

Wolfgang Amadeus  
**MOZART**

---

Vesperae solennes de Confessore

KV 339

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

Neuausgabe auf der Grundlage der autographen Partitur  
New edition based on the autograph score

herausgegeben von/edited by  
Wolfgang Horn

Stuttgarter Mozart-Ausgaben  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 40.059

## Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Faksimiles / Facsimiles	VI
1. Dixit Dominus (Psalm 109) Soli SATB e Coro SATB	1
2. Confitebor (Psalm 110) Soli e Coro	16
3. Beatus vir (Psalm 111) Soli e Coro	29
4. Laudate pueri (Psalm 112) Coro	47
5. Laudate Dominum (Psalm 116) Soprano solo e Coro	58
6. Magnificat Soli e Coro	67
Kritischer Bericht	83

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:

Partitur (Carus 40.059), Studienpartitur (Carus 40.059/07), Klavierauszug (Carus 40.059/03), Chorpartitur (Carus 40.059/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.059/19).

CD-Einspielungen mit dem Estonian Philharmonic Chamber Choir und dem Tallinn Chamber Orchestra unter der Leitung von Tõnu Kaljuste (Carus 83.316) sowie mit dem Staatsoperchor Dresden und der Staatskapelle Dresden unter der Leitung von Sir Charles Mackerras (Carus 83.249) sind erhältlich.

The following performance material is available:

full score (Carus 40.059), study score (Carus 40.059/07), vocal score (Carus 40.059/03), choral score (Carus 40.059/05), complete orchestral material (Carus 40.059/19).

Available on CDs, performed by the Estonian Philharmonic Chamber Choir and the Tallinn Chamber Orchestra under the direction of Tõnu Kaljuste (Carus 83.316) or the Staatsoperchor Dresden and the Staatskapelle Dresden under the direction of Sir Charles Mackerras (Carus 83.249).

## Vorwort

Die autographe Partitur von Mozarts *Vesperae solennes de Confessore* KV 339 trägt den eigenhändigen Datumsvermerk: „Salisburgo Anno 1780.“ Das Autograph, auf dem die vorliegende Ausgabe beruht, wird heute in Krakau aufbewahrt. Die Salzburger Zeit von Januar 1779 bis November 1780, die eine bittere Vorgeschichte und ein unschönes Ende hatte, muss Mozart als einen Tiefpunkt seines Lebens empfunden haben. Ein Gesuch um mehrmonatigen Urlaub für eine Konzertreise im Jahre 1777 war vom Salzburger Erzbischof Hieronymus abgelehnt worden. Die Folge davon war ein Entlassungsgesuch des erzürnten Mozart, dem der Erzbischof am 28. August 1777 entsprach. Mozart brach am 23. September 1777 mit seiner Mutter zu einer Reise nach Paris auf. Nirgends konnte er eine Anstellung erlangen, auch nicht in Mannheim, wo er vom 30. Oktober 1778 bis zum 14. März des folgenden Jahres weilte. Dort verliebte er sich in Aloysia Weber, musste aber nach Paris weiterreisen, wo am 3. Juli 1778 seine Mutter starb. Die Rückreise führte Mozart Ende 1778 nach München. Aloysia Weber war dort als Sängerin mittlerweile zu hohem Ansehen gelangt, und Mozart war nicht mehr interessant für sie. Zudem drängte der Vater, den der Tod der Mutter in der Fremde schmerzlich getroffen hatte, massiv zur Rückkehr nach Salzburg. Mozart musste, was ihm unendlich schwer gefallen sein mag, im Januar 1779 beim Salzburger Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo förmlich um eine neuerliche Anstellung, diesmal als Organist, bitten. Diese letzte, unter demütigenden Umständen eröffnete Phase von Mozarts Tätigkeit in Salzburger Diensten endete mit einer lautstarken Auseinandersetzung zwischen Mozart und dem in Wien weilenden Erzbischof Colloredo, die mit Mozarts Hinauswurf endete. Mit grimmiger Ironie schildert Mozart in einem Brief an den Vater vom 9. Mai 1781 die Ereignisse; seine Entlassung deutet er als Befreiung aus unerträglichen Verhältnissen: „Ich bin noch ganz voll der Galle! (...) Ich bin nicht mehr so unglücklich, in Salzburgerischen diensten zu seyn“.<sup>1</sup>

In Mozarts letzten Salzburger Jahren 1779 und 1780 sind die beiden Vesperkompositionen KV 321 und KV 339 entstanden. Von Mozarts vielfältigem Verdruss ist der Musik dieser Vespere nichts anzumerken. Mit großer Konzentration hat sich der Komponist seiner Aufgabe gewidmet, und der vorletzte Teil der Vesper KV 339, „Laudate Dominum“ (Ps. 116), hat ihn zu einer getragenen Kantilene inspiriert, die zum unvergänglichen Erbe der klassischen Musik gehört.

Eine „musikalische Vesper“ besteht in der Regel aus der Vertonung der (gemäß dem nicht-monastischen Ritus) fünf Psalmen und des Canticum „Magnificat“. Zu verschiedenen Anlässen ist die Psalmenfolge verschieden, wobei die Anzahl der sogenannten „Formulare“ begrenzt ist. Die beiden Vespere Mozarts folgen dem Formular der Bekennervesper („*Vesperae de Confessore*“); der Name „*Vesperae de Dominica*“ („Sonntagsvesper“) für KV 321 ist nicht authentisch und führt in die Irre. Karl Gustav Fellerer und Felix Schroeder haben den Sachverhalt klargelegt und präzisiert.<sup>2</sup> Bei der Bekennervesper werden zusätzlich die „*Vesperae de Confessore non Pontifice*“ („für einen Bekenner, der nicht Bischof war“) und die „*Vesperae de Confessore Pontifice*“ („für einen Bekenner, der Bischof war“) unterschieden. An hohen Kirchenfesten werden jeweils zwei Vespere gefeiert: die erste Vesper am Vorabend und die zweite Vesper am Nachmittag oder Abend des Festes. Das Formular, dem die beiden Mozartvespere KV 321 und 339 folgen (Ps. 109–112, 116, Magnificat), gehört zu den beiden Vespere des Festes „de Confessore non Pontifice“ und zur ersten Vesper „de Confessore Pontifice“.<sup>3</sup> Das von Mozart zweimal vertonte Formular der „*Vesperae de Confessore*“ war besonders „attraktiv“, weil seine

Geltung keineswegs auf die „Bekennerfeste“ beschränkt war. Es galt daneben auch für beide Vespere an Epiphania und Himmelfahrt, ferner für die jeweils erste Vesper an Weihnachten, Pfingsten, Trinitatis und für weitere Gelegenheiten.

Zu den üblichen Verfahrensweisen in Vesperkompositionen des 18. Jahrhunderts gehört die Verwendung von Trompeten und Pauken im einleitenden „Dixit Dominus“ und im abschließenden „Magnificat“ und die Verwendung des „stile antico“ für den Psalm „Laudate pueri Dominum“. Auch der Rückgriff der die Stücke jeweils beschließenden kleinen Doxologie („Gloria Patri“ bis „saeculorum. Amen“) auf den Satzanfang ist weit verbreitet.

Bemerkenswert ist, dass offenbar bereits Mozart selbst den Grundstein für die konzertante Aufführung der von Haus aus liturgischen Musik gelegt hat. Denn in einem Brief aus Wien vom 12. März 1783 bittet er seinen Vater u. a. um die Partituren seiner beiden Vespere, damit sie in einem der für die Vollendung des Wiener klassischen Stils so wichtigen Konzerte (oder „musikalischen Übungen“) im Hause des Barons Gottfried van Swieten aufgeführt werden könnten: „mit dieser gelegenheit könnten sie mir wohl noch was mitschicken. – zum beyspiell; meine Messen in Partitur – meine 2 Vespere in Partitur – daß ist alles nur, um es dem [sic] B: van suiten hören zu lassen. – er singt den Discant, ich den alt I: und spiele zugleich :I Starzer den Tenor – der Junge Teyber aus italien den Baß. (...) ich bitte sie erfreuen sie unsere Sonntägliche Musikalische Übung *bald* mit etwas“.<sup>4</sup>

Der Herausgeber und der Verlag danken der Biblioteka Jagiellońska, Krakau, für Überlassung der Quellen in Kopie und die freundlich erteilte Genehmigung der Edition sowie des Faksimileabdrucks mehrerer Seiten.

Erlangen, im Herbst 2000

Wolfgang Horn

<sup>1</sup> Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, Band III: 1780–1786, Kassel u. a. 1987, Brief Nr. 592, S. 110.

<sup>2</sup> Vgl. *Neue Mozart-Ausgabe I/2/2*, Vorwort, S. VII f.; genaue bibliographische Angabe in Teil II des Kritischen Berichts, „Zur Edition“.

<sup>3</sup> Die Psalmfolge der „*Vesperae de Dominica*“ lautet dagegen: Ps. 109–112 und Ps. 113 („In exitu Israel“), während die Psalmfolge für die zweite Vesper „de Confessore Pontifice“ aus den Psalmen 109–112 und 131 („Memento Domine David“) besteht; den Abschluss bildet jeweils das „Magnificat“.

<sup>4</sup> *Mozart. Briefe ...*, Band III, Brief Nr. 731, S. 259).

## Foreword

The autograph score of Mozart's "Vesperae solennes de Confessore" KV 339 is dated in his own hand "Salisburgo Anno 1780." That autograph, on which this edition is based, is now kept at Krakow. Mozart must have experienced the period which he spent at Salzburg between January 1779 and November 1780, which had been preceded by a time of bitter disappointment and which ended on a violently discordant note as a low point of his life. A request which he had made for several months' leave to make a concert tour in 1777 was turned down by the Archbishop of Salzburg, Hieronymus Colloredo. The enraged Mozart offered his resignation, which the Archbishop accepted on the 28th August 1777. On the 23rd September 1777 Mozart left with his mother for a journey to Paris. He failed to obtain a position in any of the cities which they visited, including Mannheim, where they stayed from the 30th October 1777 until the 14th March of the following year. In Mannheim Mozart fell in love with Aloysia Weber, but he had to go on to Paris. There, on the 3rd July 1778, his mother died. The return journey took Mozart to Munich at the end of 1778. Meanwhile Aloysia Weber had acquired a high reputation as a singer, but she had lost all interest in Mozart. His father, whose wife's death far away had been a terrible blow, urged him forcibly to return to Salzburg, and in January 1779 Mozart was compelled, greatly against his own wishes, to apply to the Archbishop of Salzburg, Hieronymus Count Colloredo, for a new position, this time as organist. This last phase of Mozart's activity at Salzburg, which opened under humiliating circumstances, ended with a violent quarrel between him and Archbishop Colloredo, who was then staying in Vienna, resulting in Mozart's instant dismissal. With grim irony Mozart described the event in a letter sent to his father on the 9th May 1781; he depicted his dismissal as liberation from an unbearable situation: "I am still full of fury! (...) I am no longer so unfortunate as to be in Salzburg service."<sup>1</sup>

It was during Mozart's last years at Salzburg, 1779 and 1780, that he composed the two sets of Vespers, KV 321 and KV 339. The music of these Vespers gives no indication of Mozart's many grounds for annoyance at that time. With supreme concentration he devoted himself to his task, and the penultimate movement of the Vespers KV 339, "Laudate Dominum" (Psalm 116) inspired him to create an exquisite melody which is part of the undying heritage of classical music.

A "musical setting of Vespers" generally consists (in accordance with the non-monastic rite) of five psalms and the canticle "Magnificat." The choice of psalms differs for different occasions, although the number of so-called "formulae" is limited. Mozart's two Vesper compositions follow the pattern for Vespers of a confessor ("Vesperae de Confessore"); the title "Vesperae de Dominica" ("Sunday Vespers") for KV 321 is not authentic, and is misleading. Karl Gustav Fellerer and Felix Schroeder have explained and clarified the circumstances with respect to this fact.<sup>2</sup> Within the designation "Vespers of a confessor" there is also a differentiation between the "Vesperae de Confessore non Pontifice" ("for a confessor who was not a bishop") and the "Vesperae de Confessore Pontifice" ("for a confessor who was a bishop"). Usually, on high feast days two vespers are celebrated: the first vesper was celebrated on the evening before the feast day and the second vesper was celebrated on the afternoon or evening of the feast day. The form, which the two Mozart Vespers KV 321 and 339 follow (Psalm 109–112, 116, "Magnificat"), belong to both the vespers for the feast of a "confessor who was not a bishop" and to the first vesper for the feast of a "confessor who was a bishop."<sup>3</sup> The fact that Mozart set both forms of the "Vesperae de Confessore" was especially

"attractive," because its acceptance was not restricted to the feasts of the confession. It was also valid for both vespers for the feasts of Epiphany and Ascension, and in addition for the first Vesper service of Christmas, Whitsun, Trinity and other occasions.

It was customary in 18th-century settings of Vespers to use trumpets and timpani in the introductory "Dixit Dominus" and the concluding "Magnificat," and to compose the psalm "Laudate pueri Dominum" in the strict "stile antico." It was also common practice to return to the music of the beginning of the movement for settings of the short doxology ("Gloria Patri" to "saeculorum. Amen") which concludes each section.

It is a noteworthy fact that evidently Mozart himself laid the foundation stone for concert performances of what he had composed as liturgical music, because in a letter sent from Vienna on the 12th March 1783 he asked his father to send him, among other things, the scores of his two sets of Vespers. This was so that they could be performed at one of the concerts (or "musical exercises") at the house of Baron van Swieten, events which were of great importance to the perfecting of the Viennese classical style. "On this occasion you could perhaps send me some more things – for example, my Masses in score, my 2 Vespers in score – only so that Baron van Swieten can hear them – he sings the treble part, I the alto (and also play), Starzer the tenor, young Teyber from Italy the bass. (...) Please enliven our Sunday musical exercises with something soon."<sup>3</sup>

The editor and publishers wish to thank the Biblioteka Jagiellońska, Krakow, for supplying a copy of the source material, and for kindly granting permission for this edition to be published, including the facsimile print.

Erlangen, autumn 2000  
Translation: John Coombs

Wolfgang Horn

<sup>1</sup> Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Complete edition, Vol. III: 1780–1786, Kassel, etc., 1987, letter No. 592, p. 100.

<sup>2</sup> See *Neue Mozart-Ausgabe*, I/2/2, Foreword, p. VIII.; precise bibliographical information is available in Part 2 of the Critical Report, "Zur Edition."

<sup>3</sup> On the other hand, the psalm sequence of the "Vesperae de Dominica" is: Psalm 109–112 and Psalm 113 ("In exitu Israel"), whereas the psalm sequence for the second vesper "de Confessore Pontifice" consists of Psalm 109–112 and 131 ("Memento Domine David"); the "Magnificat" usually concludes the sequence.

<sup>4</sup> *Mozart. Briefe ...*, Vol. III, letter No. 731, p. 259.

## Avant-propos

La partition autographe des « Vêpres Solennelles de Mozart » KV 339 porte la date, également autographe, de « Salisburgo Anno 1780 ». Le manuscrit sur lequel repose la présente édition est actuellement conservée à Cracovie. Pour Mozart, cette période salzbourgeoise, comprise entre janvier 1779 et novembre 1780, qui procédait d'une préhistoire amère et qui connut une fin sans grand éclat, fut sans doute l'une des plus sombres de son existence. En 1777, l'archevêque de Salzbourg Hieronymus avait refusé au compositeur l'autorisation d'entreprendre d'une tournée de concerts de plusieurs mois. La colère dicta à Mozart d'offrir sa démission que l'archevêque accepta le 28 août 1777. Le 23 septembre 1777 Mozart entreprit en compagnie de sa mère le voyage de Paris. Ses efforts pour obtenir ici ou là un emploi demeurèrent infructueux, pas même à Mannheim où il résida du 30 octobre 1778 jusqu'au 14 mars de l'année suivante. C'est là toutefois qu'il s'éprit d'Aloysia Weber, mais dut toutefois poursuivre sa route vers Paris. C'est là que mourut sa mère, le 3 juillet 1778. Le voyage de retour ramena Mozart à Munich vers la fin de cette même année. Entre temps, Aloysia Weber s'était taillé une belle réputation de cantatrice et Mozart ne présentait plus guère d'intérêt à ses yeux. En outre, son père, bouleversé par la mort, à l'étranger, de son épouse, avait sommé son fils de le rejoindre à Salzbourg. Mozart s'en acquitta à regret et dut, en janvier 1779, solliciter un nouvel emploi, cette fois-ci d'organiste, auprès de l'archevêque de Salzbourg, Hieronymus comte Colloredo. Cette dernière phase de l'activité salzbourgeoise de Mozart, engagée dans des circonstances humiliantes, s'acheva par un vif différend entre le compositeur et l'archevêque Colloredo, alors qu'il séjournait à Vienne. Mozart fut congédié. Dans une lettre du 9 mai 1781 et avec une mordante ironie, Mozart rapporta les événements à son père : « Je suis encore rempli de colère ! (...) Je n'ai plus le malheur d'être au service de Salzbourg ».<sup>1</sup>

Les deux mises en musique des vêpres KV 321 et KV 339 furent composées lors des deux dernières années salzbourgeoises du compositeur, en 1779 et 1780. L'amertume de Mozart ne transparaît à aucun endroit de ces œuvres. Mozart s'est consacré à sa tâche avec la plus grande concentration et l'avant-dernière partie des Vêpres KV 339, « Laudate Dominum » (Ps. 116), lui a inspiré une majestueuse cantilène qui compte parmi les immortels chef-d'œuvres de la musique classique.

Des « vêpres en musique » se composent en général d'une mise en musique des cinq psaumes (du rite séculier) et du cantique du « Magnificat ». La série des psaumes varie en fonction des circonstances bien que les « formulaires » disponibles soient en nombre limité. Les deux Vêpres de Mozart empruntent le formulaire des Vêpres des Confesseurs (« Vesperae de Confessore »); le nom de « Vesperae de Dominica » (Vêpres du Dimanche) attaché au KV 321 n'est pas authentique et prête à confusion. Karl Gustav Fellerer et Felix Schroeder ont éclairci ce point.<sup>2</sup> Quant aux Vêpres des Confesseurs, on distingue en outre les « Vesperae de Confessore non Pontifice » (« d'un confesseur qui n'était pas un évêque ») des « Vesperae de Confessore Pontifice » (« d'un confesseur qui était évêque »). Les fêtes solennelles comportent deux vêpres: les Premières vêpres, célébrées la veille, et les secondes, célébrées l'après-midi ou le soir de la fête. Les deux Vêpres de Mozart KV 321 et 339 adoptent le formulaire des deux Vêpres de la fête « de Confessore non Pontifice » et des Premières vêpres « de Confessore Pontifice » qui prévoit les psaumes 109–112, 116 et le « Magnificat ».<sup>3</sup> Le formulaire des Vêpres des Confesseurs mis deux fois en musique par Mozart était d'autant plus « séduisant » qu'il n'était nullement limité aux fêtes des Confesseurs. Il servait également

pour les deux vêpres de l'Épiphanie et de l'Ascension et, en outre, pour les Premières vêpres de Noël, de Pentecôte, de la Trinité et de quelques autres fêtes solennelles.

Parmi les procédés volontiers mis en œuvre dans la composition de vêpres au XVIII<sup>e</sup> siècle, signalons l'utilisation de trompettes et de timbales dans le « Dixit Dominus » initial et dans le « Magnificat », mais aussi l'emploi du « stile antico » pour le psaume « Laudate pueri Dominum ». De même, le recours de la musique au début du mouvement à la petite doxologie (« Gloria Patri » ... « saeculorum. Amen ») est largement répandu dans la conclusion de chacune des pièces.

On remarquera que Mozart semble avoir lui-même largement contribué à promouvoir l'exécution en concert de ce type de musique, originellement réservée à un usage liturgique. En effet, dans une lettre du 12 mars 1783, Mozart demande à son père de lui faire parvenir les partitions de ses deux Vêpres afin qu'elles puissent être exécutées dans la demeure du baron Gottfried van Swieten dans le cadre de ces concerts (ou de ces « exercices musicaux ») qui contribuèrent tant à la consécration du style classique viennois : « par la même occasion, vous pourriez également joindre à votre envoi quelque chose – par exemple mes Messes en partition, mes deux Vêpres en partition – tout cela simplement pour le donner à entendre au [sic] B. van Swieten – il chante le soprano, moi l'alto I: et je joue en même temps :! Starzer le ténor – le jeune Teyber d'Italie fait la basse. (...) je vous en prie, envoyez-nous *bientôt* quelque chose pour notre exercice musical dominical ».<sup>3</sup>

L'éditeur et la maison d'édition remercient la Biblioteka Jagiellońska, Cracovie, d'avoir mis à leur disposition une copie des sources et d'avoir autorisé la présente édition et les reproductions fac-similées.

Erlangen, automne 2000  
Traduction : C. Henri Meyer

Wolfgang Horn

<sup>1</sup> Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Edition complète, vol. III : 1780–1786, lettre n° 592, p. 110.

<sup>2</sup> Cf. *Neue Mozart-Ausgabe*, I/2/2, Préface, p. VII et s. ; références bibliographiques précises dans la seconde partie de l'apparat critique, „Zur Edition“.

<sup>3</sup> Les « Vesperae de Dominica » utilisent en revanche les psaumes 109 à 112, le psaume 113 (« In exitu Israel ») tandis que les psaumes 109–112 et 131 (« Memento Domine David ») sont chantés lors des Secondes vêpres « de Confessore Pontifice ». Chacune des vêpres conclut par un « Magnificat ».

<sup>4</sup> *Mozart. Briefe...*, vol. III, lettre n° 731, p. 259.

N. 16. *Vesperae solennes de Confessore* Di Wolfgang Amadeo Mozart  
Salzburg Anno 1780.

*Alc. vivace* **Dixit** *figura  
handchrift.*

Violini  
Organ  
Canto  
Alto  
Tenore  
Soprano  
Organo  
Bassi

*Alc. vivace.*

27  
K. 339

~~suum in munda...  
genitum in terra...  
suum in munda...  
genitum in terra...~~

27  
K. 339

Abb. 1: W. A. Mozart, *Vesperae solennes de Confessore* KV 339, erste Seite der autographen Partitur (fol. 1'). Nicht von Mozarts Hand stammen verschiedene Zusätze wie „N. 16.“, „Vesperae solennes de Confessore“, „Eigene Handschrift“ sowie am unteren Seitenrand „27.“ und „K. 339“. Autograph sind der Titel „Dixit“ und der Autor- und Datumsvermerk rechts oben. Quelle: Biblioteka Jagiellońska, Krakow (PL-Kj), Signatur *Mozart Aut. K. 339*

Abb. 2: Fol. 16<sup>v</sup> der autographen Partitur mit der verworfenen ersten Version der Takte 13–24 aus dem dritten Psalm „Beatus vir“ (Übertragung in Teil II des Kritischen Berichts, „Einzelmmerkungen“). Über dem Chor stehen die beiden Violinen, darunter die Organo/Bassi-Stimme.

erat in principio pro et nunc et semper et in saecula  
erat in principio pro et nunc et semper et in saecula saecula  
erat in principio pro et nunc et semper et in saecula  
erat in principio pro et nunc et semper et in saecula

26

glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut  
glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut  
glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut  
glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut

Abb. 3: Fol. 30<sup>v</sup> der autographen Partitur mit den Takten 144–157 aus dem vierten Psalm „Laudate pueri“. Partituranordnung: VI I, VI II, SATB, Organo/Bassi. Die Stimme des Instrumental- basses ist teilweise auf zwei Systemen notiert. Im oberen Basssystem steht zu Akkoladenbeginn ein Sopranschlüssel; dieses System spielt nur die Orgel. Im unteren System sind die übrigen Bassinstrumente Violoncello/Kontrabass und Fagott eigenständig notiert.

Abb. 4: Fol. 36 (recte: 35<sup>v</sup>; vgl. Teil I des Kritischen Berichtes) der autographen Partitur mit den Takten 42–49, dem Beginn der kleinen Doxologie des fünften Psalms „Laudate Domini“. Über dem Chor steht der Schlussston des Sopranosolos. Die Chorstimmen A, T, und B sollen hier nicht von den Posaunen verdoppelt werden. Über der Organo/Bassi-Stimme steht die Stimme „Fagotto ad libitum“.

# Vesperae solennes de Confessore

KV 339

## 1. Dixit Dominus (Ps. 109)

Wolfgang Amadeus Mozart

1756-1791

**Allegro vivace**

2 Clarini in Do / C  
*f*

Timpani in Do - Sol / c - G  
*f*

Violino I  
*f*

Violino II  
*f*

Tutti  
*f*  
Soprano  
Di - - - xit Do - mi - nus

Tutti  
*f con Trb*  
Alto Trombone I  
Di Do - mi - nus

Tenore Trombone II  
Do - mi - nus

*f*  
- - - xit Do - mi - nus

Tutti  
*f*  
no  
si (V.  
Fa  
6 6  
5

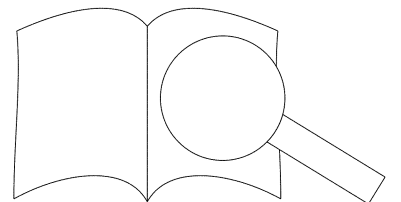
Aufführungsdauer / Duration: ca. 29 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.059

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 Horn





7

Do - mi-no me - o: Se - de, se -

Do - mi-no me - o: Se - de,

Do - mi-no me - o: se . dex-tris

Do - mi-no me - o: de, a dex-tris

6 4 6 5 7 6

14

me -

o - nam in - i - mi - cos tu - os, sca-bel - lum pe - dum tu -

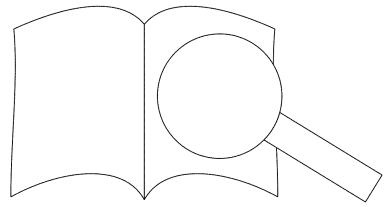
o - nam in - i - mi - cos tu - os, sca-bel - lum pe - dum tu -

o - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, sca-bel

Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, sca - bel

9 8 6 6 6 4 6 6 6 4 6

4 3 2 5 2 2



PROBENPAPIER

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

o - - rum. Vir - gam vir - tu - tis

o - - rum.

o - - rum.

o - - rum.

6 5 *tasto* 6

Vc, Cb, F.

unisoni

3 3 3 3 3

mit

ex Si - - - on: do - mi - na - re in

ex Si - - - on:

et Do - mi - nus ex Si - - - on:

E - mit - tet Do - - - mi - nus,

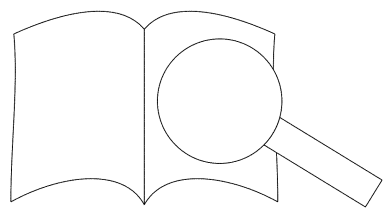
Vc, Cb, Fag

Org

7 3 3 3 3 3 7

PROBENPARTIUR

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



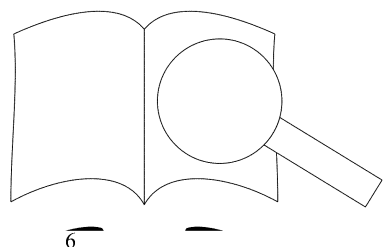
me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - -  
 in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o -  
 do - mi - na - - - re in  
 do - - re.

unisoni

3 3 3 3 3 7

i - di - e vir - tu - tis tu - - ae in splen -  
 - - - um in di - e vir - tu - tis tu - - ae in splen -  
 prin - - - ci - pi - um in di - - e vir - tu -  
 fe - cum prin - - - ci - pi - um in di - - e vir - tu -

6 6 6 6 6 6  
 #2 #2 #2 #2 #2 #2



do - ri - bus san - cto - - - rum: ex u - te - ro

do - ri - bus san - cto - - - rum: ex u -

ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex u lu -

ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: - - - te lu -

#10 9 8 5  
7 # 6 4

ci te. Ju - - ra - vit Do - - mi -

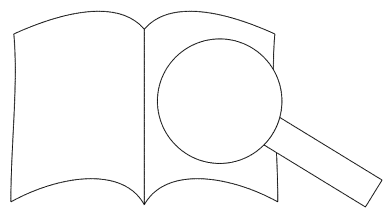
- nu - i te. Ju - - ra - vit Do - - mi -

c. .m ge - nu - i te. Ju - - ra -

- fe - rum ge - nu - i te. Ju - - ra -

6 6 6 5  
4 4 #

*tasto*



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

mus, et non poe - ni - te - bit - e - um:

*p* senza Trb

nus, et non poe - ni - te - bit - e - es

*p* senza Trb

nus, et non poe - ni - te - n: as sa -

*p* senza Trb

nus, et non po - Tu es sa -

*p* *f*

tasto 6 9 8

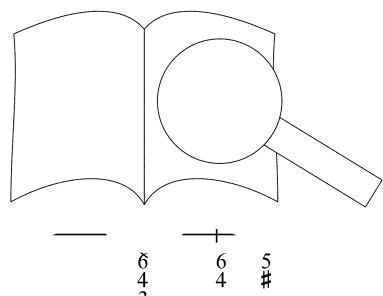
cer - de - ter-num se - cun - dum or - di-nem Mel-

ae - ter-num se - - - cun - dum or - di-nem Mel-

ce. in ae - ter-num se - - - cun - dum

s in ae - ter-num se - - - cun - dum

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



Musical notation for measures 66-67, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 68-69, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measure 70, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measure 71, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measure 72, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measure 73, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measure 74, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 75-76, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 77-78, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 79-80, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 81-82, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 83-84, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 85-86, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 87-88, including vocal lines and piano accompaniment.

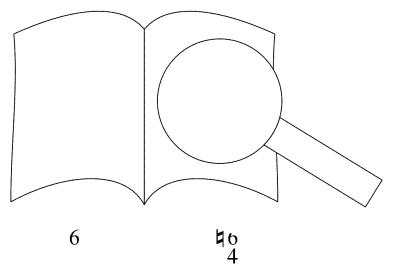
Musical notation for measures 89-90, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for measures 91-92, including vocal lines and piano accompaniment.

chi - - se - dech. Do - mi - nus a dex - tris tu - - - - is,  
 chi - - se - dech. Do - - -  
 chi - - se - dech. Do - mi - nus a dex - .is  
 chi - - se - dech. Do ni a

Vc, Cb, Fag } unisoni  
 Org # 7 3 3 3 2 3 3 3 3 3

tu - con - fre - git in di - e i - rae su - ae  
 tris, con - fre - git in di - e i - rae su - ae  
 - - is, con - fre - git in di - e i - rae su - ae  
 - - - tris, con - fre - git in di - e



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

re - - ges, in di - - e i - rae su - ae re

re - - ges, in di - - e i - rae su -

re - - ges, in di - - e i -

re - - ges, in di - - e a. ges.

6 7 6 7 #2 4 5 #2 4 2

#7 4 #3 *tasto*

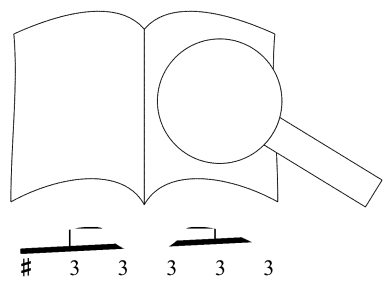
Ju - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

- - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

Ju - di - - ca - bit in na - ti - o - ni - bu

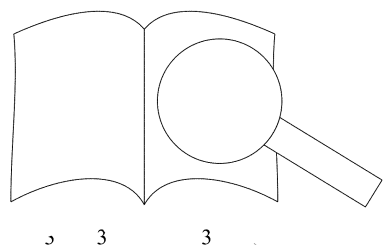
- - di - - ca - bit in na - ti - o - ni - bu

b7 # b6 7 #5 6 [b] #3 # 3 3 3 3 3



i - - - - nas, ru - i - - - nas: con - qu  
 i - - - - nas, ru - i - - - nas  
 im - ple - - - bit ru - i - - bit  
 ple - - - bit ru - i - - sa - bit  
 7 # 3 3 3 3 3 b7 5 b7

ca - o - rum, in ter - - - - ra mul -  
 mul - to - rum, in ter - - - - ra mul -  
 ter - ra mul - to - rum, in ter - - - - ra  
 pi - ta in ter - ra mul - to - - - - rum, in  
 b7 5 b7 6 4 3 3 3 3 3 7 5 3 3



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



to - - - - rum. De tor - ren - - te in vi - a bi - -

to - - - - rum. De tor - ren - - te in vi - a bi in.

to - - - - rum. De tor - ren - -

to - - - - rum. De tor - ren - - te in vi - a bi - -

7 6 #2

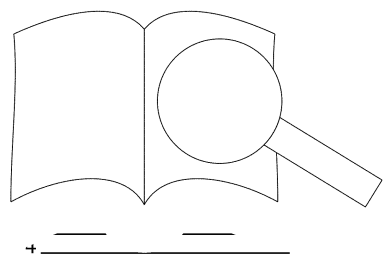
bi - - - - pte - re - a ex - - al - ta - - -

pro - - pte - re - a ex - - al - ta - - -

bi - - - - bet: pro - - pte - re - a ex - - al -

bi - - - - bet: pro - pte - re - a

6 6 #10 9 #7



bit, ex - - - al - - - ta - - -

bit, ex - - - al - - - ta - - -

ta - - - bit, ex - - - al - - - bit

ta - - - bit, ex - - - al - - -

7 8 6 4

ca

Glo - ri - a Pa - tri,

*Solo senza Trb*

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - -

*Solo senza Trb*

ca put. Glo - ri - a Pa - tri,

*Solo senza Trb*

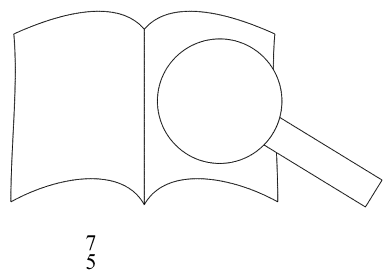
- put. Glo - ri - a Pa - tri, et

*Solo*

7 8 6 5

PROBENPARTITUR

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

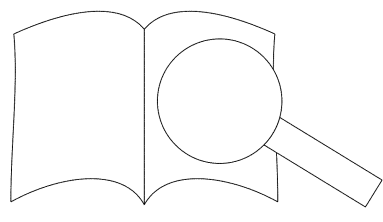


et Spi - ri - tu - i San -  
 - - - li - o, et Spi - ri - tu - i Sar cto.  
 et Spi - ri -  
 - - - li - o, et Spi - ri cto.

6 5 4 3 *tasto*

Tutti *f*  
 Sic Tutti  
 in prin - ci - pi-o, sic - ut e - rat  
 at in prin - ci - pi-o, sic - ut e - rat  
 e - rat in prin - ci - pi-o, sic - ut  
 Sic - ut *rb* e - rat in prin - ci - pi-o, sic -  
 tutti *f*

6 7 6 5 7 6 9 8 6 6



in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per, et i'  
 in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per, et  
 in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - pe' cu-la  
 in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem e - sae - cu-la

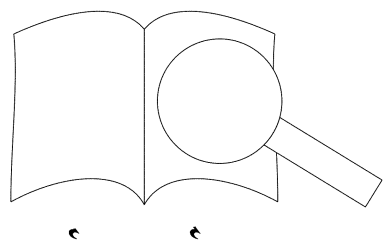
6 4 6 6 4  
 2 5 6 *tasto*

sae  
 lo  
 cu - lo

*p* senza Trb  
*p* senza Trb  
*p* senza Trb

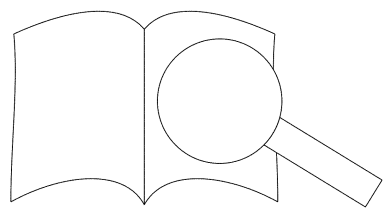
Vc  
 Org, Cb, Fag *p* *tasto*

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



musical score for measures 145-149, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

musical score for measures 150-154, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment.



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

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

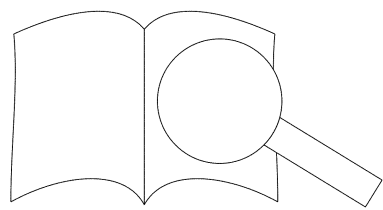
b7      6      6  
       4      4  
       b3

5    7

e. 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,

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

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



## 2. Confitebor (Ps. 110)

**Allegro**

Violino I *f simile* *tr*

Violino II *f simile* *tr*

Soprano *Tutti f*  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to

Alto Trombone I *Tutti f con Trb*  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to

Tenore Trombone II *Tutti f con Trb*  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to

Basso Trombone III *Tutti f con Trb*  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to

Organo e Bassi (Vc, Cb, Fag) *Tutti f simile* *tr*  
5 6 4 2 6 9-8 5-6 b5 b4-3

5

*p*

cor in con - si - li - o ju - sto - rum, et con - gre - ga - ti -

*f* - o: in con - si - li - o ju - sto - rum, et con - gre - ga - ti -

*f* .e me - o: in con - si - li - o ju - sto - rum, et con - gre - ga - ti -

*p* - to cor - de me - o: in con - si - li - o ju - sto

Vc, Cb, Fag *f* unisoni  
Org *p* *f*  
6 9 8 6 6  
5 4 3 5 4 3

tasto



9

o - - ne. Ma - gna o - pe-ra Do - mi - ni: ex - c

o - - ne. Ma - gna o - pe-ra Do - r

o - - ne. Ma - gna o - pe-ra ni: - si -

o - - ne. Ma - gna o ni ex - qui-

6 4 5 3    6 5 4 b5    6 5    6 4 b3 3

13

in tes e - jus.

ei vo-lun - ta-tes e - jus.

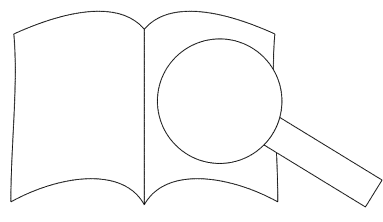
mnes vo - lun - ta-tes e - jus. Con - fes -

in o-mnes vo - lun - ta-tes e - jus. Con - fes -

6    6 4 b3    6 4 3    6 6 5    6 4 5    5

*tasto*

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





16

Con - fes - - si-o et ma - gni - fi - cen ti-a o-pus e - jus: et ju - st'

Con - fes - si-o et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e

- si-o et ma - gni - - fi - - cen ti-a o - pi' - - sti -

et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - - - - - ci - ti - a

4 6 4 6 6 5 b 5 6 6 6 4 6

20

e - jus ... a - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

e - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

senza Trb

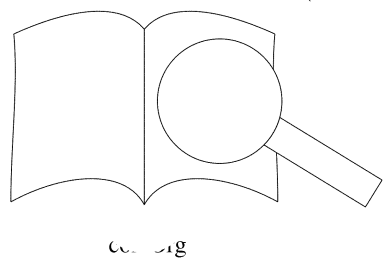
ma - - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

*p* senza Trb

ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum

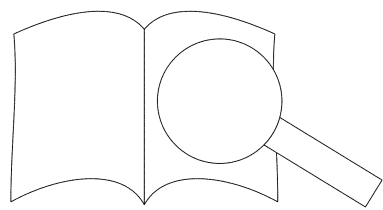
*p* Vc

*p* Cb, Fag senza Org



24

29



PROBENPAPIER

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

33

Piano accompaniment for measures 33-36, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p* (piano).

Solo

- dit ti - men - ti - bus se. Me - mor

de - dit ti - men - ti - bus se.

de - dit ti - men - ti - bus se.

de - dit ti - men - ti - bus se.

Solo Vc

unisoni

tasto

5 6 9 b5 6 4

5 5 3

Vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Includes guitar accompaniment with fingering and a 'tasto' instruction.

37

Piano accompaniment for measures 37-40, continuing the rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

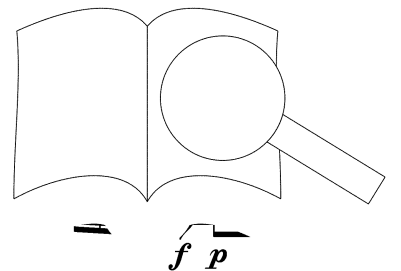
sae -

vir - tu - tem o - pe - rum, o - pe - rum su - o - rum an - nun - ti -

Vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B).

Four empty musical staves for additional parts or rehearsal.

Piano accompaniment for measures 41-42, concluding the piece with a long note.



PROBENPARTIUR

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

41

a - bit po - pu - lo su - o.

Ut det il - lis, il

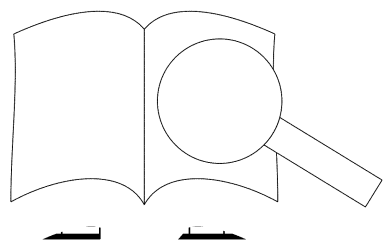
o.

Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - jus :

ju - di - ci - um.

ri - tas et ju - di - ci - um. Con - fir -

di - - ta - tem gen - ti - um.



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

Musical notation for the first system, measures 49-52. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of two flats. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

Musical notation for the second system, measures 49-52, with lyrics. It consists of two staves with treble clefs. The lyrics are: in ve-ri - ta - te et ae - qui - ta - te. Re - dem - pti-

Musical notation for the third system, measures 49-52, with lyrics. It consists of two staves with treble clefs. The lyrics are: Fa - cta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te.

Musical notation for the fourth system, measures 49-52, with lyrics. It consists of two staves with treble clefs. The lyrics are: ma - - - - ta in sae - cu - lum sae - cu - li.

Musical notation for the fifth system, measures 49-52, with lyrics. It consists of two staves with bass clefs. The lyrics are: - - - ta in sae - - - cu - lum sae

Musical notation for the sixth system, measures 49-52, with lyrics. It consists of two staves with bass clefs. The lyrics are: - - - ta in sae - - - cu - lum sae

Musical notation for the first system of the second page, measures 53-56. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of two flats. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

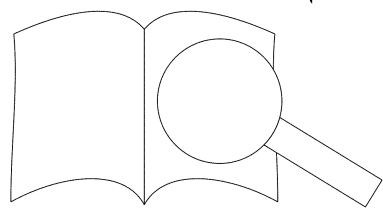
Musical notation for the second system of the second page, measures 53-56, with lyrics. It consists of two staves with treble clefs. The lyrics are: o su - o: man - da - - - vit in ae - ter - num te - sta -

Musical notation for the third system of the second page, measures 53-56. It consists of two staves with treble clefs. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

Musical notation for the fourth system of the second page, measures 53-56. It consists of two staves with treble clefs. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

Musical notation for the fifth system of the second page, measures 53-56. It consists of two staves with treble clefs. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

Musical notation for the sixth system of the second page, measures 53-56, with lyrics. It consists of two staves with treble clefs. The lyrics are: unisoni  
tasto



57

tr *f* tr *f* tr *f* tr *f*

Tutti *f*  
 men - tum su-um. San - ctum et ter - ri - bi - le no - mer

Tutti con Trb *f*  
 San - ctum et ter - ri - bi - le no

Tutti con Trb *f*  
 San - ctum et ter - ri - bi me...

Tutti con Trb *f*  
 San - ctum et ter - le en

*f* *tasto* Tutti *f* tr

5 \_\_\_\_\_ 5 \_\_\_\_\_

61

tr *p* tr *p* tr *p* tr *p*

e - ti - um sa - pi - en - ti - ae ...

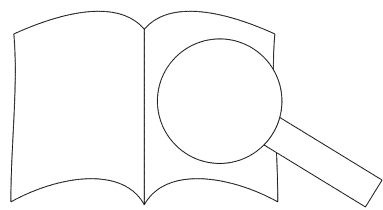
Tutti senza Trb *p*  
 ti - mor

Tutti senza Trb *p*  
 ti - mor

Tutti senza Trb *p*  
 jus:

Solo *p* *tasto*

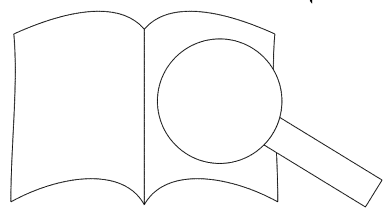
6 \_\_\_\_\_ 4 \_\_\_\_\_ 2 \_\_\_\_\_ 2 \_\_\_\_\_



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

65

69



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

e - jus ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

e - jus ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

e - jus ma - - net in sae - cu - lum sae - c

e - jus ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum

Vc *tasto* unisc  
6 5 4 3 Org, Cb, Fag

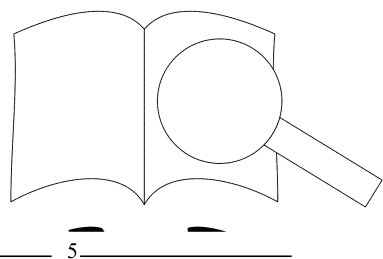
*Tutti f*  
Glo - tri, et Fi - li - o, et Spi -

*Tutti con Trb f*  
Glc Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi -

ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi -

- - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o,

*ag* unisoni  
*tasto* Org, Cb



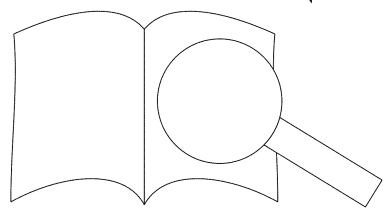
PROBEN  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Two staves of instrumental music featuring a woodwind part with eighth and sixteenth notes and a string part with a steady eighth-note accompaniment. Trills are marked with 'tr' at the end of the section.

Vocal staves with lyrics: "ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat" and "ri - tu - i San - - cto. Sic - ut". The bottom part of the system includes a bass staff with lyrics "ri - tu - i San - - cto. Si in prin -" and guitar-style fretting diagrams: 6-5, b6-4-3, 5, 6-4-6, 2-2-6.

Musical system starting at measure 83 with lyrics: "ci - ni per, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per,". The system includes instrumental parts with trills and a vocal line. Fretting diagrams for guitar are provided at the bottom: 6-4-6, b5-9-8, 5-6-3, 6-9-8, 5-6-4, b3.



et in sae - cu-la sae-cu-lo-rum. A - men,

*p* senza Trb et in sae - cu-la sae-cu-lo-rum. A - men, *f* con Trb

*p* senza Trb et in sae - cu-la sae-cu-lo-rum. A - men, a -

*p* senza Trb et in sae - cu-la sae - cu - lo-rum. A - me

*p*   
tasto   
— 6 — 4 — 6 —

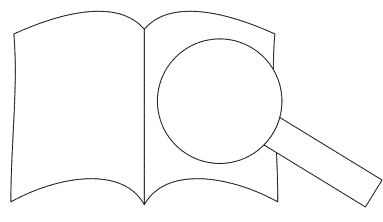
- - - en, a - men, a-men, a-men, a-men,

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

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

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

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



*p* *f*

*p* *f*

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

*p* senza Trb *f* con Tr<sup>b</sup>

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

*p* senza Trb

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

*p* senza Trb

a - men, a - men, a - men, r m. - men,

*p* Vc *f* con Org

Cb, Fag senza Org

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

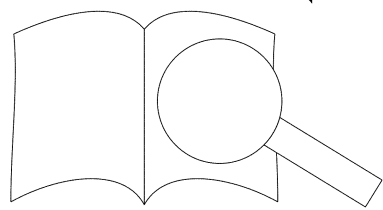
a - - men, a - - men, a - - men, a - men.

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

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

6 6 6 5 6 6 7 6 5 6 5

4 3 5 b5 5 5 b5



### 3. Beatus vir (Ps. 111)

**Allegro vivace**

Violino I *f* *tr*

Violino II *f* *tr*

Soprano *Tutti f*  
Be - a - - tus vir, qui ti

Alto Trombone I *Tutti f con Trb*  
Be - a - - tus vir,

Tenore Trombone II *Tutti f con Trb*  
Be - a - - tus qui ti-met

Basso Trombone III *Tutti f con Trb*  
Be - a - - tus qui ti-met

Organo e Bassi (Vc, Cb, Fag) *Tutti f*  
tasto 5 3 5

8

- - met Do - - - mi - num: in man -

qui ti - met Do - - - mi - num: in man -

- - num, qui ti-met Do - - - mi-num -

- - mi-num, qui ti-met Do - - - r

6 5 5 6 5  
4 3 4 3

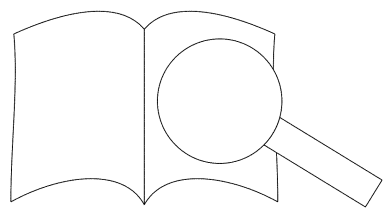


14

Musical notation for measures 14-17. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal parts enter with the lyrics 'da - - tis e - jus vo - let ni - - - - mis.'.

Musical notation for measures 18-21. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The vocal parts continue with the lyrics 'da - - tis e - jus vo - let ni - - - - mis.'.

Musical notation for measures 22-29. The piano part features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The vocal parts enter with the lyrics 'Pot - - in ter - - - - ra' and continue with 'Pot - - ens in ter - ra e - - - rit, - - ens in ter - ra, pot - - ens in'.



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

22

e - rit - se - men - e - jus: ge - ne - ra - ti - o

e - - rit se - - men e - - jus: ge - - ne - ra

e - - rit se - - men e - - jus: ge - -

ge - - ne - ra

re-

6  
Org, Vc  
senza Cb, Fag

7 6 6

7 6 6  
con Cb, Fr

7  
6  
5

27

cto - e - di - ce - tur.

be - ne - di - ce - tur.

be - ne - di - ce - tur.

rum be - ne - di - ce - tur.

Solo

Vc

*p*

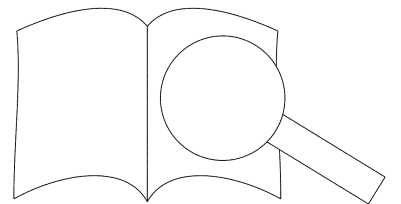
tasto Org, Cb, Fag

6  
5

6 — 7 — 6

4

5  
3



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

*fp*

Solo  
Glo - ri-a et di - vi - ti-ae in do - mo e - jus:  
Solo senza Trb  
et  
ti  
ma - -

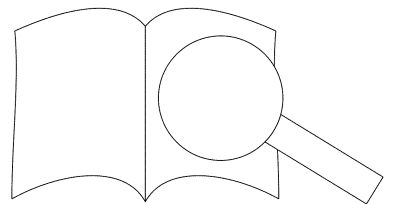
*p*

39

ma - n cu - li. Ex - or - - tum  
e - 'us in sae - cu - lum. Ex - or - - tum  
a - net in sae - cu - lum. Ex -  
in sae - cu - lum sae - cu - li. E

*f* *tasto*  $\frac{8}{3}$

unisoni Tutti



44

Piano accompaniment for measures 44-48, featuring intricate arpeggiated patterns in both hands.

est in te - ne - bris lu - men re - ctis, lu  
 est in te - ne - bris lu - men re - ctis,  
 or - - tum est in te - ne - bris lu -  
 est in te - ne - bris lu - men is,

7 6 b3 6

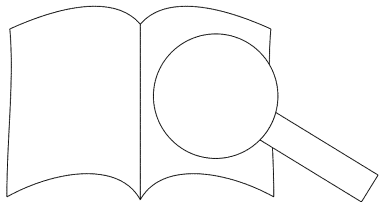
49

Piano accompaniment for measures 49-53, continuing the arpeggiated texture.

re - se - ri - cors, et mi - se - ra - tor,  
 ctis: mi - - se - ri - cors, et mi - se - ra - tor,  
 re - ctis: mi - - se - ri - cors, et mi - se - ra - tor,  
 lu - men re - ctis: mi - - se - ri - cors, et mi

*p* *p* *p* *p*

7 5 senza Org





*f* *p* *f* *f* *f*

et ju - - - - - stus.  
 et ju - - - - - stus.  
 et ju - - - - - str'  
 et ju - - - - -

6 5 6 7  
 con Org 4 #

60 *tr* *tr* *tr*

*simile*

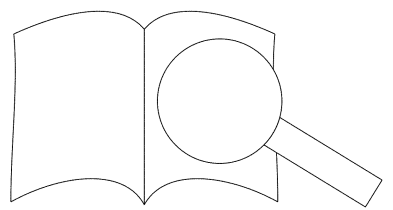
Solo  
 Ju - mi - se - re - tur et\_ com - - mo - dat.

Solo  
*senza Trb*  
 qui mi - se - re - tur et\_ com - - mo - dat.

Solo  
*senza Trb*  
 Dis -

Solo *p*

tasto



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

67

po - net ser - mo - nes su - - os in ju - di - ci - o:

Solo senza Trb

a m non

73

Tutti

In me - mo - ri - a ae -

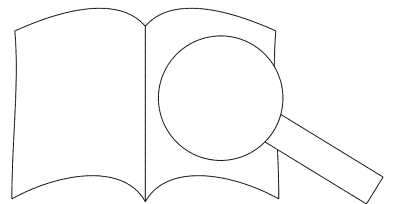
In me - mo - ri - a ae - ter - - -

Tutti con Trb

ve - bi - tur.

Vc, Cb, Fag

Org  
Tutti



ter - - na e - rit ju - - - - - stus:

na e - rit ju - - - - stus: ab au - di -

*Tutti con Trb*  
In me - mo - ri-a ae - ter - - na e - r -

mo - ri-a ae - ter - - na e - rit ju - stus: - di - ti -

5 9 8 5 4 8

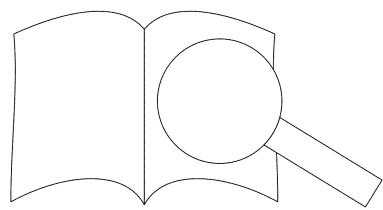
au - di ae ma - la, ab au - di - ti -

o - la, ab au - di - - - ti -

- - di - ti - o - - ne ma - - la

ma - - la, ab au -

Vc, Cb, Fag unisoni  
Org 5 4 2 7 4 2



86

Piano accompaniment for measures 86-91, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

Vocal line for measure 86: o - - ne ma - la non ti - me - - bit.

Vocal line for measure 87: o - - ne ma - la non ti - me - - bit.

Vocal line for measure 88: non ti - me - bit, non ti - me - - bit.

Bass line for measure 86: o - ne ma - la non ti - me -

Bass line for measure 87: o - ne ma - la non ti - me -

Bass line for measure 88: o - ne ma - la non ti - me -

9  
#5  
#3

6 #3 #5

6 6

.sto

92

Piano accompaniment for measures 92-97, continuing the rhythmic pattern from the previous section.

Vocal line for measure 92: ra - tv spe - ra - re in Do-mi-no,

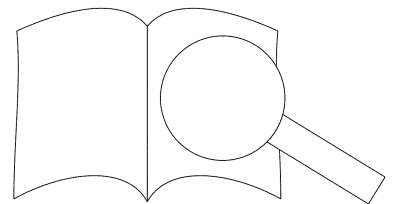
Vocal line for measure 93: non com - mo -

Solo  
senza Trb

non com - mo -

Four empty musical staves, likely for a second vocal part or a different instrument.

Piano accompaniment for measures 98-103, concluding the piece with a final chord.



do - nec de - spi - ci - at in - i - mi - cos su - os. Tutti

ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at in - i - mi - cos su - os.

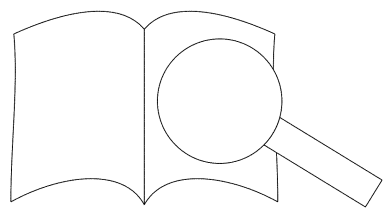
unisoni

per - sit, c - bus: ju - sti - ti - a

per - dit pau - pe - ri - bus: ju -

de - dit pau - pe - ri - bus: ju -

dit pau - pe - ri - bus: ju - sti -



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

Musical notation for measures 109-112. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal parts are in G major and 4/4 time.

e - jus ma - net, ma - net in sae - - cu  
 sti - - ti - a e - - jus ma - net in sae  
 sti - - ti - a e - - jus ma - net in cu - l'  
 e - jus ma - net, ma - - - - - ne' a - lum

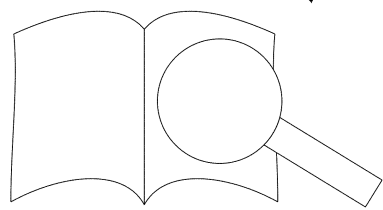
6 6 6 6

Musical notation for measures 113-116. The piano part has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts continue the text.

sae - - - - - jus ex - al - ta - - - - -  
 cu - li.  
 - - - - - cu - li.

Solo *p*

6 6 5 6 5



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

Musical notation for measures 119-124. Includes dynamics *f p* and a watermark: "PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Musical notation for measures 125-130. Includes triplets, a trill (*tr*), and lyrics: "bi-tur\_ in\_ glo". Includes a watermark: "PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Musical notation for measures 125-130. Includes dynamics *f* and a watermark: "PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

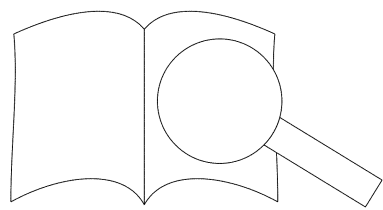
Musical notation for measures 131-136. Includes dynamics *f* and lyrics: "a. de - bit, et i - - - ra -". Includes a watermark: "PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Musical notation for measures 137-142. Includes dynamics *f* and lyrics: "Pec - ca - tor vi -". Includes a watermark: "PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Musical notation for measures 143-148. Includes dynamics *f* and lyrics: "Pec -". Includes a watermark: "PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Musical notation for measures 149-154. Includes dynamics *f* and lyrics: "Pec - ca - tor vi -". Includes a watermark: "PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

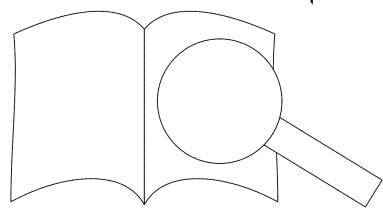
Musical notation for measures 155-160. Includes dynamics *f* and a watermark: "PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".



Musical notation for two staves, measures 129-132. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Vocal and piano accompaniment for measures 133-136. The vocal line is in treble clef and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "sce - tur, den - - ti - bus su - - is fre - met de - bit, et i - - ra - sce - tur, den ca - tor vi - de - - - bit, et i - - bit, et i - ra - sce - tur, den - - is". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure numbers 133, 134, 135, and 136 are indicated below the staves.

Vocal and piano accompaniment for measures 137-140. The vocal line is in treble clef and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "be - scet: - si - de - - ri - um pec - - ca - e - met et ta - be - scet: de - - - si - su - - is fre - met et ta - be - scet, de - si - et et ta - be - scet: de - - - si -". The piano accompaniment continues with rhythmic patterns. Measure numbers 137, 138, 139, and 140 are indicated below the staves.



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



137

*p* *fp*  
*p*

Solo  
to - rum per - i - bit, per - i - bit. Glo - ri - a Pa  
de - ri - um pec - ca - to - rum per - i - bit.  
de - ri - um pec - ca - to - rum per - i - bit.  
to - rum per - i - bit, per - i - bit.

5 #3 6 6 1g

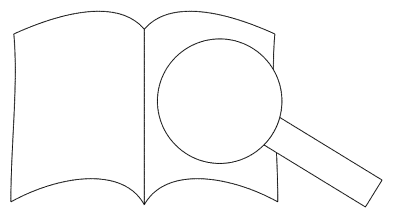
144

*fp* *tr*

Pa - tri et Spi - - ri - tu - i San - cto,

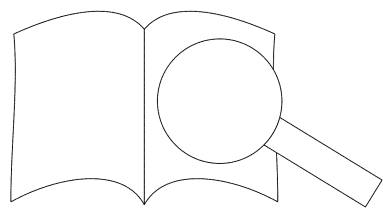
Solo  
senza Trb  
Glo - ri - a Pa - tri, et  
Solo  
senza Trb

Solo  
*p*  
tasto



et Spi - ri - tu-i San - cto. Sic - ut e - rat  
 et Spi - ri - tu-i San - cto. Sic - ut e - rat  
 Fi - li-o, et Spi - ri - tu - i San - cto. at  
 Fi - li-o, et Spi - ri - tu-i San - cto. Sic at in prin -  
 unisoni *tasto* Tutti *f*

ci - ri - per, et in sae - cu - la sae -  
 et sem - per, et in sae-cu-la  
 ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae-cu-la  
 pi - o, et nunc, et sem - per,



163

*p* *f*

- cu - - lo - - - - - rum. A - - - men, a -  
*p* *f*  
 sae - - cu - - lo - - rum. A - - - men,  
*p* *f*  
 sae - - cu - - lo - - rum. A - - -  
*p* *f*  
 sae - - cu - - lo - - rum. A - - -

senza Org

6  
4

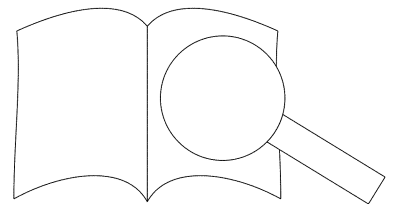
169

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

7  
3

7

4  
2



PROBEKOPPIE

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

173

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

a - - - - - men, a

- - - - - men,

a - - men, a - - - - -

7 4 6 6 6 6 6 6 5 3

177

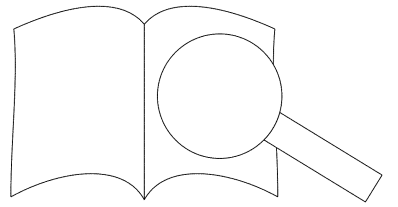
men, a - - - - men,

*p* senza Trb  
a - - men, a - - - - men, -

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

*p* senza Trb  
a - - men, a - men,

senza Org



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

182

*f*

*f*

*f* con Trb  
a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

*f* con Trb  
a - - - - - men, a - - - - - men,

*f* con Trb  
a - - - - - men, a - - - - - men,

a - - - - - men a

*f*

6 6 6 6 5 6 6 6

con Org

186

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

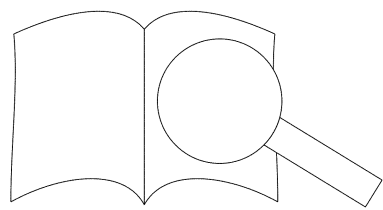
- - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

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

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

6 5 6 6 5 6 6

4 3



# 4. Laudate pueri (Ps. 112)

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
Trombone I

Tenore  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Bassi  
(Vc, Cb, Fag)

Organo

*Tutti f con Trb*

Sit no - m' be

*Tutti con Trb*

*f*

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da - te,

*Tutti f*

*Vc, Cb, Fag*

*Tutti f*

*tasto*

9

*Tutti f*

Ex - cel - sus su - per

so - lis or - tu us - que ad oc - ca -

oc - nunc, et us - que in sae - cu - lum, lau - da -

- te - no - men - Do - mi - ni, lau - da - te,

*unisoni*

5 4 6 #5 # 6

4 2

4 10

o - mnes gen - tes Do - mi - nus, et su - per\_ coe - - los glo - ri - a e  
 - - - sum, lau - da - - - bi - le no - men Do - - -  
 - - - bi - le no - - - men Do - - mi - ni.  
 no - men\_ Do - mi - ni, lau - da - te

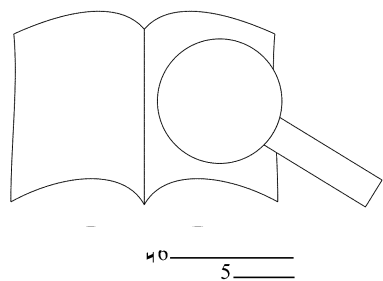
*Vc*  
*Cb, Fag*  
*unisoni*

4/4 # 6 7 6 6 6 7 9 6 5

jus Quis sic - ut Do - mi - nus De - us\_ no - ster,  
 De - - - us, De - us no - ster,  
 us no - - - - - - - - - ster, qui in al -  
 .e. Quis sic - ut Do - mi - nus De - us no ster

*simile*  
*tr*  
*tr*  
*unisoni*

6 5 # 4 5



36

*simile*

*p* *mf* *p* *mf* *p*

*p* *mf* *p* *mf* *p*

\* qui in al - tis ha - - - bi - tat, et hu - mi - li - a re - sr'

*p* senza Trb

qui in al - tis ha - - - bi - tat, et hu - mi - li - a

*p* senza Trb

- tis ha - - - bi - tat, et hu - mi - li - a.

*p* senza Trb

qui in al - tis ha - - - bi - tat, et hu - mi - li - a pi - cit

*p* *mf* *p*

6 6 6 8 3 3 3 3 3

45

*f*

*f*

*f*

in coe er - - - ra? Sus - ci - tans a

con Trb

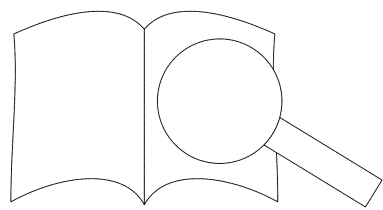
in ter - - - ra?

et in ter - - - ra? Sus - ci - tans a

- lo et in ter - - - ra?

*f*

4 2 6 6 6 5



\* Autograph a'; vgl. den „Kritischen Bericht“, Teil III: „Einzelanmerkungen“ / Autograph a'; see the “Critical Report”, part III: “Einzelanmerkungen”



ter - ra, a ter - - - ra in - o - pem, et de ster

Sus - ci - tans\_a\_\_ ter - ra, a\_\_ ter -

ter - ra, a ter - - - - - ra in - o - pem,

Sus - ci - tans\_a\_\_ ter - ra, a ter-ra in - o -

*unisoni*

8 5 3 4 5 6 b6 # 6b 3b

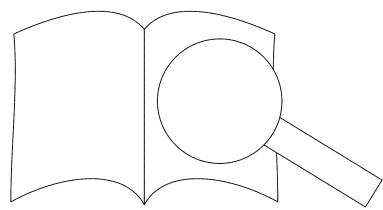
- - co - re, - co-re e - - ri - gens pau - pe - rem:

pem, e - - ri - gens\_\_ pau - - - - - pe -

co-re e-ri-gens pau - pe-rem, e - - ri - gens pau - pe -

- - - ri - gens, et\_\_ de ster - co-re e - ri-gens pau -

# b6 6 6 #4 #3 #4 6 6 6



Ut col - lo-cet e - um, ut col - lo-cet e - um cum

rem: Ut col - lo-cet e - - um, e - -

rem: Ut col - lo-cet e - - um, e

Ut col - lo-cet e - um, ut col - lo- prin -

8 8 8 8 8 #8 8 6

*simile*

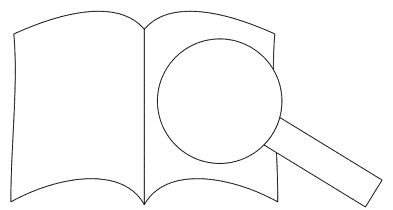
ci - pi - bu pi - bus po - pu - li su - - i,

ci - prin - ci - pi - bus po - pu - li su - i,

cum prin - ci - pi - bus po - pu - li,

cum prin - ci - pi -

8 7 6 7 # 6 5 #4 #5



*simile*

6 6 9 6 # *tasto*

Qui ha - bi - ta - re

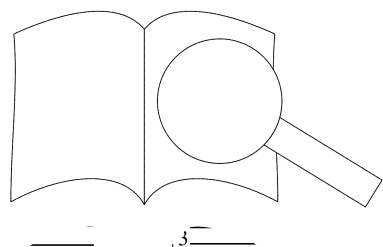
u - bi - ta - re fa - cit ste - - - -

ri - lem in do - - - -

ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li -

*unisoni*

6 6 b3 b5 6 7



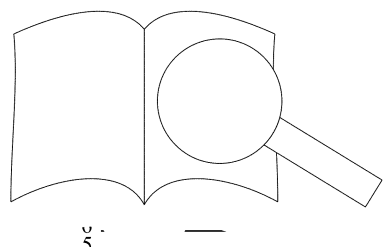
PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

fa - cit ste-ri-lem in do-mo, ma - trem fi - li - o - rum lae-tan - tem, ma  
 - ri-lem in do - - - mo, ma - trem fi - li - o-rum lae - tan - tem,  
 - - mo, ma - trem fi - - li - o - rum lae - tan  
 o - rum lae - tan - tem, fi - li - o - rum lae - tan - - - trem

$\sharp 4$   $\sharp 2$   $\flat 6$   $\flat 4$  7 6 5 5  $\flat 5$   $\flat 3$  4 3 #3

fi - li - o -  
 fi - li - o -  
 - tan - tem, fi - li - o -  
 - rum lae - tan - tem, fi - li - o -  
 -

$f$   $\sharp$  4 2 6 6  $\flat 5$



123

tem. *p* senza Trb

tem. Glo - - - ri - a Pa - - - tri,

tem. *p* senza Trb

tem. Glo - - - ri - a Pa - - - tri

*p* Pedale

129

et Spi - ri - tu - i,

tri,

et Spi - ri - tu - i,

- - li - o,

*f*

*f*

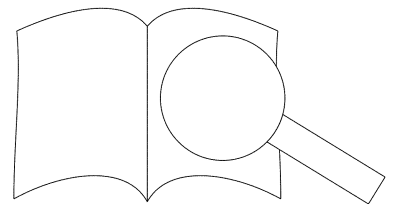
5 3 6 4 3

et Spi - ri - tu - i San - - - - cto. Sic - ut e - rat, e  
*f* con Trb  
 Sic - - ut e  
 et Spi - ri - tu - i San - - - - cto. Sic  
 - rat

Figured bass notation:  
 3  
 6  
 4  
 3

in prin - ci sem - per,  
 in nunc, et sem - per, et  
 o, et nunc, et sem - per,  
 - pi - o, et nunc, et sem - per,

Figured bass notation:  
 # 6 6 9 6 #  
 4



et in sae - cu - la sae - - - cu - lo -  
 in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.  
 et in sae - cu - la sae - cu - lo ru

in sae - cu - la sae - - - cu - lo -

8 8 8 8 8      8 8 8 8      6  
 4

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

6 5      6 5      6 5      #      6      ♯4 3      8 7 6 5      4 #

h 5

men, a - men, a - men, a

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

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

men, a - men, a -

2 6 4 6 5  
5 2

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

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

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

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

simile simile simile simile

5 6 7 5



# 5. Laudate Dominum (Ps. 116)

Andante ma un poco sostenuto

Violino I *p*

Violino II *a mezza voce*

Soprano solo

Soprano

Alto *senza Trb*

Tenore *senza Trb*

Basso *senza Trb*

Fagotto *p assai*  
ad libitum

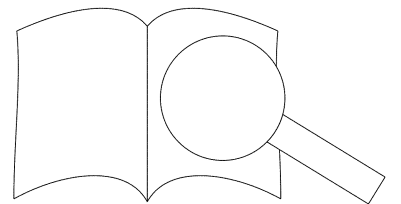
Organo e Bassi (Vc, Cb, [Fag])  
*Solo staccato*  
*p*

5

*p*

*p*

6 5 #6 6 b5



9

*f* *calando* *p*

*f* *calando* *p*

Lau - - - da - - -

*f* *calando* *p*

*f* *calando* *p*

5/3 6 6/4 7/3 7

13

*mf* *tr*

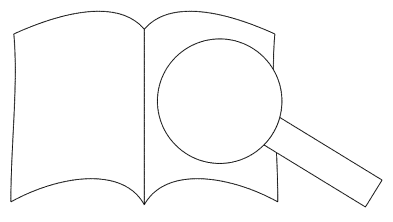
*mf* *tr*

o - - - mnes gen - tes:

*p*

*mf*

5/4 3 9/7 8/3 6/4 3



PROBENPARTITUR

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

17

Musical notation for measures 17-20. The vocal line (treble clef) features a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment (treble clef) consists of a steady eighth-note pattern. The bass clef part is mostly empty.

lau - - - da - - - te\_ e - - um o - - -

Five empty musical staves for piano accompaniment, including two grand staves (treble and bass clef) and three individual staves.

Musical notation for measures 21-24. The piano accompaniment (bass clef) features a steady eighth-note pattern. The vocal line is empty.

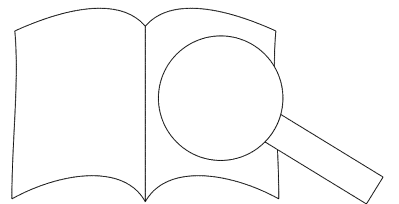
21

Musical notation for measures 21-24. The vocal line (treble clef) features a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment (treble clef) consists of a steady eighth-note pattern. The bass clef part is mostly empty.

- mnes po - - - pu - li.

Five empty musical staves for piano accompaniment, including two grand staves (treble and bass clef) and three individual staves.

Musical notation for measures 25-28. The piano accompaniment (bass clef) features a steady eighth-note pattern. The vocal line is empty.



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

25

Musical notation for measures 25-28. The vocal line starts with a *p* dynamic and moves to *mf*. The piano accompaniment also starts with *p* and moves to *mf*. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

Quo - ni-am con - fir - ma - ta est su - - - - per nos

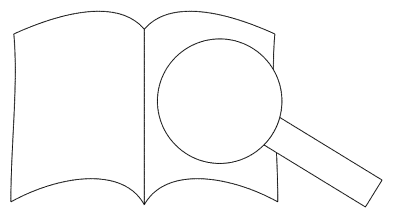
Empty staves for other instruments. A basso continuo line is present with the instruction "tasto" and dynamics *p* and *mf*. Fingering numbers 6 and b5 are indicated below the line.

29

Musical notation for measures 29-32. The vocal line starts with a *p* dynamic and moves to *f*. The piano accompaniment also starts with *p* and moves to *f*. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

mi - s e - - - - jus:

Empty staves for other instruments. A basso continuo line is present with fingering numbers 6, 7, 6, 4, and 3 indicated below it.



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

*p*

*p*

et ve - ri-tas, ve - - - ri-tas Do - mi-ni

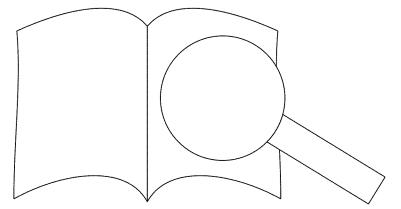
6 - 4 2 6 5

*mf*

*mf*

ma - - - - - net in ae -

6 b5 - *p* 6 5 - 4



PROBENPARTITUR

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

ter - - - num.

*Tutti p*

Glo - - - ri - a Pa - -

*Tutti p*

Glo - - - ri - a Pa - -

*Tutti p*

Glo - - - ri - a

*Tutti p*

Glo - - - et

*p*

*Tutti p*

5 \_\_\_\_\_ 43 *p* senza Org

*f*

*p*

Fi - - - ri - tu - i San - cto. Sic - - -

*p*

Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - - -

*p*

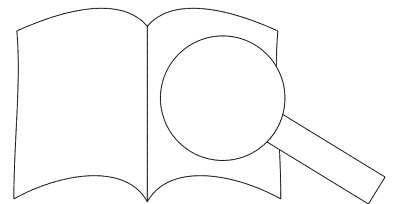
et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - - -

*p*

et Spi - ri - tu - i San - cto. Si

*f* *staccato*

con Org 6 5 3 senza Org



ut e - - - - rat in prin - ci -

ut e - - - - rat in prin -

ut e - - - - rat in

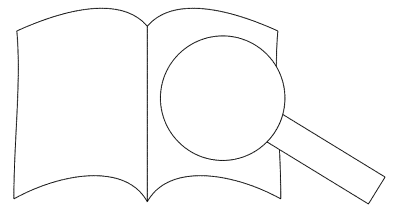
ut e - - - - rat p. - pi -

o, nunc, et sem - per, et in -

nunc, et sem - per, et in

et nunc, et sem - per, et in

et nunc, et sem - per,



57

sae - cu-la sae - - - cu - - - lo - -

sae - cu-la sae - - - cu - - - lo

sae - cu-la sae - - - cu - - -

sae - cu-la sae - - - cu - - -

con Org

za Org

61

men, a - - -

rum. A men, a - - -

men, a - - -

men, a - - -

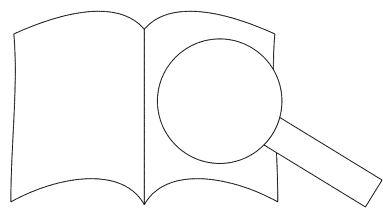
men, a - - -

con Org

senza Org

7 5 4 3

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





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

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men.

men, a - - - - - men.

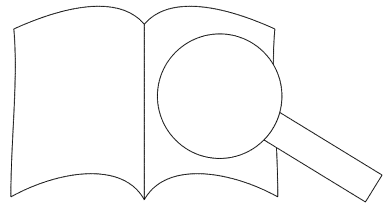
a - - - - - men.

a - - - - - men.

a - - - - - men.

a - - - - - men.

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



# 6. Magnificat

Adagio

2 Clarini in Do / C

Timpani in Do - Sol / c - G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto Trombone I

Tenore Trombone II

Basso Trombone III

Organo e Bassi (Vc, Cb, Fag)

5 **Allegro**

Do - - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in

Do - - mi - num.

Do - - mi - num.

Do - - mi - num.

Solo

*p*

5 4 3 2 3

ri me - o. Qui - a re - spe - xit

Qui - a re - spe - xit

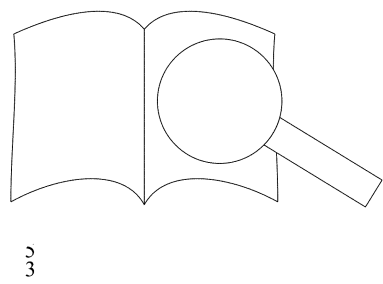
Qui - a re

Qui - a

Tutti

*f*

8 3 5 6 6 6 7 7 6 4 3

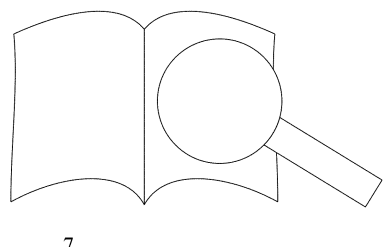


hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - ae: ec - cr  
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - ae: e  
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su -  
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su e - nim ex

6 5 6 5 6  
 4 3 4 3 4

hor o di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - -  
 me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - -  
 ex - a - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra -  
 be - a - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra -

5 6 7



nes. Qui - - a fe - cit mi - hi ma - - gna, qui - a

nes. Qui - - a fe - cit mi - ma

nes. - cit

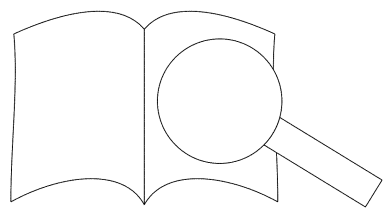
nes. a - e - cit

qui pot - ens est:

- - gna qui pot - ens est:

- - gna qui pot - ens est:

- hi ma - - gna qui pot - ens est: et



et san - ctum no - men e - - jus.  
 et san - - - ctum\_ no - men e - - jus.  
 - - - ctum\_ no - - - men e - - jus  
 no - - - men e - - -

*p*

*Vc*

5.

se - ri - cor - - di - a e - jus a pro -  
 mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro -  
 mi - se - ri - cor - di - a e - jus  
 Et mi - se - ri - cor - di - a e - ju

*fp*

*Solo*

*tr*

*senza Trb*

tasto

6 4  
Org, Vc 2  
senza Cb, Fag

ge - ni-e in pro - ge - ni-es ti - men - ti - bu

ge - ni-e in pro - ge - ni-es ti - men

ge - - ni-e in pro - ge - - ni-es ti -

ti - men

6 6 4/2 6

6/3 #

um.

Fe - - - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o

Tutti *con Trb*

Fe - - - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o

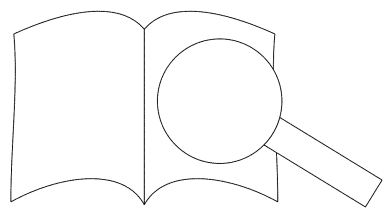
Tutti *con Trb*

1. Fe - - - cit pot - en - ti - a'

Tutti *con Trb*

Fe - - - cit pot - en - ti -

5/3 5 4/2 3



su - - - o: dis - per - sit

su - - - o: dis - per - sit su - per - bos men

su - - - o: dis - per - sit su - per - bos dis

su - - - o: dis - per - sit su - per - me. cor - dis

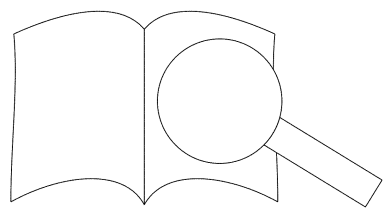
men

su - - - i. De - po - su - it pot - en - tes de

De - po - su - it pot - en - tes de se - - - de, de -

- - po - su - it pot - en - - - tes, de - po - - -

- - i. De - po - - su - it pot - en -

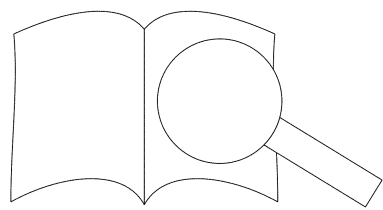




se - - - de, et ex - al  
 po - su - it pot - en - tes, et ex - al - ta - - -  
 en - - - tes de - - - de al vit  
 et ex - al - ta - - - vit, au - vit

hu - - - mi - les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et  
 - - - mi - les. et  
 - - - mi - les. et  
 - - - mi - les.

6 7 6 5 4  
 4 3 b3 p 4 b3



di - vi-tes di - mi - - sit in -

di - vi-tes di - mi - - sit in - a - -

di - vi-tes di - mi - sit in - a - nes.

di - vi-tes di - mi - - sit.

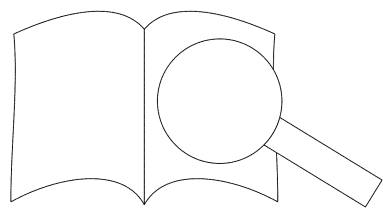
Tutti *p* senza Org

*f*  $\text{h}_6$   
 $\text{h}_4$   
 $\text{h}_3$

Sus - ce - pit Is - ra-el pu - e-rum su - um, re - cor-da - tus mi-

Solo *p* con Org

6  
5



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

se - ri - cor - - - di-ae su - ae: Sic - ut lo -

Sic - ut

Sic

tus,

8 3 5 6 6 6 7 5 3 4

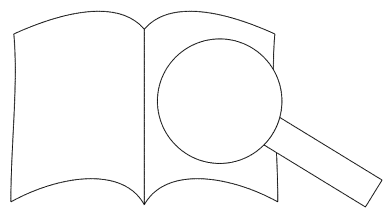
sic sic - ut lo - cu - - tus est ad pa - tres

as, sic - ut lo - cu - - tus est ad pa - tres

lo - cu - tus, sic - ut lo - cu - - tus est

ut lo - cu - tus, sic - ut lo - cu - - tus es

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



63

no - stros, ad pa - tres no - - - - - stros, A

no - stros, ad pa - tres no - - - - - stros,

ad pa-tres no -stros, ad pa - tres no - - - stro

pa - tres no -stros, ad pa - tres no - -

5 7

66

ham e - - - - - jus, et

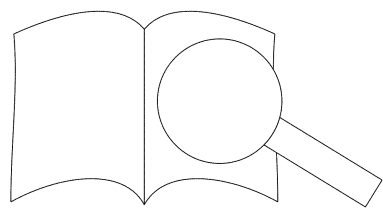
- bra-ham et se - mi - ni e - - - - -

A - - bra - ham et se - - - - - mi - ni

A -

5 7

Org, Vc  
senza Cb, Fag con Fag



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

se - mi - ni e - - - jus in sae - cu - la,  
 jus in sae - cu - la, in sae - cu - la,  
 e - - - - - jus in sae - cu - l

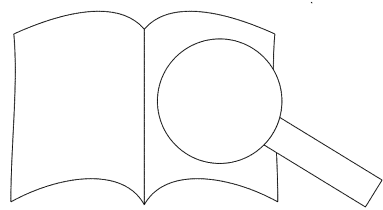
se - - - - mi - ni e - - - -

5 con Cb 6 6  
 4 3

- cu - la. Solo  
 Glo - ri - a  
 Solo senza Trb  
 - cu - la. Solo  
 Glo - ri - a  
 Solo senza Trb  
 - cu - la. Solo  
 Glo - ri - a

- cu - la, in sae - - - cu - la.

Vc Sc  
 Org, Cb, Fag ta.



Pa - tri, et Fi - li-o, et Spi -

Pa - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri -

Pa - tri, et Fi - li-o, et Spi - i

Pa - - tri, et Fi - li-o, et Spi

*fp* *fp* *fp* *p*

4  
2

San ri - tu - i San - - cto.

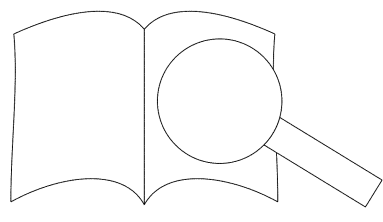
- - tu - i San - - cto. *Tutti con Trb*

et Spi - ri - tu-i San - - cto.

et Spi - ri - tu-i San - - cto.

*p* *f* *Tutti*

6 con Cb, Fag # b7 b7 *f* 5/3



PROBENPAPIER

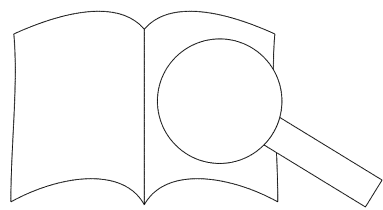
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

*Tutti*  
Sic - ut e - rat in prin - ci - -  
e - rat in prin - ci - - pi - o, et  
*Tutti con τ*  
e in prin -

4 3 6 3

nunc per, et in sae - cu - la sae - cu -  
prin - ci - - pi - o, et nunc, et sem - -  
et in sae - cu - la sae - cu - lo -  
- pi - o, et nunc, et sem - - per,

5 4 6



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

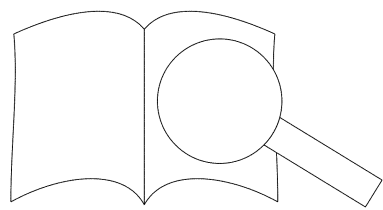
lo - - - - - rum, et in sae - cu - la sae - -  
 per, et in sae - - - - -  
 - - - - - rum, et in sae - - - - -  
 sae - cu - la sae - cu - lo - - - - -

6 3 5 5 6  
 b5

6  
4  
3

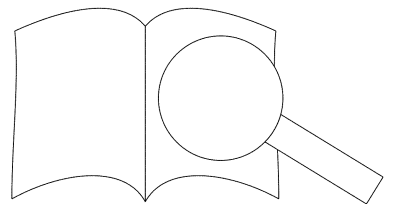
rum, et in sae - cu - la  
 cu - lo - rum, et in sae - cu - la  
 sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la  
 - - - - - rum, et in sae - cu - la, et

5 5 6 7 5 6  
 4  
3



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





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



(S. 3/24) berücksichtigt werden. Der Notentext des Werkes ändert sich – abgesehen von zahllosen Unterschieden im Detail, die auf verschiedenen Editionsgrundsätzen beruhen – nur in wenigen „hörbaren“ Einzelheiten. Nach Berücksichtigung des „Nachtrags 1988“ und einer im „Kritischen Bericht“ der NMA (*Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kritische Berichte, Serie I, Werkgruppe 2, Band 1 und 2* [Karl Gustav Fellerer, Felix Schroeder], Kassel u. a. 1978, S. b/25–b/43, hier: S. b/44–47) abgedruckten Corrigenda-Liste verbleiben etwa die folgenden Stellen:

„Dixit Dominus“: T. 43, 7. Note der VI II im Autograph *cis*<sup>2</sup>, nicht *c*<sup>2</sup>;  
 „Beatus vir“: T. 168–172 Textierung der Altstimme im Autograph eindeutig ohne Wiederholung der Silbe „men“ auf 170.2 und ohne Neuansatz der Silbe „a“ auf 171.1;

„Laudate pueri“: T. 36 erste Note im Sopran im Autograph *a*<sup>1</sup> (*f*<sup>1</sup>) ist dennoch sinnvoll, muss aber in einer Fußnote als abweichende Alternative zum Quellenbefund ausgewiesen werden);

„Laudate Dominum“: Der Solosopran hat in T. 18 einen (ohnehin zu erwartenden) langen Vorschlag; der Bogen T. 23–24 in VI I ist im Autograph eindeutig vom letzten zum ersten 8-tel gesetzt, was zu einer merklichen, aber plausiblen Änderung der Artikulation führt;

„Magnificat“: 96 dritte Note im Sopran *a*<sup>1</sup> 4-tel (so korrekt in der Alten Gesamtausgabe), nicht *c*<sup>2</sup> 4-tel (wie in NMA).

Die vorliegende Ausgabe unterscheidet sich von den älteren Ausgaben, deren Verdienste nicht geschmälert werden sollen, durch ihre Editionsgrundsätze, die ein Notenbild anstreben, das dem Bild der Quelle möglichst nahekommt. Denn editorische Eingriffe in Bereiche, die so oder anders geregelt werden können, lassen sich nicht rechtfertigen. Dies schließt insbesondere die Wiederherstellung der originalen Partituranordnung im „Laudate Dominum“ ein; die Notierung des Ad-libitum-Fagotts als erstes System einer Akkolade ist weder anschaulich noch musikalisch sinnvoll. Ebenso wird mit der Ergänzung von Angaben sparsam verfahren. Schließlich wurde auch auf eine dem Autograph widersprechende Aufspaltung des Instrumentalbasssystems soweit möglich verzichtet. Auch eine Ausschreibung der Colla-parte-Fäden hätte das Satzbild verfälscht. Abweichungen vom originalen Notenbild werden in ausführlichen „Einzelanmerkungen“ stets sorgfältig begründet.

Das Autograph ist sehr flüssig und souverän geschaltet. Es zeigt sich Mozarts große Umsicht, die nichts überflüssiges enthält. Zusätze des Herausgebers sind keine subjektiven Vorschläge, sondern philologisch begründete Verdichtungen von Mozart mit hoher Wahrscheinlichkeit. Die Kennzeichnung solcher Zusätze oder Änderungen in den Einzelanmerkungen erfolgt so, dass der Leser einer möglichst quellennahen Fassung folgen kann.

Die Ausgabe übernimmt die ursprüngliche Partituranordnung und ergänzt lediglich bei Nr. 100 das Subjekt „Dominus“ (VI I) und bei Nr. 101 das Subjekt „Pueri“. Die Nummern der Einzelanmerkungen sind gemäß der Vorlage geordnet.

Mozarts Notation enthält mit Ausnahme der in der Ausgabe ersetzten Stellen (z. B. „Contrabbasso“ (Cb) hätte die zeitübliche Schlüsselung der Basspartie erfordern) wird in der Ausgabe in der Originalfassung erhalten.

In den Ecksätzen von Mozarts Partituranordnungen ist letztlich inkonsequentes Zugeständnis an den damaligen Brauch – die Trompeten und Pauken über die Violinen – ungeachtet ist Mozarts Anordnung (VI I, VI II, Clarinetten usw.) sinnvoll. Denn offenkundig wollte er am oberen, besser lesbaren Ende der Partitur diejenigen Stimmen sehen, die musikalisch dominant waren: die beiden Violinen.

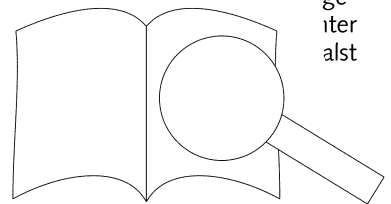
Die vorbildliche und reichhaltige Bezeichnung des Notentextes mit Artikulationsanweisungen bereitet Probleme bei der Unterscheidung von Akzentstrich und Staccatopunkt. Leopold Mozarts 1756 erstmals erschienener „Versuch einer gründlichen Violinschule“ erklärt den Artikulationstrich als (akzentuiertes) Staccato, wobei die Noten „recht abgestossen, und eine von der andern abgesondert vorgetragen“ werden

sollen (I. Hauptstück, 3. Abschnitt, § 20). Der Hrsg. hat den Eindruck, dass Striche allenfalls in Ausnahmefällen ein „nachdrücklicheres staccato“ bezeichnen könnten. Dies ist aber keinesfalls immer so; vielmehr lässt sich oft verfolgen, wie bei längeren Passagen die anfänglich verwendete Strichform fließend in Punkte übergeht, ohne dass damit eine Veränderung der Artikulationsweise gemeint wäre. Auch sind „Parallelstellen“ (sei es innerhalb einer einzigen Passage in verschiedenen Stimmen, sei es bei Reprise innerhalb eines Stückes) nicht selten verschieden bezeichnet. Dazu nur ein Beispiel: „Dixit Dominus“, T. 43, VI I (VI II), Org/B: über den Noten der VI eindeutig Punkte, hinter denen von Org/B eher Striche. Vielfach ist also der Punkt nicht das graphisch schlichtere „Synonym“ des aufwändigeren Striches. Ausgabe verfährt so, dass sie nur dann, wenn die Punkte erkennbar ist, ebenfalls Striche setzt, während sie in anderen Fällen bevorzugt, was im übrigen ein Notenbild ergibt, das Mozartschen Musik angemessen erscheint. In der Ausgabe müssen die Interpreten dem Original folgen. Im Übrigen ergänzt die Ausgabe die Partitur mit den Angaben von Fällen etwa Bögen oder Punkte, die bei langen gleichartig zu artikulieren bezeichnet ist (mit Strichen) und die Angabe *simile*.

Im Autograph fröhlich ergänzt. Bögen sind von Ausnahmefällen, die die Melismen die Zuordnung der Artikulation mittelbar tun: ein Melisma (z. B. „Laudate Dominum“). Solche „Melismenbögen“ sind und der dort genauen und in der Partiturlegung eigentlich überflüssig, da der Bogenstrich ja nicht eigens durch Bögen gefordert wird. Auch Ausnahmefälle geben mag, in denen die Bedeutung in Frage kommen mag, teilt die Ausgabe gemäß dem Autograph mit, sieht von einer Abweichung der Bögen in Singstimmen weitgehend ab.

Die Ausgabe jenseitigt einige heute nicht mehr gebräuchliche Notationsformen, wenngleich auch die älteren Formen einen spezifischen Wert haben. Wenn heute am Ende eines Taktes eine Note steht, die durch einen Haltebogen mit dem ersten 8-tel des folgenden Taktes verbunden ist, so schreibt Mozart eine solche Wendung trotz des Taktstriches ein punktiertes 4-tel, wobei er den Punkt nach dem Taktstrich, also an die Stelle des übergebundenen 8-tels, setzt. Mozarts Notation sagt explizit, dass hier eine synkopische Verschiebung der Akzentuierung vorliegt; vgl. etwa „Laudate pueri“, T. 104–107, Alt und VI II: die Halben *f*<sup>1</sup>, *d*<sup>1</sup> und *h* sind in beiden Stimmen in der beschriebenen Weise mit Punkt nach dem folgenden Taktstrich notiert.

Doppel oder Tripelgriffe in den Violinen versieht Mozart oft mit separaten Hälften oder Balken; die Ausgabe vereinheitlicht dies, da nirgends die Absicht einer geteilten Ausführung erkennbar ist. Etwas anders verhält es sich im Fall der „Clarini“. In „Dixit Dominus“ und „Magnificat“ notiert Mozart die beiden „Clarini“ in einem gemeinsamen System. Dabei setzt er die Töne oftmals (insbesondere bei Oktavabstand), an einem gemeinsamen Hals. Daneben aber halst er häufig (selten bei Oktaven) die beiden Töne in entgegengesetzter Richtung und verbindet sie oft, aber nicht immer, zusätzlich durch einen Vertikalstrich. Ein musikalischer Sinn dieser unterschiedlichen Verfahrensweisen ist nicht erkennbar. Womöglich hielt Mozart die graphische Trennung durch Oktavabstand für ausreichend, während bei kleineren Abständen die Hälften ein Mittel der weiteren optischen Trennung waren. Die Ausgabe verfährt schematisch so, dass die beiden Töne an einem gemeinsamen Hals gesetzt werden. Der Verzicht auf den die Töne verbindenden Vertikalstrich ist zu beklagen.



Mit dem Namen „Clarini“ ist immer „normalen C-Trompete der Naturtrompeten gemeint. Der Name „C“ ist der Naturtrompeten stammend, das „Clarinetregister“ die Töne von Naturton 8 an; erst von hier aus konnte eine (in einzelnen Tönen „unreine“) kontinuierliche Durtonleiter ge-

spielt werden. Mozarts Clarini-Stimmen sind sehr schlicht und bloße Mittel zur Klangverstärkung (überspitzt gesagt: eine Erweiterung der Paukenstimme); sie bewegen sich oft unterhalb des „Clarinregisters“.

Mozart wendet bei repetierenden Noten häufig die bekannte Kurzschreibweise an, bei der der Hals eines längeren Notenwertes (4-tel, Halbe) entsprechend der Anzahl der Fähnchen des gemeinten Wertes durchstrichen wird. Die Ausgabe löst diese Abkürzungen stets auf. In der Orgelbezifferung setzt Mozart in solchen Fällen niemals die waagrecht Striche, die die Geltungsdauer angeben sollen. Da diese aber auch ohne die Striche nicht zweifelhaft ist, verzichtet auch die Ausgabe auf deren Ergänzung an solchen Stellen.

Unisono-Vermerke im System der VI II, die dann mit VI I geht, werden stillschweigend aufgelöst. Beziehen sich Anmerkungen auf solche Stellen, so werden sie in der Form „VI I (VI II)“ zitiert, da die betreffende Quelleninformation nur einfach vorhanden ist.

Die dynamischen Angaben, die Mozart meist abgekürzt als „pia:“ und „for:“ notiert, werden stillschweigend als *p* und *f* wiedergegeben, und zwar kursiv und groß, wenn es sich um originale Angaben, kursiv und klein, wenn es sich um Herausgeberzusätze handelt. Bei Einzelanmerkungen zu dynamischen Angaben wird jedoch stets die originale Schreibweise zitiert.

Pausiert eine Stimme einen oder mehrere ganze Takte lang, so setzt Mozart oft keine Pausenzeichen (die Takte sind also leer); die Ausgabe ergänzt diese Pausen stillschweigend. Dasselbe gilt für Pausen, die die Ausgabe gelegentlich zur Verdeutlichung des Schweigens bestimmter Instrumente im Org/B-System anbringt.

Mozart verwendet ohne starre Regel häufig Warnungszakzidentien auch dort, wo der heutige Gebrauch kein Akzidentens verlangen würde. Dabei orientiert er sich offenkundig weniger daran, ob in einer bestimmten Stimme der betreffende Ton im unmittelbar vorangehenden Takt verändert war, sondern vielmehr daran, ob in einem bestimmtem harmonischen Zusammenhang ein „mitdenkender“ Musiker womöglich einen „falschen“, aber im gegebenen Zusammenhang nicht den Ton spielen könnte. So schreibt er etwa in einem C-Dur einer Ausweichung in Richtung g-Moll ein Auflösungszeichen auch in solchen Stimmen, in denen der Ton *b* nicht vorkommt. So z. B. im „Dixit Dominus“: Hier hat der Alt in T. 93 und in die Ausgabe übernommene Auflösungszeichen erscheinen VI I (*h*<sup>2</sup>), S (*h*<sup>1</sup>) und A (*h*, also eine Oktav tiefer). Die Durterz benötigen nur solche Musiker, die die Durterz wahrgenommen haben, also den *h* nicht nur die lineare Form der eigentlichen Durterz, sondern auch für Generalbassziffern. Das

Die Ausgabe verfährt im Bereich der Abweichungen vom Original, die schematische Ergänzung „fe“ kenntlich macht, wie auch von Mozart (legt man die sogenannte „W“ sehen sollen, die setzt die Ausmittler). St

Die Ausgabe verfährt im Bereich der Abweichungen vom Original, die schematische Ergänzung „fe“ kenntlich macht, wie auch von Mozart (legt man die sogenannte „W“ sehen sollen, die setzt die Ausmittler). St

Die Vorschrift „Tutti“ zu Beginn eines Satzes bzw. beim ersten Eintreten des Chores (hier in allen Sätzen außer „Laudate Dominum“) ist in

der Regel gleichbedeutend mit Forte-Dynamik; die Ausgabe ergänzt in Kleindruck die eigentlich überflüssige, aber für die Ausführenden wohl hilfreiche Forte-Angabe.

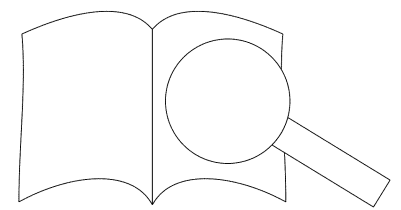
Das System für die Bassgruppe bezeichnet Mozart stets mit „Organo e Bassi“. Im Inneren von Sätzen unterscheidet er (im Singular oder Plural) „Organo“, „Violoncello“, „Fagotto“ und „altri Bassi“, mit denen Kontrabässe gemeint sein dürften (von weiteren Möglichkeiten bei sehr großer Besetzung sei abgesehen). Mozart differenziert die Bassgruppe in verschiedener, jedoch stets eindeutig aus der Notation barer Weise (vgl. aber den Absatz „Zur Stimme Org/B“ in den Anmerkungen zum „Laudate pueri“). Die Bassstimme lässt die Regel ohne Beeinträchtigung der Lesbarkeit auf einem System notieren; eine der kompositorischen Struktur nicht angehörige Aufgliederung auf zwei oder drei Systeme ist mit Ausnahme der „Laudate pueri“ entbehrlich.

Die Ausgabe verzeichnet Mozarts Angaben der Einzelanmerkungen zu den Einzelangaben der Ausgabe werden folgende Bezeichnungen verwendet: Wenn im Basssystem eine Stimme und Pausen) notiert, die Interpretation nicht „Laudate pueri“, vgl. Stück). Wenn die Vermerk „unisono“ verbal oder durch Diskantsch Stellen verw bzw in ger

Die Angabe „tasto“ ist Teil der Bezifferung; dass sie sich allein auf die Orgel bezieht, ist auch ohne Zusatz eines Instrumentenkürzels klar. Außer durch das Wort „tasto“ gibt Mozart die Anweisung nicht selten auch durch Striche (der Bedeutung der „Ziffer 1“ an. Die „Kurzgefaßte Generalbaß-Schule“ gleichen gerade Striche über den Ten mit einer Hand allein ohne Begleiter für ein Schlüssel vorgezeichnet sind auch Sinfonien (wenn forte, oder fortisen Strichen Octaven all'Unisono m

Die Angabe „tasto“ ist Teil der Bezifferung; dass sie sich allein auf die Orgel bezieht, ist auch ohne Zusatz eines Instrumentenkürzels klar. Außer durch das Wort „tasto“ gibt Mozart die Anweisung nicht selten auch durch Striche (der Bedeutung der „Ziffer 1“ an. Die „Kurzgefaßte Generalbaß-Schule“ gleichen gerade Striche über den Ten mit einer Hand allein ohne Begleiter für ein Schlüssel vorgezeichnet sind auch Sinfonien (wenn forte, oder fortisen Strichen Octaven all'Unisono m

<sup>3</sup> Wien, bei S. A. Steiner und Comp., ohne Jahr.



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

nicht".<sup>3</sup> Die Ausgabe behält diese Striche bei und verdeutlicht die sich in der Regel durch ein Unisono aller Stimmen ergebende Interpretation durch kursives „tasto“. Schließlich ist auf die Möglichkeit einer doppelten Bedeutung – „staccato“ und „tasto“ zugleich – des Strichleins über oder unter den Orgelnoten in der Partitur hinzuweisen (vgl. etwa „Betus vir“, T. 1–2, hier zusätzlich „tasto“).

Mozart verstärkt gemäß alter und auch für die Aufführung seiner eigenen Kirchenmusik bezeugter Salzburger Tradition die Singstimmen Alt, Tenor und Bass in allen Tutti-Passagen durch Posaunen, falls nicht eigens durch „senza Tromboni“ deren Schweigen auch in Tutti-Passagen verlangt wird. Mozarts Autograph bezeichnet das Schweigen der Posaunen sorgfältig, sei es durch Angaben wie „senza tromboni“ (in verschiedenen Abkürzungsformen wie „senza tromb.“ oder – so die häufigste Form – „sz: tr.“) oder sei es durch die mit „con“ und „senza“ Tromboni gleichbedeutenden, aber primär auf die Singstimmen zielenden Angaben „Tutti“ und „Solo“. Das Eintreten der Posaunen nach ihrem Pausieren in Tutti-Partien wird durch den Hinweis „tromb.“, meistens aber „tr.“ bezeichnet. Alle derartigen Vermerke werden in der Ausgabe normalisiert als „senza Trb“ bzw. „con Trb“ in gerader Schrift wiedergegeben; die Mitteilung der jeweils originalen Schreibweise ist wegen der Eindeutigkeit des Gemeinten entbehrlich. Mozarts Abkürzungen meinen die Pluralform; so schreibt er im „Dixit Dominus“, T. 143, im Alt „senza tromboni“, in Tenor und Bass jeweils „sz: tr.“. Anders als am Beginn des „Laudate Dominum“, wo Mozart zu Beginn des Chortutts in T. 42 quer vor die Systeme Alt, Tenor und Bass „senza Tromboni“ schreibt, bezieht sich der Plural an der genannten Stelle auf die eine einzelne Stimme begleitenden Posaunen. Bei dem standardisierten Mitspielen in Tutti- und dem Pausieren in Solo-Passagen gibt die Ausgabe über das Autograph hinaus zur Verdeutlichung die kursivierten Hinweise: *con Trb* bzw. *senza Trb*.

Wenn man heute Posaunen verwenden will, so darf die Transparenz des Klangbildes nicht beeinträchtigt werden. Walter Senn hat zu Recht darauf hingewiesen: „Einerseits kannte das 18. Jahrhundert keine Massenchöre, sondern nur eine kleine Besetzung. Im Salzburger Dom, dessen Chor zu den größten dieser Zeit gehörte, wirkten etliche Sänger mit. Andererseits wurden die drei Stimmlagen nicht, wie heute, auf Tenorposaunen, davon eine modern auf Instrumenten unterschiedlicher Größe aufgeteilt, sondern auf ältere Mensur und schlankere Stürze einen wesentlichen Anteil vermittelt.“<sup>4</sup>

Die Orthographie des Textes (und soweit ersichtlich die Silbentrennung) richtet sich nach der *editio Vaticana*, die graphischen Abweichungen bei *manum* (wohl fehlerhafte und deshalb an einer einzigen Stelle im Autograph). Idemzeichen *manus*, *manu* stillschweigend wird in der Ausgabe im Autograph kursiviert. In Kurzschriften sind an einigen Stellen nicht eindeutigen *manu* einzeln vermerkt.

### III. Einz

Legende: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabasso, S = Soprano, T = Tenore, Vc = Violoncello

Die Rolle der Bassdifferenzierung in der Ausgabe wird zu Beginn der Angaben zu den einzelnen Stücken die originale Notation der Org/B-Stimme beschrieben. Angaben in Anführungszeichen finden sich so im Autograph, wobei Groß- und Kleinschreibung von „Organo“ und „Violoncello“ kaum zu unterscheiden sind. Im folgenden werden die Instrumentennamen stets groß geschrieben, da Mozart selbst z. B. das Wort „Bassi“ immer eindeutig groß schreibt. Die Wendung „zweistimmig notiert“ schließt auch die Doppelhalsung von Noten beim Zusammentreffen der Stimmen ein.

## 1. Dixit Dominus (Ps. 109)

Zur Stimme Org/B:

24.2–26.1; 30.2–32.1; 67.2–3: Jeweils im Diskantschlüssel notiert; 142–150.1: zweistimmig notiert, in T. 142 oben „Violoncello“, unten „altri Bassi“.

20 Coro: Mozart schreibt bei S und B (A und T sind untextiert) fälschlich „pedem“ (Akk. Sg.) statt „pedum“ (Gen. Pl.).

23 VI I (VI II) 5, 9: Die Auflösungszeichen vor den Vorschlägen *f*<sup>2</sup> und *d*<sup>2</sup> sind im Autograph vorhanden; Kleindruck in der Ausgabe ergibt sich aus dem Kleindruck der Vorschläge.

33 VI I 1–4: Punkte fehlen.

40 Org: Bezifferung im Original mit Warnungsakzidenz  $\sharp 6$  (Aur des im Akkord zu T. 37 enthaltenen „dis“)

41 Org: Bezifferung  $\frac{6}{2}$ , die Ausgabe verdeutlicht ausnahmsnaheliegenden Sekundakkord über *as* mit *b* (statt richt

50–54 Org/B: Mozart setzt Striche im Sinne von ausdrücklich „tasto“ Die Ausgabe gibt den Q

haupt ein Ausführungsunterschied gemeint i

keit der Oktavverdopplung durch die rech

Grund dürfte jedoch banaler sein: Im P

die Bezeichnung einer kontinuierlich

Anweisung zu verstehen, nicht af

Schläge, die man fälschlicherweise

te. Vgl. auch T. 140f.: Strich

76 alle Stimmen: Mozart

(S, A, T, B, Org/Bassi) in einem

zum ersten, von „p“

Stimme in 8-teln

Abkürzung ge

(alle Stimme

„fp“ ü

in d

„f“ ü

Die L

mögli

ten Note *f*<sup>1</sup> (bzw. *f*) zu *fis*<sup>1</sup> (bzw.

art nur deshalb kein Kreuz, weil er

at. Die Ausgabe ergänzt ein Kreuz in

igen Sekundschritt zwischen den Stufen

den Molltonleiter bei Mozart sonst nicht

+ VI I 8–9, *g*<sup>2</sup>–*ais*<sup>2</sup>, ist kein Gegenargument: Es

nantleiter“ in Mollumgebung; *g*<sup>2</sup> ist Tonikaterz,

Leitton zur Dominante).

wei 8-tel (statt pkt. 8-tel + 16-tel wie im A) ist im Auto-

graph setzt hier Punkte statt wie sonst Striche in der Be-

„fer 1“; die Ausgabe setzt wie üblich Striche und die kursive An-

II) 5: Auflösungszeichen vor dem Vorschlag *f*<sup>2</sup> fehlt im Autograph.

T, B: Das Kürzel „pia.“ steht in allen vier Stimmen eindeutig nicht am

eginn, sondern unter der Taktmitte oder sogar gegen Taktende. Unter

n Org/B-System steht „pia.“ erst zu Beginn von T. 143.

142ff. S, A, B: Die Melismenbögen verlaufen im Autograph wie folgt: S, A je-

weils 142–147 (danach Seitenwechsel), B 143–147 sowie (wohl irrig, daher

nicht in den Text der Ausgabe übernommen) 148, 1–2. Im T findet sich zu „sa-

eculo.“ kein Bogen.

143 VI I 2–4: Punkte über *a*<sup>2</sup> fehlen.

149 Org/B: Noten bis inkl. T. 150/1 (c) mit doppeltem Hals zur Anzeige der

Wiedervereinigung der Bässe.

150 VI II, Org/B: In der Stimme VI II „for.“ vor der ersten Note, in Org/B dagegen

bei der zweiten Note. Die Ausgabe verzichtet auf eine Angleichung, da solche

scheinbaren „Unstimmigkeiten“ des Öfteren begegnen und wegen der unter-

schiedlichen Motivgestalten in den einzelnen Stimmen nicht unplausibel wirken.

150 T, 151 A, B: Über dem jeweiligen System Angabe „Tromb.“ (A) bzw. „Tr.“

(T, B).

158 VI I (VI II) 2–4: Punkte fehlen im Autograph.

## 2. Confitebor (Ps. 110)

Zur Stimme Org/B:

6.6–7.1: Im Diskantschlüssel notiert; 20, 2. Takthälfte–22.1: Zweistimmig

notiert, in T. 20 oben „Violoncello“, unten „senza Organo“; die Ausgabe notiert

mit Doppelhalsung bis zum Einsatz der Orgel; 23: „Organo.“ über Note *b*; 28:

„senza Org.“; 29: bei der drittletzten Note „Org.“; 34, viertes 4-tel–35: zwei-

stimmig notiert (4-telpause am Ende von T. 35 jedoch nur einfach); 42, zweites

4-tel–44, viertes 8-tel: zweistimmig notiert

51, vier-

tes 4-tel–54, zweite Schlagzeit: zwei

„lo“;

A. a. O., S. 35; eine ausführliche Er

hofer, „Striche in der Bedeutung v

stellen in Continuostimmen“, in: *N*

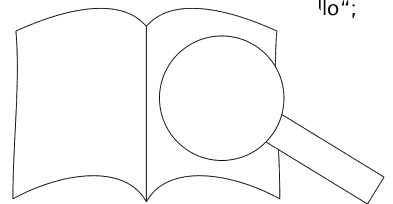
*des Historischen Vereins von Schw*

*Wolfgang Amadeus Mozart, Neue*

*se sämtl. Werke*, S. 35.

gruppe 1, Abteilung 1: *Messen*, Band 2, hrsg. von Walter Senn, Kassel u. a.

1975, S. XVIII, Anm. 66).



64: „senza Org.“; 65, viertes 4-tel–69: zweistimmig notiert, T. 65 oben „Violoncello“, T. 66 unten „Org.“; 72–73, vierletztes 8-tel: Zweistimmig notiert, oben vor T. 72 „Violoncello“, die Ausgabe schreibt auch die drei letzten 8-tel von T. 73 mit Doppelhalsung; 76–77: zweistimmig notiert, T. 76 oben „Violoncelli et fagotti“; T. 95–97: zweistimmig notiert, T. 95 oben „Violoncello“, unten „senza Org.“ (ein Hinweis auf den Wiedereintritt fehlt).

4 Org 5: Ziffern in der vertikalen Anordnung (von oben nach unten)  $\frac{9}{5} \frac{4}{3} \frac{8}{6}$ , anscheinend ohne spezielle Bedeutung (ähnlich: T. 84, 85). Die Ausgabe gibt die Ziffern in normalisierter Anordnung wieder. Der Blick auf T. 5 mag die Anomalie im Autograph erklären: Womöglich hatte Mozart überall zunächst nur die Ziffern  $\frac{9}{5}$  notiert und erst nachträglich die Ziffern 5 bzw. 6 unten angefügt. Ein Hinweis auf die vom Organisten zu wählende Lage des Akkords ist damit sicher nicht verbunden, denn die Erreichbarkeit einer bestimmten Lage hängt wesentlich von der Lage der vorangehenden Akkorde ab, über die in der Bezifferung jedoch nichts gesagt ist.

1ff. VI I (VI II), Org/B: Punkte fehlen; ergänzt gemäß T. 81ff.

6 VI I: „pia.“ bereits in T. 5 zwischen 2. und 3. Note, „for.“ in T. 6 bei 5. Note,  $f^1$ -8-tel. Eine Angleichung an die anderen Stimmen erscheint berechtigt.

6 A, T, B 1–2: Jeweils Bogen, nicht in die Ausgabe übernommen, da er wohl irrtümlich gesetzt wurde (Textierung syllabisch).

23 Org 5: Das Wort „Organo.“ beginnt deutlich links vor der Note *b*. Da auch „for.“ links unter dieser Note steht, schreibt die Ausgabe „con Organo“ schon bei der Note *b* (vgl. auch die folgende Anmerkung).

23, 75 VI I, VI II, Org/B: „for.“ auf dem dritten 4-tel bzw. am Taktbeginn. Mozart will offenbar bereits den Schlussklang dynamisch hervorheben; er unterstreicht damit das vorwärtsweisende Moment der Musik bei gleichzeitigem (harmonischem) Abschluss des vorangehenden Abschnitts. Darauf deutet auch die erneute Angabe „for.“ bei Vc, Fag in T. 76.

29 VI I: „for.“ bereits bei 3. Note,  $g^1$ -8-tel; hier erscheint eine Angleichung auch wegen der erst mit der 4. Note einsetzenden Artikulation berechtigt.

30 VI I (VI II) 6–7: Punkte fehlen; ebenso: 31.1–2.

33 A: Bogen 1–3 statt 1–2.

39 VI I, VI II: Die Punkte bei den drei letzten 8-teln stehen nur in VI II.

50 A 4: Auflösungszeichen vor  $a^1$  erst vor der letzten Note des Taktes.

59 Org/B 1–2: Punkte fehlen; ebenso: 60.6–8; 61.1–2.

66 S: Mozart wiederholt hier zur Verdeutlichung die Angabe „Solo“

71 VI I, VI II 2: Die Weiterführung des „Quartsprungmotivs“ der vorangehenden Takte führt am Taktbeginn zu der Wendung  $g^2-d^2-g^2$  bzw.  $g^1-d^1-g^1$ , die mit dem Ton  $des^1$  im Alt kollidiert. Die Ergänzung eines *b*-Akzidents vor  $d^2$  bzw.  $d^1$  stellt den kleinstmöglichen editorischen Eingriff dar, führt aber zu der unschönen Tonfolge  $g^2-des^2-g^2$  bzw.  $g^1-des^1-g^1$ . Das musikalisch kleinste Übel wäre der Ton  $es^2$  bzw.  $es^1$  in VI I und VI II.

74 VI I 8: Nach  $c^2$ -8-tel eine überzählige 8-telpause.

76 Org/B: bei der „oberen Stimme“ erneut Hinweis „for.“

81–83 VI I (VI II): Punkte fehlen.

### 3. Beatus vir (Ps. 111)

Zur Stimme Org/B:

22–23: Im Tenorschlüssel notiert; 30–40: zweistimmig notiert, T. 30 Violoncello“; 51: links vor dem Takt „senza Org.“; 55: „senza Org.“; 75–76: Violoncello“; 89–99: zweistimmig notiert, T. 89 oben „Violoncello“; 142: oben „Violoncello“; 163: links vor dem Takt „senza Org.“; 182: „Org.“.

1–2 Org/B: „tasto“ und Striche als redundante Angaben im Sinne auch eine artikulatorische Durchführung und Abbildung 2). Es hat unmittelbar an T. 13–24, die

Die endgültige führt auf die V ein, der im we klang(s) „Ar“

„nicht auf, sondern Dominantseptakkord des aufsteigenden Dreiklängs „memoria aeterna“ und 170ff., Motiv eingefallen, das ein we ztes bildet.“ bereits in NMA I/2/Bd. 1 und 2, Krit. da das Autograph damals unzugänglich dem Revisionsbericht der „Alten Gesamtkritisch durchgesehene Gesamtausgabe.“ I, II, III und Serie XXIV, Nr. 1, 28 und 29, Nottebohm]; Hinweis darauf in NMA, a. a. O., S. der NMA ist an einigen Stellen zu korrigieren. So n sich „zwischen T. 11 und 12“, sondern „zwischen T. 12 13“ h T. 12“); T. 13a VI II: die 8-telpause ist zu tilgen; T. 19a der Halben sind zu tilgen (richtig bei Nottebohm), VI II: die  $fis^1$  statt  $g^1$  lauten, ebenso die erste Note im T (beide Noten Nottebohm); T. 21a VI I: die untere Note muß  $e^1$  statt  $d^1$  lauten (richtig bei Nottebohm); generell setzt Mozart in diesen Takten eher Artikulationspunkte.

(13a)  
 (VI I)  $\frac{9}{5} \frac{4}{3} \frac{8}{6}$   
 (VI II) unis.  
 (S) num in man - da - tis e - jus vo - let ni - mis.  
 (A) Pot - e  
 (T) num in man - da - tis e - jus vo - let ni - mis.  
 (B) num in man - da - tis e - jus vo - let ni - mis.  
 (Org/B)  $\frac{9}{5} \frac{4}{3} \frac{8}{6}$

(17a)  
 (VI I) rit se -  
 (VI II) ius, ge - ne -  
 (S) ge - ne - ra - ti - o  
 (A) ge - ne - ra - ti - o  
 (T) ge - ne - ra - ti - o  
 (B) ge - ne - ra - ti - o  
 (Org/B)  $\frac{9}{5} \frac{4}{3} \frac{8}{6}$

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

über die jeweils letzte Note in T. 13 einen Strich, in jedoch gewiss dieselbe Ausführung gemeint. Die Aus den Punkt, um nicht eine Differenz zu suggerieren. an allen Parallelstellen punktiert Mozart nur die obere der

entgegen T. 51–54 und VI II, T. 50–54 – ein Bogen 1–2 und 4 den Noten 3–6. Die Ausgabe gleicht T. 50 an die vorherrschende

il: Ursprünglich  $g^2/e^2$  (als Doppelgriffabbreviatur) statt  $a^1/g^1$ .  
 VI II: Im Autograph Beginn von fol. 19v. Wohl deshalb setzt Mozart nochmals Punkte von 1–6; die Ausgabe übernimmt diese Punkte nicht, da durch *simile* in T. 61 die Ausführung bis T. 72 hinreichend deutlich angezeigt wird und die Heraushebung von T. 70 verwirrend wirken würde.

77 VI II, S 1–2: Die rhythmische Differenz des Autographs wurde beibehalten, da die kurze Sekundreibung unproblematisch ist (selbst wenn sie auf einem Versehen Mozarts beruhen sollte, was wir nicht wissen).

77 Org/B 2: Mozart halst *dis*-8-tel separat, entgegen der Balkensetzung in allen Folgetakten. Da sicher keine artikulatorische Abweichung von den umgebenen Takten gemeint ist, setzt die Ausgabe die Noten 2–4 an einen gemeinsamen Balken. Vgl. dagegen die in überraschender Weise bezeichneten Stellen T. 171 und 173 sowie 179 und 181.

78, 80 Org: Die Verlängerungsstriche der Bezifferung erfassen im Autograph auch noch die Pausen, in T. 82 enden sie aber auf der 2. Schlagzeit. Ein Grund für die Abweichung ist nicht erkennbar, da auch in T. 82 die Harmonie über der Pause erhalten bleibt (über *e*, wobei die Dissonanz  $h^2$  in VI I liegt). Dieselbe (scheinbare?) Inkonsequenz findet sich in T. 85 und 86. Die Ausgabe folgt der Quelle.

84 B, Org: Die Diskrepanz zwischen *B* (Ton *h*) und Org/B (Ton *a*) auf dem letzten Achtel geht aus dem Autograph zweifelsfrei hervor.

139 VI II 1–2, Org/B: Punkte fehlen; ergänzt nach VI I.

154 Org/B: Mozart schreibt „for“ bereits zu Beginn von T. 153. Die Ausgabe ändert dies gemäß VI I (VI II), verschiebt die Angabe, wenn gleich nicht auszuschließen ist, dass Mozart Zäsurtakt selbst dynamisch auf das Folge und Eröffnung ineinander zu verschärker 168–172 A: Die Textierung im Autograph i werden (etwa durch Ergänzung der Silbe , auf 171.1).

### 4. Laudate pueri (Ps. 112)

Zur Artikulation: Die zumeist absteigender cato zu spielen; Mozart setzt Punkte oder S. Die folgt ihm darin und vereinheitlicht die Zeichen hier zu den (häufiger zu findenden) Strichen, ohne damit eine allzu nachdrückliche Ausführung zu empfehlen.

