnt, die Harmonie vervollständigt.

Über die Bestimmung von Mozarts erster *Missa brevis* und über die Orte ihrer ersten Aufführungen lassen sich nur Vermutungen anstellen. In der älteren Literatur auch als *Waisenhausmesse* angesehen, gelang es K. Pfannhauser, durch quellenkundliche Forschungen und stilistische Vergleiche eine Verbindung zum Wiener Ursulinen-Kloster herzustellen, wo die *Missa brevis in G* vermutlich am 3. Dezember 1768 aufgeführt wurde.¹¹ Leopold Mozarts Gesuch um Nachzahlung der wegen seines langen Aufenthalts in Wien einbehaltenen Besoldung¹² betont, dass er sowohl als auch sein Sohn „verschiedenes für die Kirche, sonderheitlich zum Gebrauch der Hochfürstl. Domkirche“ gefertigt hätten. Nach dem Verzeichnis von Wolfgangs Jugendwerken wird außer der *Waisenhausmesse* vor allem die *Missa brevis in G-Dur* gemeint sein, die nach der Rückkehr nach Salzburg neben der am 17. Januar 1769 vollendeten *Missa brevis d-Moll KV 65 (61^a)* in den Salzburger Kirchen erklingen sein dürfte.

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

Willi Schulze

Zur Quelle

Seit Erscheinen der *Missa brevis in G* in der *Neuen Mozart-Ausgabe*¹³ im Jahre 1968 sind keine neuen Quellen oder sonstige Erkenntnisse zur Überlieferung des Werkes bekannt geworden, sodass der Notentext der vorliegenden Ausgabe mit dem dort veröffentlichten übereinstimmt.

Einzig Quelle der *Missa brevis in G* ist die autographe Partitur, die sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, befindet (*Mus. ms. autogr. Mozart KV 49*). Da Abschriften und zeitgenössische Auführungsmaterialien nicht bekannt sind, lassen sich handschriftliche Ungenauigkeiten, Unklarheiten und Versehen nicht immer eindeutig eruieren.

Partitur in einem Sammelband mit den Messen KV 49 (47d), 65 (61a), 66 und 139. Die *Missa brevis in G* ist auf 24 Bl. aufgezeichnet. Alle 48 Seiten sind beschrieben, ohne Blattzählung. Die Überschriften der Sätze und Abschnitte lauten: *Kyrie, Et in terra, Patrem, Et incarnatus est, Et resurrexit, Sanctus, Osanna, Pleni* (zur Reihenfolge im *Sanctus* vgl. Ziffer 3), *Benedictus*, das *Agnus Dei* ohne Überschrift. Die Stimmen, ohne Bezeichnung, sind in folgender Partituranordnung notiert: Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Bassi ed Organo (1 Stimme). Die Mitwirkung der Posaunen wird nicht vermerkt (vgl. Ziffer 1).

Auf folgende aufführungspraktische, liturgische und textkritische Besonderheiten sei ausdrücklich verwiesen:

1. Das Autograph enthält keinen Hinweis auf die Mitwirkung von Posaunen. Da jedoch in der Salzburger Aufführungspraxis drei Posaunen im *Tutti colla parte* mit den Chorstimmen des Alt, Tenor und Bass gingen und da diese Praxis für die *d-Moll-Messe KV 65* in den Quellen belegt ist, wurden in der vorliegenden Partitur die Posaunen aufgeführt. Sie sind für die heutige Praxis als *ad libitum* anzusehen, besonders da die zu Mozarts Zeit verwendeten engmensurierten Instrumente einen zarteren Klang gaben als die im heutigen Symphonieorchester verwendeten.¹⁴

2. Die Viola geht häufig *col Basso*, im Abstand von einer Oberoktave zum Cello. An manchen Stellen, im *Credo* T. 182–193, im *Sanctus* Takte 1–5, 15–17, im *Agnus Dei* T. 53–60, fehlt der Hinweis *col Basso*. Da jedoch weder Pausenzeichen noch der Stimmenverlauf auf ein Pausieren der Viola schließen lassen, wurde die Violastimme in diesen Takten ergänzt.

3. Im *Sanctus* hat Mozart nach dem ersten Teil (bis Takt 13) zunächst das *Hosanna* geschrieben und dann erst das *Pleni sunt*. Der nach diesem stehende Vermerk auf das erst hier zu singende *Hosanna* führte in der Alten Mozart-Ausgabe zu der irrigen Annahme, dass das *Hosanna* zweimal zu singen sei, was sich jedoch nach der Quelle (Verweiszeichen nach Takt 13) und nach der liturgischen Ordnung nicht rechtfertigen lässt.¹⁵ Am Ende des *Benedictus* wird die Wiederholung des *Hosanna* mit einer Beischrift angezeigt. Die Neuausgabe notiert das *Hosanna* erneut mit den Takten 32ff.

4. Im *Agnus Dei* sind in Mozarts Handschrift nach T. 19 sechs Takte gestrichen (zwei am Ende von Blatt 22^v und vier am Beginn von Bl. 23^r, wobei es sich bei den letzten vier Takten um eine Streichung zu einem anderen Zeitpunkt und um eine verworfene Fassung des Übergangs zum *Dona* handelt). Durch die Streichung ergibt sich zwischen T. 19 und 20 ein unschlüssiger harmonischer Übergang, der sich auflöst, wenn man die Streichung der beiden Takte von Blatt 22^v aufhebt. Wir folgen der Argumentation der Herausgeber der *NMA*¹⁶ und nehmen die beiden gestrichenen Takte als T. 19^a und 19^b in die Partitur auf.

5. Das Autograph verwendet nur wenige dynamische Zeichen. Der Herausgeber hat nach traditioneller Aufführungspraxis zu Beginn des *Et incarnatus* (*Credo*, Takt 61) *piano* und zu Beginn des *Et resurrexit* (*Credo*, Takt 91) *forte* ergänzt. Diese und andere Ergänzungen wie z. B. Tempo- und dynamische Bezeichnungen, sind mit kursiver Schreibweise angezeigt.

⁹ W. Kurthen, a. a. O., S. 340.

¹⁰ K. Pfannhauser, „Zu Mozarts Kirchenwerken“ von 1768, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954, S. 152ff.

¹¹ K. Pfannhauser, a. a. O., S. 160f.

¹² L. Schiedermaier, a. a. O., Bd. IV, S. 228.

¹³ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie I: Geistliche Gesangswerke, Werkgruppe 1: Messen und Requiem, Abteilung 1: Messen, Bd. 1 hg. von Walter Senn, Kassel/Basel etc. 1968.

¹⁴ W. Senn im Vorwort des ersten Messenbandes der *Neuen Mozart-Ausgabe*, a. a. O., S. XVI.

¹⁵ W. Senn, a. a. O., S. IX.

¹⁶ *ibid.*

Foreword (abridged)

The catalogue which Leopold Mozart made in 1768 of all of the works his son had written by that time¹ contains 36 items and includes “a full mass” and “a short mass.” The “full mass” can only be the so-called *Waisenhausmesse* (Orphanage Mass) that, according to recent research findings, must be identical with the *Mass in C Minor* KV 139 (47^a in the third edition of the Köchel catalogue).² By the “short mass” he meant the *Missa brevis in G Major* KV 49 (47^d) that is presented in this edition. Both works represent mass forms that were widespread in Mozart’s time. The “full mass” – or “missa solemnis” – was performed on high feast days and on very special occasions. As high masses (particularly in cathedrals) were celebrated with many assisting priests, there were almost no limitations placed on the music either. The large-scaled “missa solemnis” had complete units and sections with separate parts for choir and solo voices and rich instrumentation as the expression of the exalted and solemn goals of the liturgy. In the *missa brevis* all the movements, even those with long texts (*Gloria* and *Credo*), are shorter and more compact. Since – even in the hands of a lesser composer – by observing all the rules one could turn them out uniformly in accordance with the demands of expression and form, Mozart contemptuously claimed that one could write a half dozen of them every day.³

Mozart’s own “missae breves” are on a much higher plane than the “Gebrauchs” or “utility” music of his time, and they form a considerably large group of masterworks, in which no two are alike. The brevity required by Prince-Bishop Hieronymus⁴ demanded extreme concentration of Mozart. Hence, Mozart wrote no orchestral introductions, desisted for the most part from inserting passages for solo ensemble; instead, he expounded the text in homophonic style, using imitations and fugato passages to add occasional relief. Despite their concentrated statement, however, masses like the *Spatzenmesse* (Sparrow Mass) KV 220 (196^b), the *Organ Solo Mass* KV 259 and the *Coronation Mass* KV 317 bear strong resemblance to the “missa solemnis” because of their pomp and brilliant style.

To become familiar with the church music of his time, Mozart diligently copied the works of Italian and Salzburg composers.⁵ The tradition of their strict compositional technique is reflected in the fragmentary *Mass in C* KV 115 (166^d) that the Mozart biographer Bernhard Paumgartner of Salzburg calls “one of young Mozart’s best achievements.” In addition to his studies of strict style, Mozart also investigated the church music associated with the “stile moderno” of his time, drawing on models from the works of his father, Michael Haydn and Ernst Eberlin.⁷

Mozart’s first “missa brevis” also follows the Salzburg tradition. It was written during a rather long stay in Vienna in the Fall of 1768, and was to be the first of a series of masses in which Mozart sought to find the proper expression for a truly genuine type of church music. The greater emphasis placed on choral writing (as opposed to the more operatic solo form), the simple choir-bound orchestral accompaniment, the restraint in statement: all reveal the 12-year-old composer as a pupil who was eager to learn and an uninhibited admirer of the compositional style of his father (whose church works he had surely known from his earliest childhood).

The most frequently found type of orchestra-accompanied mass in Salzburg “gusto” required a ternary structure for the predominantly choral *Kyrie*, with the middle section “Christe eleison” introducing new material while the second *Kyrie* again picked up the thematic ideas of the first *Kyrie*. In the long texts of the *Gloria*, choir and soloists alternated as the words suggested; the *Qui tollis* referred to the *Agnus Dei* and was kept restrained while the *Quoniam* returned to the hymn-like tone of the beginning. In the *Credo* the meditative *Et incarnatus* with its highly expressive *Crucifixus* came between the allegro sections of the *Patrem* and the *Et resurrexit*. The *Sanctus* often began slowly and solemnly; *Pleni sunt coeli* and *Hosanna* were allegro sections, and the *Benedictus* expressed reverent awe of “Him who comes in the name of the Lord.” The text of the *Agnus Dei* required a three-fold invocation, with the first two appeals followed by the *miserere nobis*, the third by *Dona nobis pacem*. Whereas the first two were in a slow tempo and thematically quite related, the third invocation led into the completely different *Dona nobis pacem*. Since the Middle Ages the *Dona nobis pacem* section had been considered as an expression of joy over the “true peace between God the Father and Nature that had become fragile man,” to use the words of

Johannes de Grocheo (a scholar at the Sorbonne around 1300).⁸ This view was preserved through the centuries and, together with the function of the *Agnus Dei* to lead into the Holy Communion, it explains the predominantly cheerful and often jubilant tone of the *Dona nobis pacem* in all of Mozart’s masses. In the *Missa brevis in G Major*, Mozart strays only slightly from the traditional structure that he surely knew quite well. The *Kyrie* with its thematic unity seems more coherent than the comparable settings in the masses of his models, although both the thematic material and its treatment reveal easily recognizable traces of the older masters. In the *Gloria* (with its frequent alternation between choral and soli passages) Mozart also strives for formal coherence. He achieves it by relating motives in the opening and closing sections, by varying thematic development in the middle sections and by writing accompanying violin motives that display their own figurative profile no matter how much they resemble the vocal line. Homophonic choral declamation dominates in the *Credo*. At *descendit* its mood is lightened by the imitative effect of descending eighth notes. The *Et incarnatus* has no bass lines; hence, in its luminous transparency, it provides distinct contrast to the broadly extended thematic treatment of the *Crucifixus* and the chromaticism of the “passus.” The stylistic techniques he used (melodic intervals of the seventh and series of descending half-tones) were to be found in the church music of his time.⁹ The *resurrexit* returns to the homophony of the opening *et iterum venturus est* section, employing somewhat imitative figures at *et ascendit* and *iterum venturus est*. The only solo number is the *Et in Spiritum Sanctum*, a highly cantabile bass aria that in the first performance of the mass was sung by a nun who was quite famous for her lovely bass voice.¹⁰ The *Credo* ends with a scholastic choral fugue on the words “Et vitam venturi saeculi” which, like the short closing fugue of the *Gloria*, contains only one development section. In the *Sanctus*, that again returns to a homophonic choral style, the liturgical significance of the passage is emphasized in the opening section by large interval jumps in the instrumental parts. The more animated *Pleni sunt* is followed by a rhythmically accented *Hosanna*. There is no liturgical reason for the second *Hosanna*; its presence in the old edition of Mozart’s complete works is due to a misunderstanding (see the remarks concerning the sources after the German Foreword). The *Benedictus* for four solo voices displays great simplicity both in melody and in harmony. With the *Agnus Dei*, that opens with a movement from E minor to A minor then to F major, the mood becomes more sombre and urgent, while the wafting, almost cheerful sounding “pacem” remains within the convention.

The accompanying instrumental lines are closely patterned on the vocal parts; thus, as was already then customary, the first violins play with the sopranos while the second violins play an octave above the altos. Independent instrumental figures appear in the *Gloria* and especially in the bass solo section of the *Credo* in which both violin parts develop their own themes that, in turn, contrast with the vocal line. The viola – obligatory in Viennese church music – usually plays an octave above the bass voice when it is not employed purely as filler, independently or in relation to the tenor voice.

We can only speculate on what occasioned the composition of Mozart’s first “missa brevis” or on where it was first performed. Early literature refers to it as the *Waisenhausmesse*, but K. Pfannhauser’s source investigations and stylistic comparisons have succeeded in establishing a link with the Ursuline Convent in Vienna, where the *Missa brevis in G* was presumably performed on December 3, 1768.¹¹ Leopold Mozart’s formal request for payment of the rest of his salary (that had been withheld due to his long stay in Vienna) emphasizes the fact that both he and his son had composed “sundry pieces for the church, especially for use in the illustrious cathedral.” According to the catalogue of works composed in Mozart’s youth, what Leopold Mozart was referring to was (aside from the *Waisenhausmesse*) chiefly the *Missa brevis in G Major* that – in addition to the *Missa brevis in D Minor* KV 65 (61a) which was completed on January 17, 1769 – was probably performed after their return to Salzburg.

For footnotes to the Foreword and for remarks concerning the sources see the German text.

Translation: E. D. Echols

Willi Schulze

Avant-propos (abrégé)

En 1768, Léopold Mozart établit un catalogue des œuvres déjà écrites par son fils, alors âgé de douze ans¹ ; on y trouve 36 numéros, parmi lesquels « une grande messe » et « une petite messe ». En ce qui concerne la « grande messe », il ne peut s'agir que de la *Waisenhausmesse* (« Messe de l'Orphelinat ») ; selon les recherches les plus récentes, elle doit être identique à la *Messe en ut mineur* KV 139 (depuis la 3^{ème} édition du Catalogue de Köchel, n° 47a).² Quant à la « petite messe », il doit s'agir de la *Missa brevis en sol majeur* KV 49 (47d), que nous présentons ici. Ces deux œuvres représentent les formes de messes répandues à l'époque de Mozart. La « grande messe » – *Missa solemnis* – était exécutée lors des grandes fêtes ainsi qu'à des occasions festives particulières ; la « petite messe » – *Missa brevis* – lors de services religieux ne comportant aucun caractère festif. Comme les grandes fêtes, avant tout dans les cathédrales, étaient suivies par une assistance spirituelle importante, la musique pouvait ainsi se déployer d'une manière presque illimitée. Avec ses mouvements et ses paragraphes clos, ses subdivisions entre parties de chœur et de solistes, son instrumentation riche, l'ampleur de la construction de la *Missa solemnis* est l'expression d'une action liturgique toute orientée vers la noblesse et la solennité. Dans la *Missa brevis*, tous les mouvements, même ceux dont le texte est important (*Gloria* et *Credo*), prennent une forme plus serrée et concise. Si l'on tient compte de toutes les règles traditionnelles – et cela même si aucun des grands maîtres ne les accepte – elles peuvent même conduire à un résultat si uniforme dans leur expression et leur aspect extérieur que Mozart jugeait avec mépris qu'on pourrait écrire chaque jour une demi-douzaine de messes de ce genre.³

Les *Missae breves* de Mozart se placent bien au-dessus de la musique fonctionnelle de son temps. Elles représentent une série non négligeable de chefs-d'œuvre, dont aucun ne ressemble à un autre. La brièveté exigée par le prince-évêque Hieronymus⁴ obligeait Mozart à la concentration la plus extrême. Il n'écrivait pas d'introduction orchestrale, renonçait au maximum à intercaler des interentions solistiques, et faisait le plus souvent déclamer le texte de façon homophone, recourant occasionnellement à l'imitation et au fugato. Toutefois, des messes telles que la *Spatzenmesse* KV 220 (196b), l'*Orgelsolemesse* KV 259 et la *Krönungsmesse* KV 317, ne s'éloignent que peu de la *Missa solemnis*, par la puissance expressive de leur style faste et brillant.

Mozart se familiarisa avec la musique sacrée de son temps en copiant avec application des œuvres de compositeurs italiens et salzbourgeois.⁵ La tradition de la composition sévère trouva son parachèvement dans la *Missa en ut majeur* KV 115 (166d), restée inachevée ; Paumgartner, le biographe salzbourgeois de Mozart, qualifie cette œuvre d'« une des meilleures productions de jeune Mozart ». ⁶ À côté des études dans le style sévère, il se préoccupait également de la musique sacrée en *stile moderno* de son siècle. Là, ses modèles étaient les œuvres de son père, de Michael Haydn et de Johann Ernst Eberlin.⁷

Sa première *Missa brevis* suit également la tradition salzbourgeoise. L'œuvre, composée en automne 1768, lors d'un long séjour à Vienne, se place au début d'une série de messes dans lesquelles Mozart cherchait toujours une expression d'une musique sacrée authentique et pure. L'accent porté sur la composition chorale au détriment d'un chant solo proche de l'opéra, la simplicité de l'accompagnement orchestral, et lié au chœur, ainsi que la retenue du discours, tout cela montre le compositeur de douze ans comme un élève avide d'apprendre, et comme un admirateur naïf de l'art de son père, dont il connaissait les œuvres sacrées depuis sa plus tendre enfance.

Pour une messe avec orchestre dans le « goût salzbourgeois », le modèle courant requiert un certain nombre d'obligations : dans le *Kyrie* pour chœur, il prévoit une structure tripartite où le *Christe eleison* se singularise comme mouvement central, alors que le second *Kyrie* reprend la thématique du premier. Dans le *Gloria*, dont le texte est important, on trouve une alternance du chœur et des solistes, inspirée par les mots ; le *Qui tollis*, parent de l'*Agnus Dei*, est interprété avec retenue, alors que le *Quoniam* reprend le ton hymnique du début. Dans le *Credo*, l'*Et incarnatus* méditatif, avec son *Crucifixus* très expressif, se place entre les *allegros* du *Patrem* et de l'*Et resurrexit*. Le *Sanctus* commence souvent avec lenteur et solennité ; le *Pleni sunt coeli* et le *Hosanna* sont des *allegros*. Dans le *Benedictus*, le respect adorateur trouve son expression devant « celui qui vient ». L'*Agnus Dei* suit le schéma d'un appel triple, obligé par le texte. Il se conclut deux fois par le *Miserere nobis*, et la troisième par le *Dona nobis pa-*

cem. Alors que les thèmes des deux premiers – en tempo lent – sont très étroitement liés, le troisième amène le contraste du *Dona nobis pacem*. Ce procédé était déjà utilisé au Moyen-Age, comme l'expression de la joie dans la « vraie paix entre Dieu le Père et la nature faible devenue homme » : ainsi le formulait Johannes de Grocheo, érudit de la Sorbonne qui œuvrait autour de 1300.⁸ Ce point de vue, conservé au travers des siècles, ainsi que la fonction de l'*Agnus Dei* de conduire vers le repas du Seigneur, expliquent le ton enjoué et souvent jubilatoire du *Dona nobis pacem*, qui prédomine dans toutes les messes de Mozart.

Dans la *Missa brevis en sol majeur*, Mozart s'écarte fort peu de cette construction traditionnelle, qu'il connaissait bien. Par l'unité de ses thèmes, le *Kyrie* présente une forme plus close que celle des mouvements correspondants dans les messes de ses modèles ; pourtant on peut facilement reconnaître les traces des maîtres anciens dans la thématique elle-même et dans son traitement. Dans le *Gloria*, qui utilise fréquemment l'alternance entre le chœur et les solistes, Mozart s'est également efforcé d'atteindre à une forme close. Il y parvient grâce à la parenté évidente des motifs du début et du final, par la variété de traitement des thèmes dans les épisodes médians, et par des motifs d'accompagnement dans les violons, qui rappellent certains traits figuratifs des parties vocales. Dans le *Credo*, la déclamation homophonique du chœur prédomine. Sur le mot « descendit », un passage de croches descendant interrompt la composition en une sorte de verisme ou réalisme musical (« Tonmalerei »). Par sa clarté étincelante, l'*Et incarnatus*, sans basses, forme un contraste avec la thématique chargée du *Crucifixus* et le chromatisme du *passus*. Ces deux moyens stylistiques, sauts de septième et suites descendantes de demi-tons, prennent modèle dans la musique sacrée de l'époque.⁹ Le *resurrexit* reprend l'homophonie du début, en y ajoutant des imitations sur et *ascendit* et *iterum venturus est*. Le seul passage solistique est l'*Et in Spiritum Sanctum*. Lors de la création de l'œuvre, l'air de basse fut chanté par une nonne qui était célèbre pour sa belle voix de basse.¹⁰ Le *Credo* se termine par un fugue d'école pour chœur sur les mots *Et vitam venturi saeculi* ; cette fugue ne comporte qu'un seul divertissement, tout comme la brève fugue finale du *Gloria*. Le *Sanctus* reprend le style choral homophone ; la signification liturgique de la composition y est accentuée au début par de grands sauts d'intervalles dans les parties instrumentales. Le *Pleni sunt*, plus animé, est suivi d'un *Hosanna* au rythme affirmé. Dans l'ancienne édition complète des œuvres de Mozart, le *Hosanna* est présenté deux fois : aucun élément liturgique ne justifie ce procédé, résultant d'une confusion (cf. l'appareil critique, dans le texte allemand). Le *Benedictus*, pour quatre voix solos, est d'une très grande simplicité mélodique et harmonique. Ce n'est que dans l'*Agnus Dei*, dont les versets commencent respectivement en mi mineur, la mineur et fa majeur, que l'énoncé devient plus sérieux et plus pénétrant ; le *Dona nobis pacem*, léger et presque joyeux, correspond aux conventions.

Les instruments d'accompagnement suivent de près les voix chantées ; selon les pratiques plus anciennes, le premier violon double le soprano, et le second l'alto. Des figures indépendantes n'apparaissent que rarement, p. ex. dans le *Gloria*, et surtout dans le *Credo* où, dans le solo de basse, les deux violons développent leur propre thématique, opposée à la voix chantée. L'alto, obligatoire dans la musique sacrée viennoise, octavie la plupart du temps la voix de basse, quand il ne complète pas l'harmonie comme pure voix de remplissage, indépendante ou doublant le ténor.

La destination de la première *Missa brevis* de Mozart, ainsi que le lieu de sa première exécution, restent hypothétiques. Elle fut longtemps considérée également comme une *Waisenhausmesse* ; grâce à des recherches sur les sources et à des comparaisons stylistiques, K. Pfannhauser parvint à établir un lien avec le couvent des Ursulines de Vienne, où la *Missa brevis en sol majeur* fut vraisemblablement exécutée le 3 décembre 1768.¹¹ Requérant un supplément aux appointements reçus à Vienne,¹² supplément justifié par la longueur du séjour, Léopold Mozart insiste sur le fait que lui-même, aussi bien que son fils, auraient terminé « diverses pièces pour l'église, particulièrement à destination de la cathédrale prince-épiscopale ». D'après le catalogue des œuvres de jeunesse de Mozart, c'est avant tout, hormis la *Waisenhausmesse*, la *Missa brevis en sol majeur* qui a dû être exécutée dans les églises de Salzbourg après leur retour, à côté de la *Missa brevis en ré mineur* KV 65 (61a) terminée le 17 janvier 1769.

Les références aux notes et l'appareil critique renvoient au texte allemand.

Traduction : François Bruilhart

Willi Schulze

M. 2. Missa brevis. Kyrie di Wolfgang Mozart 1768 in Wien

Handwritten musical score for Kyrie from Mozart's Missa brevis, KV 49. The page contains ten staves of music with lyrics written below the notes. The lyrics are: "Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison". The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Wolfgang Amadeus Mozart, Missa brevis G-Dur, KV 49. Erste Seite der in der Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, aufbewahrten autographen Partitur, Signatur: Mus. ms. autogr. Mozart KV 49, mit der Beischrift Missa brevis...di Wolfgang Mozart 1768 in Wien von der Hand des Vaters Leopold Mozart und Eigenhandschrift von Constanze Mozarts zweitem Ehemann Georg Nikolaus von Nissen, Mozarts erstem Biographen.

Missa brevis in G

Missa brevis in G major

KV 49 (47^a)

Wolfgang Amadeus Mozart

1756-1791

Kyrie

Adagio

Violino 1 *f*

Violino 2 *f*

Viola *f*

Soprano

Alto

Trombone 1 ad libitum

Tenore

Trombone 2 ad libitum

Basso

Trombone 3 ad libitum

Organo

Violoncello

Contrabasso

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

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

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

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

7 6 6 5 6 6 6 5 6 5 7 4 2 5 9 8 7 5 3 4 3 2 5 3

6 Andante

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

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

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

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

5 - 6 - 5 - 7 6 5 4 3

Aufführungsdauer / Duration: ca. 18 min.

© 1968 / 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart - 3. Auflage / 3rd Printing 2023 - CV 40.621

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

12

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

5 6 5 # 6 7 8

18

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

8 # 4 6 6 5 6 5 4 3

Musical score for measures 24-30. It includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment. The lyrics are: lei - son. Chri - ste e - lei - - son, Chri - ste e - lei - - - - Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - son. Chri - ste e - lei - - Ky - ri - e e - lei - - son. Chri - ste e - lei - son, - - Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - son. Chri - ste e - lei - n, e - -

6 6 7 7 6 6 6 6 5 4 3

Musical score for measures 31-36. It includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment. The lyrics are: son. ri - e e - lei - son, e - lei - - - son, e - lei - - son. son. Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei - - son. son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - son, e - lei - - son. son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - son, e - lei - - son.

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

Gloria

Allegro

Violino 1
f

Violino 2
f

Viola
f

Soprano
f
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-

Alto
Trombone 1
ad libitum
f
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-

Tenore
Trombone 2
ad libitum
f
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-

Basso
Trombone 3
ad libitum
f
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-

Organo
Violoncello
Contrabbasso
f

Allegro

fp *f* *fp*

fp *f* *fp*

fp

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

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

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

tis, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-

fp *fp*

4+ 6 6 6 6 5 6 5 7 6 5

8

bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da - - mus te, be - ne -
 ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - - tis.
 - nae vo - lun - ta - - - - tis.
 nae, bo - nae vo - lun - ta - - - tis.

12

di - ci - mus te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

Tutti

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - riam tu - am.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - riam tu - am. Do - mi - ne

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - riam tu - ar

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - riam tu am.

Solo

6/5

6/5

4/5

6/5

4/2

6/6

De - us, rex coe - le - stis, De - us pa - ter omni - po - tens, Do - mi - ne fi - li

Do - mi - ne fi - li u - ni -

Solo

7 6

6/5

6/6

7

6

4/5

5

3

4

2

8

6

9

4

5

7

8

7

8

4

7

Musical score for measures 25-28. The score includes staves for piano (p) and forte (f) dynamics. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The forte part features a more active melodic line with some grace notes.

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

ge - - - ni - te, Je - su, Je - su Chri - ste,

Do - mi - ne De - us,

Solo

Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, a - gnus

8

47

6

47

6

5

6

5

Musical score for measures 29-32. The score includes staves for piano (p) and forte (f) dynamics. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The forte part features a more active melodic line with some grace notes.

tr

De - i, fi - li - us pa - - - tris, fi - li - us pa - - - tris.

De - i, fi - li - us pa - - - tris, fi - li - us pa - - - tris.

9

8

6

45

4

2

6

6

5

6

4

5

8

6

4

5

6

5

3

Piano accompaniment for measures 32-34, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

Tutti

Vocal staves for measures 32-34, with lyrics: Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di.

Piano accompaniment for measures 32-34, showing chord progressions and fingerings (3, 6, 6/4, 2+).

Piano accompaniment for measures 35-37, including dynamics markings (p, f) and a 'Solo' instruction.

Vocal staves for measures 35-37, with lyrics: an - di, mi - - se - re - - re, pec - ca - ta mun - di, mi - - se - re - - re, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

Piano accompaniment for measures 35-37, including dynamics markings (p, f) and chord symbols (4+ b, 6, 6 5 b, 6 4, 5 #, b 6 4, 7 2, 5 #, 6, 6 5 #).

39

p f

Tutti

mi - se - re - re

mi - - - - - se - - -

Solo

mi - se - - - re - re, mi - se - re -

Solo

mi - se - - - re - re, mi - - - - e -

b6 4 7 2 5 6 6 5 # 7 6 8 4+ 3 6

44

no - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

no - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

6 5 5 # 7 6 # 6 5

48

Piano accompaniment for measures 48-51, featuring a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand bass line with quarter notes.

di, su - - - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - -

di, su - - - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - -

di, su - - - sci - pe de - pre - ca - ti - o - m

di, su - - - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Piano accompaniment for measures 48-51, including a grand staff with treble and bass clefs. Chord symbols 6/4 and b5 are visible below the piano part.

52

Piano accompaniment for measures 52-55, continuing the right-hand melody and left-hand bass line.

stram. Qui se - - des ad dex - te - ram pa - - tris,

stram. Qui se - - des ad dex - te - ram pa - - tris,

stram. Qui se - - des ad dex - te - ram pa - - tris,

stram. Qui se - - des ad dex - te - ram pa - - tris,

Piano accompaniment for measures 52-55, including a grand staff with treble and bass clefs. Chord symbols 7/b4 and b5 are visible below the piano part.

56

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

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

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

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

60

re - re - - - re no - - - - bis.

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

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

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

64

p

Solo

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

68

f

Tutti

- su Chri - ste. Cum sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i pa - tris. A - - men,

Cum san - cto Spi - ri - tu, in

f

72

f

A - - men, A - - men, A - men, A - - - men, A - men, A - men, —

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

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

Cum san - cto Spi - ri - tu, in

con B.

6 5 6 6 5 6 5 5 4+ 2

75

- men, A - - - - - men, A - men, A - men, A - men.

men, A - men, A - - - - - men, A - men, A - men, A - men.

men, A - men, A - - men, A - - - - - men, A - men, A - men, A - men.

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

6 7 45 7 7 7 7 7 6 5 3 4

Credo

Allegro

Violino 1 *f*

Violino 2 *f*

Viola *f*

Soprano *f*
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et

Alto *f*
Trombone 1 ad libitum
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe li et

Tenore *f*
Trombone 2 ad libitum
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et

Basso *f*
Trombone 3 ad libitum
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et

Organo *f*
Violoncello
Contrabbasso *f*

Allegro

6

f

f

f

f Tutti
- si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li -
ter - rae, et in vi - si - bi - li -
ter - rae, et in - vi - si - bi - li -
ter - rae, et in - vi - si - bi - li -

6 5 4 3 p 6 5 6 5 9 4 8 5 6 5 5

13

p p f f

um. Solo

um. Et in u - num Do - mi-num Je - sum Chri - stum,

um.

um.

p f

4 8 6 9 8 6 6
4 3

19

p f

fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex pa - tre na - tum an -

f Tutti

Et ex pa - tre na - tum an -

Et ex pa - tre na - tum an -

Et ex pa - tre na - tum an -

p f

7 6 6 5 6 5

Piano accompaniment for measures 25-31, featuring a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

- te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - um

- te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - um

- te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne De - - um

- te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - um

Piano accompaniment for measures 25-31, including figured bass notation: 9/4, 8, 7, 7/3, 7/4, 8/3, 47, 6/5.

De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem

ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem

ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem

ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem

Piano accompaniment for measures 32-38, including figured bass notation: 6/5, 6/4, 5/3, 6, 7, 4/2, 6/5, 7/3.

Piano accompaniment for measures 39-46, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

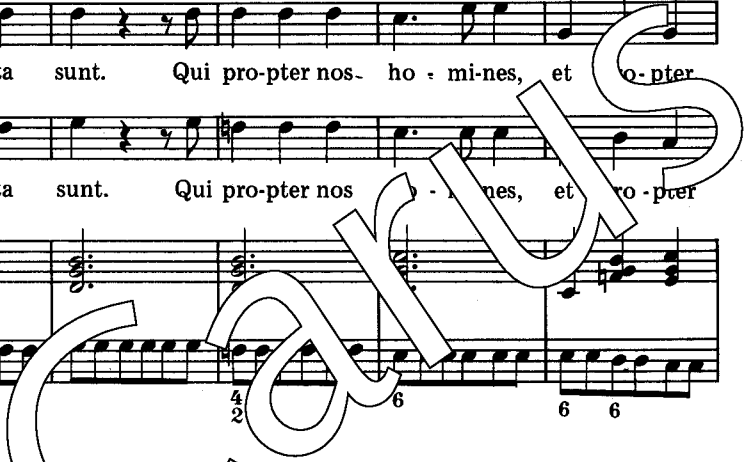
pa - tri: per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter

pa - tri: per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter

pa - tri: per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui pro - pter nos - ho - mi - nes, et pro - pter

pa - tri: per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter

Piano accompaniment for measures 39-46, continuing from the previous system with similar rhythmic patterns.



no - - - - - de - scen - - - - - dit, de - scen - - - - -

no - stram sa - lu - tem de - scen - - - - - dit, de - scen - - - - -

no - stram sa - lu - tem de - scen - - - - - dit

no - stram sa - lu - tem de - scen - - - - - dit, de - scen - dit, de - scen - - - - -

Piano accompaniment for measures 47-54, featuring a more varied rhythmic texture with some rests and longer note values.

55

Piano accompaniment for measures 55-60, featuring a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with chords and eighth-note figures.

- dit de coe - lis, de - scen - dit, de - scen - dit de coe - - - lis.
 - dit de coe - lis, de - scen - dit, de - scen - dit de coe - - - lis.
 de coe - - - lis, de - scen - dit, de - scen - dit de coe -
 - dit de coe - lis, de - scen - dit, de - scen - dit de

Vocal staves for measures 55-60, showing the vocal line with lyrics and a piano accompaniment with figured bass notation.

Figured bass notation: $\flat 7$ 6/5 6 6/4 6/5 6 6/5 6/4 5/3

61 Un poco Adagio

na - tus est de Spi - ri - tu Sancto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: et ho - - mo
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sancto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: et ho - - mo
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sancto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: et ho - - mo

Vocal staves for measures 61-65, showing the vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

Un poco Adagio

Piano accompaniment for measures 61-65, featuring a right-hand melody with chords and a left-hand accompaniment with eighth-note patterns.

Figured bass notation: senza B. 6 5 4+ 6 6 6 45 4 6 6 2 6 6

Piano accompaniment for measures 68-74, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in both hands.

fac - tus est. Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: et

fac - tus est. Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: et

fac - tus est. Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: et

Piano accompaniment for measures 75-81, continuing the complex rhythmic pattern from the previous system.

Piano accompaniment for measures 82-88, including a section marked 'tasto solo'.

ho - mo Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis sub Pon - ti - o, sub

ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis sub

ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis sub

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

Piano accompaniment for measures 89-95, concluding the piece with a final cadence.

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

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

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

Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus et se-pul-tus est.

91 Allegro

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum scrip-tu-ras.

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum scrip-tu-ras.

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum scrip-tu-ras.

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum scrip-tu-ras.

97

Et a - scen - - - - dit, a - scen - dit in coe-lum: se - det,

Et a - scen- - - - - dit, a - scen - dit in coe-lum: se - det,

Et a - scen - - - - - dit in coe-lum: se - det,

Et a - scen - dit in coe-lum: se det,

senza B. con B.

7 # 6 5 6 6 7 7 #

103

se dex - ter-am pa - - tris. Et_ i - ter-um ven - tu-rus est, et_ i - ter-um ven -

se - det ad dex - ter-am pa - - tris. Et_ i - ter-um ven - tu-rus est, et_

se - det ad dex - ter-am pa - - tris. Et_ i - ter-um ven -

se - det ad dex - ter-am pa - - tris. Et_

6 5 # senza B. 6 6 5 con B.

Adagio

tu - rus est cum glo - ri - a, cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:
 i - ter - um ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:
 tu - rus est cum glo - ri - a, cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:
 i - ter - um ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

6 6 9 8 8 6 6 5 4 3 6 4 5 b b7

116 Allegro

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.
 cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.
 cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.
 cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

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

124 *Andante*

Violino 1
p

Violino 2
p

Viola
p

Basso solo

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

Andante

Organo
Violoncello
Contrabasso
p

128

et vi - vi - cem, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex - pa - tre fi - li -

6 6 4 6 6 2 6

132

o - que pro - ce - dit, qui ex pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit,

6 6 5 6 4 5 6 6 6 5 # 4+ 2

140

qui ex - pa - tre fi - li - o - - que pro - ce - - - dit,

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

6 6 6 4 2 6 6 5 4 5

145

qui cum pa - - tre et

p

6 4 5 3 b 7 #

6 4 5 # 3 b 7 #

fi - li - o si - - mul ad - o - ra - tur, et con glo - ri - fi - ca - tur,

b7 b7 6 6 6 6 6 5

155

qui - lo - cu - tus est per pro - phe - - tas, qui lo -

6 6 2

160

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

5 5 2 6 5

165

per pro - phe - - tas.

6 5 6 4 5 6 5 6 4 5 6 5 6 4 5

171 *Allegro*

Violino 1

Violino 2

Viola

Soprano

Alto
Trombone 1
ad libitum

Tenore
Trombone 2
ad libitum

Basso
Trombone 3
ad libitum

Organo
Violoncello
Contrabbasso

Et u - nam sanc - - tam, sanctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - - -

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po -

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam a - po -

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po -

Allegro

6 6
5 4

7 6
5 4

6 6
5 4

177

Tutti

ec - cle - si - am. Con - fi - - te - or u - - num bap - tis - ma in re - mis - si -

sto - li - cam ec - cle - si - am. Con - fi - - te - or u - - num bap - tis - ma in re -

sto - li - cam ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma

sto - li - cam ec - cle - si - am. Con - fi - - te - or u - - num bap - tis - ma

7
#

6
5

6
4

9
3

8
3

4+

b

6

6

9

8

5

4

8

3

Adagio

Allegro

183

o - nem, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to, ex -
 mis - si - o - nem, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to, ex -
 Tutti Tutti in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to, ex -
 Tutti in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to, ex -

Adagio

Allegro

2 6 7 2 6 # 2

189

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

Adagio

6

Musical notation for measures 196-199, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - men, A - - - - - men, A -
 Et vi - - - tam ven-

Allegro

Piano accompaniment for measures 196-199.

205

Musical notation for measures 205-208, featuring vocal lines and piano accompaniment.

- - - - men, A - - - - men, A - men, A - - - - men, A - men, A - - - - men, A -
 tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, A -
 Et vi - - - tam ven - tu - ri sae - cu -

Piano accompaniment for measures 205-208.

6 7 6 6 6 6 8 7 2 5

Musical notation for the first system of page 212, including vocal staves and piano accompaniment.

A - - - - - men, A - men, A - men, A - men, A - - - - - men, A - -
 - - - - - men, A - men, A - men, A - men, A - - - - - men, A - men, A - - - - - men,
 li. A - - - - - men, A - men, A - men, A - men, A - - - - - men,

Et vi - - - - - tam ven - tu sae cu - li - -
 6 7 6 5 2 6 *con B.* 6 7 # 2 6 5 7 b

Musical notation for the first system of page 219, including vocal staves and piano accompaniment.

- men, A - men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - men, A - men.
 A - men, A - men, A - men, A - men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - men.
 A - - - - - men, A - men, A - men, A - - - - - men, A - men, A - men, A - men.
 - - - - - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men.

6 5 2 6 5 6 9 8 6 9 8 6 6 5
 5 4 3 5 4 3 5 4 3

Sanctus

Andante

Violino 1
Violino 2
Viola
Soprano
Alto Trombone 1 ad libitum
Tenore Trombone 2 ad libitum
Basso Trombone 3 ad libitum
Organo
Violoncello
Contrabbasso

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

Andante

7 6 7 6

4
tus, sanc - tus Do - - mi - nus De - - us Sa - - ba -
- - - tus, sanc - tus Do - - mi - nus De - - us Sa - - ba -
- - - tus, sanc - tus Do - - mi - nus De - - us Sa - ba - -
- - - tus, sanc - tus Do - - mi - nus De - - us Sa - - ba -

7 6 6 5 4 2 6 7 6 7

9

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

14 Allegro

Ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra glo - ri - a tu - a,
 Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a,
 Ple - ni sunt coe - li et - - - ter - ra glo - ri - a tu - a,
 Allegro Ple - ni sunt coe - - li et ter - ra glo - ri - a tu - a,

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

20

ple - ni, ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - - ri - a,

ple - ni sunt coe - li et ter - ra

ple - ni sunt coe - li et ter - ra

ple - ni sunt coe - li et ter - ra

25

glo - - ri - a tu - - - a, glo - ri - a tu - - - a.

glo - - ri - a tu - - - a, glo - ri - a tu - - - a.

glo - - ri - a tu - - - a, glo - ri - a tu - - - a.

glo - - ri - a tu - - - a, glo - ri - a tu - - - a.

7

5

7

30

30 *f*

f

f

Tutti

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

f Ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na

f Ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na

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

f

6 5 2 4 6 6 5 4 6 6 5

33

p *f* *p* *f*

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

p *f* *p* *f*

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

p *f* *p* *f*

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

p *f* *p* *f*

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

p *f* *p* *f*

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

Benedictus

Andante

Violino 1 *p*

Violino 2 *p*

Viola *p*

Soprano solo *Solo*

Alto solo *Solo*

Tenore solo

Basso solo

Organo
Violoncello
Contrabasso *p*

8

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

Solo

Solo

Be - ne - dic - tus qui ve - nit

Be - ne - dic - tus qui ve - nit

16

Musical notation for measures 16-23. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "in no - mi-ne Do - mi -".

in no - mi-ne Do -

in no - mi Do - mi -

6 6 6

4+
2 6

2 8

6 6 7

5

6 7 #

7 6 6

9 8 6 5

7 6 4 #

24

Musical notation for measures 24-31. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "be - ne - tus, be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni."

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

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

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

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

6 6 6

6 6

6 6

6 6

6 6 6

2 6

6 5

7

32 *f*

Tutti

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

f Ho-san-na, ho-san-na, ho-san-

f Ho-san-na, ho-san-na, ho-san-

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

35

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

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

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

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

Agnus Dei

Adagio

Violino 1
f

Violino 2
f

Viola
f

Soprano
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - . . .

Alto
Trombone 1
ad libitum
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - . . .

Tenore
Trombone 2
ad libitum
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - . . .

Basso
Trombone 3
ad libitum
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - . . .

Organo
Violoncello
Contrabbasso
f



Adagio

6

p

di; - se - re - re no - - bis, A - gnus De - i, qui

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

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

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

p *f*



12

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

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

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

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

6 b7 b7 6 7 6 4 5 #

18 19 19a* 19b* 20

gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui
(De - i,)

bis, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui
(De - i,)

bis, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui
(De - i,)

bis, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui
(De - i,)

6 5 = 4/2+ 7 6 5 4/6 9 8 6 4 = #

* Zu Takt 19a und 19b siehe Ziffer 4 des Kritischen Berichts (S. 3).

22 *Allegro*

6 6 7 7

b

29

6 6 7 6 6 6 7

#

36

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

6 6 7 # 6 senza B. 6

43

pa - cem, pa - cem, do - na
 pa - cem, pa - cem, do - na
 pa - cem, pa - cem, do - na
 do - na

6 2 6 6 6 6 6 2 6 6

con B.

50

Piano accompaniment for measures 50-55, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

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

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

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

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

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



56

Adagio

Piano accompaniment for measures 56-61, continuing from the previous system.

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

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

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

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

6 6 6 6 6 6 5 3

senza B. con B.

Adagio

Inhalt / Contents

| | |
|-------------------------------------|----|
| Vorwort | II |
| Foreword | IV |
| Avant-propos | V |
| | |
| Faksimile. | VI |
| | |
| Kyrie (Coro) | 1 |
| Gloria (Soli SATB e Coro) | 4 |
| Credo (Soli SAB e Coro) | 11 |
| Sanctus (Coro) | 30 |
| Benedictus (Soli SATB) | 34 |
| Agnus Dei (Coro) | 37 |

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.621), Studienpartitur (Carus 40.621/07), Klavierauszug (Carus 40.621/03), Chorpartitur (Carus 40.621/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.621/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/4062100

The following performance material is available for this work:

Full score (Carus 40.621), study score (Carus 40.621/07), vocal score (Carus 40.621/03), choral score (Carus 40.621/05), complete orchestral material (Carus 40.621/19).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/4062100