

— NIKOLAUS HARNONCOURT GEWIDMET —

© BGC MANUSCRIPT EDITION,  
BENJAMIN-GUNNAR COHRS, BREMEN 2010

NACHDRUCK – AUCH IN AUSZÜGEN – SOWIE AUFZEICHNUNG IN BILD UND TON

NUR MIT GENEHMIGUNG DES HERAUSGEBERS



# INHALT / CONTENT

INHALT / CONTENT .....	v
VORWORT .....	vii
Frühere Ausgaben und Ergänzungsversuche .....	ix
Grundsätzliches zu einer Vervollständigung der Messe .....	x
Zur Ergänzung des <i>Credo</i> .....	xii
Zur Ergänzung des <i>Agnus Dei</i> .....	xiii
Zur Edition und zur Aufführungspraxis .....	xiv
Zur Problematik der Orgel-Stimme .....	xv
Persönliche Anmerkung .....	xvi
KOMMENTAR .....	xvii
HINWEIS FÜR DEN DIRIGENTEN .....	xx
BEZUG DES AUFFÜHRUNGSMATERIALS .....	xx
PREFACE .....	xxi
Early Editions and Attempted Completions .....	xxii
Basic Considerations on a Completion of the Mass .....	xxiv
The Completion of the <i>Credo</i> .....	xxv
The Completion of the <i>Agnus Dei</i> .....	xxvi
Editorial Method and Performance Practice .....	xxvii
Problems Concerning the Organ Part .....	xxviii
A Personal Note .....	xxix
COMMENTARY .....	xxx
NOTE FOR THE CONDUCTOR .....	xxxiii
AVAILABILITY OF THE PERFORMANCE MATERIAL.....	xxxiii
BESETZUNG / PARTICIPANTS .....	xxxiv
PARTITUR / SCORE	
III. CREDO	
<i>Credo</i> .....	1
<i>Et incarnatus est</i> .....	24
<i>Crucifixus</i> .....	36
<i>Et resurrexit</i> .....	45
<i>Et iterum venturus est</i> .....	64
V. AGNUS DEI	
<i>Agnus Dei</i> .....	85
<i>Dona nobis pacem</i> .....	98



# VORWORT

Wir wissen noch immer nicht genau, aus welchem Anlaß Mozart seine c-moll-Messe komponierte: Seit er 1781 Salzburg verlassen hatte und nach Wien gegangen war, befand er sich nicht selbst in der Position, ein so ambitioniertes Werk aufzuführen. Es entspricht zwar äußerlich dem verbreiteten Typus der *Missa Solemnis*, wäre aber den erhaltenen Teilen nach etwa doppelt so umfangreich als üblich geworden, hätte Mozart es vollendet. Monika Holl versuchte im Vorwort ihrer Partitur-Ausgabe in der NMA, den Kompositions-Beginn so zu erklären: »Als Teilnehmer an den Matineen des Barons Gottfried van Swieten, der sich der Pflege und Wieder-Entdeckung dieser Musik verschrieben hatte, lernte er die Oratorien Georg Friedrich Händels und die Chorwerke und Fugen Johann Sebastian Bachs kennen. Unter dem Eindruck dieser Aufführungen begann er mit der Komposition der Messe. Er wollte die Anregungen aus diesen Meisterwerken verarbeiten, barocke Klangwirkungen ausprobieren und sein kontrapunktisches Können unter Beweis stellen.« Außerdem vermutete sie »verstärkte religiöse Gefühle in dieser ersten gemeinsamen Zeit mit Constanze«, denn Mozart soll angeblich nach seiner Heirat mit Constanze Weber am 4. August 1782, die ohne Abwarten des väterlichen Segens erfolgt war, gelobt haben, diese Messe »für die Vorstellung der Schwiegertochter in Salzburg zu komponieren«, wie es Ulrich Dibelius 1972 in seinen *Mozart-Aspekten* formulierte (S. 133). Tatsächlich äußerte sich Mozart in einem Brief an den Vater vom 4. Jänner 1783: »Zum Beweis aber der Wirklichkeit meines Versprechens kann die Spart [= Partitur] von der Hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten Hoffnung da liegt.« Doch wird dieses Versprechen von Mozart selbst nicht genauer ausgeführt. Ulrich Konrad vermutete 2008 in einem Aufsatz (vgl. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 92. Jahrgang 2008, S. 105–119) aufgrund einer scharfsinnigen, neuen Analyse des eben zitierten Briefes, Mozart habe möglicherweise 1782 seinem Vater versprochen, eine Aussöhnung mit dem Salzburger Erzbischof Colloredo zu suchen. Die c-moll-Messe könnte demnach als Zeichen »tätiger Reue« gedacht gewesen sein, denn im September 1782 beging Salzburg die 1200-Jahrfeier zur Gründung des Erzstifts mit einer Festwoche. (100 Jahre zuvor hatte Heinrich Ignaz Franz Biber seine gewaltige *Missa Salisburgensis* für die 1100-Jahrfeier geschrieben.) Allerdings wurde eine Reise der Mozarts nach Salzburg im Herbst 1782 unmöglich, da Constanze zunächst erkrankte und nach der Hochzeit rasch schwanger ward.

Hat Mozart ein Jahr später wirklich die fertigen Teile der c-moll-Messe mit Constanze als Solistin anlässlich ihres gemeinsamen Besuches bei Leopold Mozart am 26. Oktober 1783 in Salzburg uraufgeführt? Die Quellen sprechen nur von »einer Messe«, nicht aber »der neuen Messe«. Zwar sind drei Posaunen- und eine Orgel-Stimme erhalten, die immerhin beweisen, daß zeitnah ein Material für Aufführungszwecke angefertigt worden war, doch gibt es leider keinen dokumentarischen Nachweis dafür, daß an diesem Tag wirklich das Fragment der c-moll-Messe in Salzburg uraufgeführt wurde. Die fragliche Aufführung fand im Benediktinerstift St. Peter statt, zu dem Leopold Mozart Verbindungen hatte, doch auch dies war sicherlich ein Ausnahmefall. Das Haus Colloredo unterhielt enge Beziehungen zum Wiener Kaiserhaus, und auch in Salzburg gab es seit Jahren Bestrebungen in der Kirchenmusik, »der Tendenz zu Weltlichkeit und übertriebener Prachtentfaltung zu wehren«, wie Martin Geck es 2006 in seiner Mozart-Biographie formulierte (S. 405). »In einem Brief an den Padre Martini vom September 1776 berichten die Mozarts über neue Richtlinien in Salzburg: Nicht mehr als 45 Minuten des Gottesdienstes gibt es für eine Kirchenmusik, die sich an die liturgischen Gegebenheiten zu halten hat.« Wenn hier wirklich das Fragment der c-moll-Messe dargeboten wurde, ist also kaum wahrscheinlich, daß Mozart – wie öfter behauptet wird – in Salzburg zwei andere Vertonungen eines *Credo* und *Agnus Dei* aufgeführt hätte, zumal die vier oben erwähnten Orchester-Stimmen nur *Kyrie*, *Gloria* und *Sanc-tus/Benedictus* enthalten. Schon diese drei Teile hätten freilich den üblichen Rahmen der Gottesdienste zu St. Peter fast gesprengt (es kamen ja noch weitere liturgische Teile hinzu).

Martin Geck schlug vor, Mozart könnte die Messe »im Blick auf eine für 1782 in Wien zu erwartende große Festlichkeit in Angriff genommen zu haben«, ohne dies freilich näher auszuführen: Mozart hatte die Messe offenbar Mitte 1782 begonnen; von einer »großen Festlichkeit« in Wien wußte man bislang nichts Näheres. Am Ende seines Aufsatzes deutete Ulrich Konrad in einer Fußnote allerdings eine noch überzeugendere Möglichkeit an, bei der nun in der Tat eine »große Festlichkeit« in Frage steht: Seit 1725 existierte in Wien eine *Musicalische Congregation* zu Ehren der heiligen Cäcilia, der Schutzheiligen der Musik, die sich aus Musikern der Hofkapelle, Wiener Künstlern und den Musik-Freunden und -Förderern aus den Reihen des Wiener Adels zusammensetzte. Zentrales Ereignis war die Feier des Cäcilientages am 22. November, der zunächst in der Michaelerkirche, ab etwa 1748 dann im Stefansdom begangen wurde, mit einer Vesper am Vorabend, einem Hochamt am Festtag, einem Requiem für verstorbene Congregations-Mitglieder und weiteren gelesenen Messen. Diese Feiern waren musikalisch außerordentlich reich gestaltet: Soweit bisher nachweisbar, kamen dabei ungewöhnlich umfangreich besetzte Werke zur Aufführung, musiziert von den Besten der Stadt, darunter Cäcilienmessen von Reutter, Gassmann, Fux und Haydn. Auch Bachs h-moll-Messe war möglicherweise über den Grafen Johann Adam von Questenberg im Auftrag der Congregation entstanden und könnte am 22. November 1749 im Stefansdom uraufgeführt worden sein, wie Michael Maul vermutete (vgl. *Bach-Jahrbuch* 2009, S. 153ff). Es ist also durchaus denkbar, daß Mozart seine c-moll-Messe für die Cäcilienfeiern in Angriff genommen haben könnte. Dies würde den großen Umfang ebenso erklären wie auch darin die Anklänge an Bachs h-moll-Messe, die Mozart offenbar aus einer 1777 mit Baron van Swieten nach Wien gelangten befindlichen Kopie des Werkes kannte, welche sich später im Nachlaß von Joseph Haydn fand. Hier wären freilich noch weitergehende Untersuchungen zu betreiben; vielleicht ließe sich dann auch ein Kompositions-Auftrag nachweisen.

Warum hat Mozart seine c-moll-Messe nicht beendet? Auch darüber sind Äußerungen Mozarts oder von Zeitzeugen bisher nicht aufgefunden worden – abgesehen von obigem Brief, der nahelegt, Mozart hätte schon damals den Abbruch zumindest absehen können (»welche NOCH in der besten Hoffnung daliegt«). Man kann also nur Indizien zusammentragen und Vermutungen anstellen. Am naheliegendsten scheint die von Christoph Wolff 1992 in seiner Requiem-Studie herausgearbeitete Erklärung, wonach »die konzertierende lateinische Kirchenmusik in Österreich durch die josephinischen Reformen und kirchenpolitischen Dekrete empfindlichen Einschränkungen unterworfen und ab 1783 praktisch verboten war, so daß fast kein Wiener Komponist mehr neue Kirchenmusik schrieb.« (S. 90) Auch Martin Geck befand, Mozart sei »in die aktuelle Reform zugunsten einer andächtig-bescheidenen Kirchenmusik hineingeraten« (S. 405) und ergänzte dazu, im Laufe des Jahres 1783 seien die Ausgaben der Wiener Kirchenmusik »von rund 28.000 Gulden jährlich auf die Hälfte dieser Summe« gesunken. Mozart dürfte mithin kaum eine Chance zu Aufführungen der Messe gesehen haben. Ulrich Konrad (s. o.) schließlich bemerkte dazu, daß im Zuge der josephinischen Reformen auch die Bruderschaften aufgelöst wurden. Wäre Mozarts c-moll-Messe also tatsächlich für die Cäcilienfeier am 22. November 1783 geplant gewesen, hätte sie aufgrund der Dekrete zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aufgeführt werden können, denn die Cäcilien-Bruderschaft wurde schon am 30. Juni 1783 aufgelöst. Als Mozart eineinhalb Jahre später, im Frühjahr 1785, von der Wiener Tonkünstler-Societät mit einer Psalm-Vertonung beauftragt wurde, »rettete« er allerdings *Kyrie* und *Gloria* in seine Kantate hinüber, die er mit neuem Text versah und *Davide Penitente* nannte (*Der büßende David*). Bei dem Libretto von unbekannter Hand handelt es sich im Grunde genommen um eine geniale italienische Adaption wesentlicher Inhalte der korrespondierenden Messe-Teile. Sie wurde verschiedentlich Lorenzo da Ponte zugeschrieben; es ist allerdings denkbar, daß die Dichtung auch von Mozart selbst stammen könnte oder er zumindest aktiv daran mitgewirkt hat. Mit dieser Parodie setzte er gleichsam den Schlußpunkt unter seine Messe: Aufführungen einer etwaigen Fertigstellung wären nach dem Tod Josephs II. am 20. Februar 1790 zwar wohl allmählich wieder möglich geworden, doch Mozart starb bereits Ende folgenden Jahres über der Arbeit am Requiem.

## Frühere Ausgaben und Ergänzungsversuche

Mozart selbst hatte seine Umarbeitung zu *Dauid Penetente* im Autograph der Messe vorgenommen. Der größere Teil davon fand sich daher später in seinem Nachlaß. Der oben erwähnte, damals wohl noch vollständige Stimmensatz gelangte offenbar nach dem Tod von Leopold Mozart (Mai 1787) mit dessen Nachlaß in das Augustinerstift zum Heiligen Kreuz in Augsburg. Der dortige Regens Chori, **Matthäus Fischer**, machte sich daraus später zu Studienzwecken eine Abschrift in Partiturform, die aber bedauerlicherweise einigermaßen flüchtig ausfiel. Eine Aufführung der Messe aus diesem Material in Augsburg ist nicht dokumentiert. Leider ging der größte Teil der von Fischer benutzten Vorlagen schließlich verloren, doch wie schon erwähnt sind eine Orgelstimme und Posaunenstimmen erhalten, die angeblich auf die angenommene Salzburger Uraufführung zurückgehen (heute in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg; sie enthalten *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus/Benedictus*).

Fischers Partitur wurde schließlich von dem Offenbacher Verleger **Johann Anton André** entdeckt, der im Jahr 1800 den Nachlaß Mozarts aufgekauft und seitdem zahlreiche Werke Mozarts publiziert hatte. Sie diente als Hauptquelle für die Erstaussgabe des Messe-Torsos, die André im Mai 1840 veröffentlichte. Von den vier erhaltenen Stimmen wußte André offenbar nichts; sie wurden von ihm nicht berücksichtigt. Außerdem konnte er im *Sanctus* den Chorsatz nur fünfstimmig wiedergeben, da schon damals die Original-Teilpartituren des Satzes mit Streichern, Basso und Vokalstimmen verschollen waren. Fischer hatte leider die ihm vorliegenden acht Vokalstimmen auf vier bis fünf Systemen zusammengezogen und in ihrer doppelchörigen Aufteilung nicht genau bezeichnet. Dies hatte zur Folge, daß auch spätere Herausgeber die Doppelchörigkeit im *Sanctus* rekonstruieren mußten und dabei zu unterschiedlichen Ergebnissen kamen. Die 1882 von **Philipp Spitta** revidierte Partitur für die Alte Mozart-Ausgabe (Serie XXIV, Nr. 29, Breitkopf & Härtel) ist ein nur unwesentlich veränderter Nachdruck der André-Ausgabe. Das Werk selbst war im 19. Jahrhundert in seiner revidierten Gestalt als *Dauid Penetente* verbreitet, doch Aufführungen der Messe waren praktisch kaum möglich, zumal in den Kirchen nur vollständige Vertonungen des gesamten Messe-Textes gestattet waren.

Die erste bezeugte Komplettierung der c-moll-Messe stammt Monika Holl zufolge von dem Wiener Komponisten und Kapellmeister **Joseph Drechsler** (bei Maunder fälschlich ›Dreschler‹). Verschiedene Wiener Zeitungen berichteten von einer Aufführung am 15. November 1847 im Wiener Stephansdom, doch wurde das zugehörige Material bislang nicht gefunden. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auch die Messe selbst bekannter, infolge der 1901 von dem Dresdener Kapellmeister **Alois Schmitt** gemeinsam mit **Ernst Lewicki** vorgelegten Vervollständigung. Diese liturgischer Vollständigkeit geschuldete Version geriet allerdings ausgesprochen stilfremd: Schmitt und Lewicki verwendeten ein viel umfangreicheres Orchester und setzten die fehlenden Teile des *Credo* recht gewaltsam aus Bruchstücken aller möglicher Kirchenmusikwerke Mozarts unterschiedlichster Entstehungszeit zusammen. (Das eingefügte *Crucifixus* entpuppte sich später sogar als eigentlich von Mozarts Salzburger Zeitgenossen Ernst Eberlin.) Dazu Monika Holl: »Dem Bearbeiter Alois Schmitt kommt daher einerseits das unbestrittene Verdienst zu, Mozarts Kompositionsabsichten im *Sanctus* und *Hosanna* erkannt und durch seine Umarbeitungen realisiert zu haben. Andererseits hat er durch seine umfangreichen Ergänzungen aus anderen Kirchenkompositionen den Gesamteindruck der Messe ganz wesentlich verfälscht.«

Dessen ungeachtet blieb die sogenannte ›Schmitt-Version‹ ein halbes Jahrhundert die Standard-Quelle für Aufführungen des Werkes. Sie ist auch auf verschiedenen historischen Schallplatten-Aufnahmen zu hören. Freilich darf man nicht verschweigen, daß viele Dirigenten der Vervollständigung skeptisch gegenüber standen: Sie musizierten zwar nach der Schmitt-Ausgabe, brachen aber nach dem *Incarnatus* ab und ließen das *Agnus Dei* (bei Schmitt ohnehin lediglich eine Wiederholung des *Kyrie* in einer recht mißlungenen Text-Parodie) ganz weg. Die moderne Wirkungsgeschichte der c-moll-Messe beginnt insofern eigentlich erst mit der Neu-Ausgabe der erhaltenen Originalteile, die **H. C. Robbins-Landon** 1956 in der Edition Eulenburg vorlegte. Für

die Doppelchörigkeit im *Sanctus* griff er im Wesentlichen auf Schmitt zurück; für *Credo* und *Incar-natus* schrieb er neue Orchester-Begleitungen, die allerdings stilistisch nicht sonderlich glücklich ausfielen. Insbesondere verzichtete er im *Credo* auf die bei Mozart üblichen Bläser-Stützungen des Chors; seine Version davon ist praktisch nur eine ›Dokumentation des Frag-ments‹. Dessen ungeachtet wurde dies eine bis heute viel gespielte Standard-Ausgabe. Daran än-derte weder die Urtext-Ausgabe, die **Monika Holl** 1983 in der Neuen Mozart-Ausgabe vorlegte (NMA, Serie I, Werkgruppe 1, Abt. 1, Bd. 5), noch die danach von dem österreichischen Komponi-sten **Helmut Eder** für den Bärenreiter-Verlag besorgte ›Spielfassung‹, noch eine weitere Neu-Ausgabe von **Franz Beyer** etwas – zumal auch diese zur Instrumentierung des *Credo* und *Incar-natus* nicht viel Neues zu sagen hatten und die Bläser-Ergänzungen im *Credo* leider kaum über das wenige von Mozart Erhaltene hinausgehen.

Allerdings konnten diese Tätigkeiten zum 200. Geburtstag der c-moll-Messe auch mit einer Veröf-fentlichung von Bedeutung aufwarten: **Monika Holl** und **Karl-Heinz Köhler** legten erstmals eine Faksimile-Ausgabe der Originalpartitur vor, die zuvor lange verschollen war: Sie gehörte zu den Beständen der Preussischen Staatsbibliothek Berlin, die 1941 nach Grüssau (Schlesien) aus-gelagert worden waren und erst 1976 in der Jagiellonska-Bibliothek in Krakau wiederentdeckt wurden; heute liegt sie in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Das von Bärenreiter publizierte Faksimile ermöglicht, sich mit der vertrackten Quellenlage vertrauter zu machen, denn es han-delt sich keineswegs um eine Gesamt-Partitur, wie wir sie heute gewohnt sind: Da Mozart nur Notenpapiere zur Verfügung hatte, die 12, in Salzburg sogar nur 10 Systeme enthielten, war er gezwungen, bei zu vielen Stimmen pro Seite (etwa in doppelchörigen Passagen) Teilpartituren anzufertigen. Das Autograph zur c-moll-Messe besteht also aus einem Konvolut von Partituren – der für die Umarbeitung zu *Dauid Penitente* benutzte Hauptteil von *Kyrie* und *Gloria*, Teilparti-turen für das *Gloria* (Fagotte), *Qui tollis* (Holz- und Blechbläser), *Jesu Christe* (Fagotte), *Cum Sancto* (Fagotte), sodann die im Entstehen begriffene Partitur von *Credo* und *Incar-natus* und die Teilpartitur aller Bläser und Pauken für *Sanctus* und *Osanna*. Die Hauptpartitur dieser beiden Teile mit den acht Vokalstimmen, Streichern und Basso ist verlorengegangen; ebenso die Hand-schrift des *Benedictus*, das nur in der Abschrift Fischers sowie in den vier überlebenden Stimmen von der angenommenen Uraufführung erhalten ist.

Einen wirklichen Fortschritt erzielte **Richard Maunder** in seiner 1988 beendeten Ausgabe (Ox-ford University Press, 1990). Er unterzog die erhaltenen Quellen einer gründlichen erneuten Sichtung, kam zu überzeugenden neuen Lösungen für das *Sanctus*, und als erster Bearbeiter überhaupt ergänzte er im *Credo* die bei Mozart übliche Bläser-Begleitung – Posaunen zur Ver-stärkung von Alt, Tenor und Bass, beide Oboen und Fagotte in den Tutti des Chores sowie Pau-ken und Trompeten: »Es ist unvorstellbar, daß Mozart bei einem so glanzvollen Satz, der in einer so engen Beziehung vom Anfang des *Gloria* steht, Posaunen, Trompeten und Pauken weggelassen hätte; notwendigerweise hätten sie Platz in einer separaten Teilpartitur finden müssen«, so Maunder. Für das *Incar-natus* schuf er außerdem eine schlichte, neue Instrumentierung, die überzeugender als die stilistisch kaum haltbare Version von Helmut Eder geriet. Mit Maunders Ausgabe könnte man mithin die ›Akte c-moll-Messe‹, soweit es die erhaltenen Originalteile be-trifft, eigentlich schließen.

### **Grundsätzliches zu einer Vervollständigung der Messe**

Erst gut 100 Jahre nach Alois Schmitt wagten sich andere Bearbeiter an eine Vervollständigung; veröffentlicht wurde u. a. eine Version des Pianisten **Robert Levin** (2005). Doch auch als Torso bleibt die Messe wirkungsvoll: Von der Menschwerdung Christi (*Incar-natus*) geht es praktisch ›direkt in den Himmel‹ (*Sanctus*); Kreuzigung, Auferstehung, die Androhung des jüngsten Ge-richts und das Bekenntnis zum strengen Dogma fehlen. Die Passion, die im *Agnus Dei* noch ein-mal zum Ausdruck gekommen wäre, hatte Mozart bereits im *Qui tollis* des *Gloria* erschütternd durchlitten. Nicht zuletzt deshalb scheint der Messe nichts Wesentliches mehr zu fehlen. Die ei-gentliche Frage wäre allerdings: Sah Mozart *Dauid Penitente* als bloße Notlösung, oder betrach-



tete er diese Form als autonome Endgestalt? Im letzten Fall wäre es wohl nicht nur unstatthaft, die Messe im Nachhinein zu vervollständigen, sondern sie überhaupt aufzuführen, denn dann hätte sie Mozart selbst als Werk praktisch aufgegeben. Für seinen Vervollständigungs-Versuch kann der Verfasser mithin nur sehr subjektive Gründe anführen – die Neugier des Musikliebhabers darauf, wie die Messe als vollständiges Ganzes klingen könnte, und die Lust dazu, auszuprobieren, ob es möglich wäre, eine solche Komplettierung zu unternehmen, ohne etwas hinzu zu komponieren und vor allem, ohne dabei den stilistischen Rahmen des Werkes zu verlassen. Dabei stellten sich zwei grundsätzliche Fragen: Sind Skizzen und Entwürfe zu fehlenden Teilen überliefert? Und hat Mozart möglicherweise ursprünglich für die Messe Gedachtes in anderen Werken wieder aufgegriffen?

Die Neue Mozart-Ausgabe teilte 1983 in der Tat im Anhang der Messe neben einigen Entwürfen zu den von Mozart ausgeführten Sätzen auch ein Blatt mit zwei Skizzen mit, die möglicherweise für das fehlende *Dona* gedacht waren – einen dreitaktigen Entwurf von Canto und Bass, möglicherweise als Beginn einer Doppelfugen-Exposition, unterlegt mit den Worten »Dona nobis pacem«, sowie anschließend eine 4-stimmige Fugenexposition von 8 Takten über das metrisch nun um einen halben Takt verschobene Canto-Thema ohne den Baß. Die Zuordnung ist freilich nicht eindeutig; im Canto hatte Mozart die Worte »Dona, dona pacem« selbst bereits wieder durchgestrichen. Überdies läßt sich die verschobene Endvariante nicht so leicht ausarbeiten, da darin Nebenharmonien stets auf schwere Takteile rücken. Der *Dona*-Entwurf findet sich im 1998 veröffentlichten Skizzenband der Mozart-Gesamtausgabe (NMA, X/30/3, Skizzen, hrsg. von Ulrich Konrad, vgl. Sk. 1783b, Bl. 55v). Aus diesem Band lassen sich noch drei weitere Entwürfe im Vokal-Particell aus dem Jahr 1783 identifizieren, die für die Messe gedacht gewesen sein könnten, jedoch ohne Text überliefert sind; daher ist die Urtext-Ausgabe der NMA nicht weiter auf diese Notate eingegangen. Es handelt sich im Einzelnen um die Exposition einer vierstimmigen Vokalfuge (Skizze 1783a, Bl. 52v, 12 Takte) und zwei umfangreichere Entwürfe zu einer vierstimmigen Doppelfuge (Skizze 1783k, Bl. 47r, 22 Takte, sowie damit in Zusammenhang stehend Bl. 47v, als »KV<sup>6</sup> 417b, 6« bezeichnet, 13 Takte).

Robert Levin hat für seine Ergänzung zwei dieser Entwürfe ausgearbeitet. Er argumentierte dabei hinsichtlich einer möglichen Textierung als *Crucifixus* (Bl. 52v) bzw. *Et unam sanctam* (Bl. 47v), unterschlug aber die von Mozart entworfene, eigentliche, 22-taktige Exposition dazu (Bl. 47r), da er offenbar für das abschließende *Et vitam venturi* lieber eine eigene Fuge komponieren wollte. Hätte Mozart im *Credo* für das *Et unam sanctam*, wie die von Levin nicht berücksichtigte Skizze zumindest nahelegt, jedoch wirklich eine Fuge vorgesehen, würde dies für das abschließende *Et vitam venturi* bereits einen selbständigen, nicht-fugierten Teil nahelegen. Besonders befremdlich: Levin hat auf den genannten Band der NMA als Quelle der von ihm verwendeten 33 Takte Skizzen nicht einmal hingewiesen. Er hat stattdessen im Vorwort seiner Ausgabe die bereits von Ulrich Konrad richtig vorgenommene Zuordnung des zweiten Fragments als »KV<sup>6</sup> 417b, 6« zum Kontext der Messe für sich reklamiert und behauptet, er habe diese Fragmente unter »den Entwürfen zur Oper *L'Oca del Cairo* KV 422 entdeckt«. Abgesehen davon, daß derartige Äußerungen durchaus die Frage nach der Seriosität des Bearbeiters aufkommen lassen, ist es jedenfalls unangebracht, diese Papiere als DIE »Entwürfe zu KV 422« zu bezeichnen. Ulrich Konrad tat dies in dem von ihm betreuten Skizzenband der NMA aus gutem Grund nicht, denn die fraglichen Skizzen sind deutlich als »Arbeitspapiere« zu mehreren Werken zu erkennen, die Mozart bunt durcheinander notierte (vgl. dazu z. B. den Anfang der Doppelfuge, dessen ursprünglich freie Systeme er später mit Skizzen zu Anderem füllte).

Für einen Bearbeiter stellt die Veröffentlichung dieser Skizzen in der NMA nun vordringlich die Frage, wie sie sich in den Kontext der Messe einfügen ließen und inwieweit man überhaupt darauf zurückgreifen könnte. Zieht man zur Aufteilung der erhaltenen Teile von *Gloria* und *Credo* zwei frühere Kantaten-Messen Mozarts vergleichend heran (die *Dominicus-Messe* KV 66 und die *Waisenhaus-Messe* KV 139), würden im *Credo* fünf Teile fehlen – *Crucifixus*, *Et resurrexit*, *Et in*

*Spiritus Sanctum*, *Et unam Sanctam* und *Et vitam venturi*. Darüber hinaus fehlen das *Agnus Dei* und *Dona nobis pacem*. Die erhaltenen Skizzen würden – wenn sie wirklich für diese Messe gedacht waren – den von Levin vorgeschlagenen Textierungen zufolge durchaus zu einem fugierten *Crucifixus* in d-moll (12 Takte), einer Doppelfuge *Et unam sanctam* in c-moll (22 und 13 Takte) sowie einer *Dona nobis pacem*-Fuge in C-Dur (3 bzw. 8 Takte) passen. Überhaupt keine Skizzen scheinen allerdings erhalten zum *Et resurrexit*, *Et in spiritum*, *Et vitam venturi* und zum gesamten *Agnus Dei*. Die entsprechenden Teile müßten mithin frei nachkomponiert bzw. Mozarts äußerst vorläufige Entwürfe auskomponiert werden – angesichts des geringen Umfangs der im Hinblick auf die überlieferten Vorarbeiten zur *Cum sancto*-Fuge sehr vorläufigen Skizzen ein Ausmaß nachschöpferischer Arbeit, das wohl kaum mehr zu verantworten wäre. Die entsprechenden Grenzen hat die Version Levins nachdrücklich aufgezeigt.

### **Zur Ergänzung des Credo**

Es gibt jedoch eine weitere Möglichkeit einer angemessenen Vervollständigung – die Ergänzung der fehlenden Teile durch Parodie originaler Vorlagen, jedoch stilnah zur Messe, und nicht als Sammelsurium verschiedenster Werke Mozarts wie bei Schmitt und anderen, späteren Bearbeitern. Ein untrügliches Zeichen für die Verwendbarkeit solcher Vorlagen ist bereits ihre eigentliche Tauglichkeit dazu. Hier wurde der Verfasser in Mozarts eigener Parodie der Messe, *Davide Penitente* (KV 469), fündig: Die von Mozart im März 1785 als erstes hinzugefügte Sopran-Arie *Tra l'oscure ombre funeste* paßt vom Affekt her vorzüglich zur Kreuzigung. Eine Parodie ihres ersten Teils als *Crucifixus* und des zweiten Teils als *Resurrexit* funktioniert fast ohne jede Konjektur, es ist daher durchaus möglich, daß diese ausdrucksvolle Arie (mit ihrem für den Sopran mörderischen Umfang über zwei Oktaven vom kleinen B bis zum C''') ursprünglich für die Messe gedacht war.

Wie ließ sich nun das *Credo* weiterführen, ohne kurze Skizzen Mozarts auszuarbeiten oder den Satz praktisch neu zuende zu komponieren? Wenn man für die fehlenden Abschnitte Vorlagen parodieren möchte, wird man in *Davide Penitente* nicht wieder fündig, denn die andere, noch von Mozart hinzugefügte Arie *A te, fra tanti affanni* (für Tenor) läßt sich aufgrund ihres ganz anderen, opernhafte Stils und der obligaten Klarinette (die in der Messe sonst nicht vorkommt) kaum überzeugend verwenden. Im kompositorischen Umfeld des Entstehungsjahres 1783 findet sich ebenfalls nichts Geeignetes, auch wenn immerhin die ›Linzer‹ Sinfonie KV 425 in Instrumentation und Charakter manchen Teilen der Messe nahe steht. Macht man sich jedoch von der Vorgabe frei, unbedingt noch drei weitere eigenständige Nummern folgen lassen zu wollen, kommt man auf eine einfache Lösung: Ab der Worte »et iterum venturus est« läßt sich humorvoll-doppelsinnig der festliche *Credo*-Introitus wiederholen. Die Elemente dieses Satzes wirken wie geradezu vorgefertigt für eine solche Parodie – zumal in etlichen der 17 überlieferten Messen Mozarts früher oder später gegen Ende des *Credo*-Satzes Musik vom Anfang in irgendeiner Weise wiederkehrt, wie eine vergleichende Untersuchung ergab. Die Struktur läßt sich außerdem so parodieren, daß das in Mozarts früheren großen Messen üblicherweise in der Dominante stehende *Et in Spiritum Sanctam* diesem Schema folgt (G-Dur).

Doch dieser Eingriff bedeutete auch, eine formale Grundsatz-Entscheidung zu treffen – den Verzicht auf eine Schlußfuge. Es wurde verschiedentlich argumentiert, bei der c-moll-Messe hätte es sich um eine ›Fugen-Messe‹ handeln sollen, in der, ähnlich wie im Requiem, jeder Satzteil mit einer Fuge schließen sollte. Diese Theorie verkennt jedoch, daß, anders als im Requiem, das *Kyrie* nicht mit einer Fuge endet, sondern einer symmetrischen Bogenform A-B-C-A'-B' folgt. Die hier vorgeschlagene *Credo*-Reprise macht aus dem gesamten Teil nun eine ähnliche Bogenform, nun allerdings in einer kreuzförmigen Anlage (A-B-C-D-A), in der *Incarnatus* (F-Dur) und *Resurrexit* (C-Dur) um das *Crucifixus* (c-moll) als Zentrum angeordnet sind. Zur Ergänzung erforderlich war dabei also lediglich die Bearbeitung und Parodie einer einzigen, zweiteiligen Arie und eine verkürzte Wiederholung des *Credo*-Introitus. Die gesamte musikalische Substanz stammt von Mozart selbst und überschreitet nicht den Stilbereich der Messe.

## Zur Ergänzung des *Agnus Dei*

Bezüglich des fehlenden *Agnus Dei* fiel das Augenmerk des Verfassers auf die *Maurerische Trauermusik* KV 477 (=479a), die Mozart im Juli 1785 komponierte – kurz nach *Dauid Penitente*. H. C. Robbins-Landon vermutete schon 1956, daß diesem merkwürdigen Orchestersatz ursprünglich »der Introitus zu einer Messe« zugrunde lag. Er steht in c-moll, erinnert vom Affekt her an das *Qui tollis*, und es gibt unüberhörbare weitere Bezüge, sowohl zur erwähnten c-moll-Arie aus *Dauid Penitente* wie auch zu weiteren Teilen der Messe – *Kyrie* und *Sanctus* (z. B. die Rufe der Bläser zu Beginn). Noch schwerer wiegt die Form, die den Anspruch eines *Agnus Dei* genau erfüllt, wonach der Vers »Agnus Dei qui tollis peccata mundi« das zweimalige »miserere nobis« so rahmen muß, daß nach seinem dritten Auftritt das »Dona nobis pacem« nahtlos folgen kann. Vor allem jedoch verwendete Mozart für die *Trauermusik* das während der Karwoche gesungene *Miserere*, die gregorianische *Lamentatio Jeremiae*, die selbst noch in der evangelisch-lutherischen Abendmahls-Liturgie bis heute überlebt hat – als »Christe, Du Lamm Gottes« ...

Der üppige Bläsersatz der *Trauermusik* inklusive dreier Bassetthörner scheint außerdem geradezu einen Vokalchor imitieren zu wollen. Philippe Autexier hat in seiner hypothetischen »rekonstruierten Urfassung« (von ihm *Meistermusik* genannt, für Männerchor und Orchester, Breitkopf & Härtel, 1985) argumentiert, daß das Werk, ursprünglich für Männerchor und kleines Orchester, wohl schon im Juli 1785 komponiert und am 12. August 1785 zur Weihe eines neuen Logenbruders erstmals aufgeführt wurde. Dabei sang der Chor Autexier zufolge angeblich aus den *Lamentationes* folgenden Auszug: »Replevit me amaritudinibus, inebriavit me absynthio. Inundaverunt aquae super caput meum: dixit Perii.« Freilich wirkt die Textverteilung seiner Bearbeitung, in der im Wesentlichen die Männerstimmen lediglich dem cantus firmus in Oktaven hinzugesetzt sind, ausgesprochen unsänglich. Es wäre jedoch ohne weiteres denkbar, daß Mozart den vielleicht bereits in Grundzügen skizzierten, letzten Teil der Messe schließlich zur *Trauermusik* ausgearbeitet hat, wobei er den ursprünglich sicher beteiligten Chor zunächst für zwei Oboen, Klarinette, Bassetthorn, Fagott und zwei Hörner aussetzte. In seiner späteren Bearbeitung fügte Mozart sogar noch zwei weitere Bassetthörner und ein Gran Fagotto hinzu, wodurch der Klang eines Vokalchores nun verblüffend gut imitiert wird. (Ob Mozart mit dem »Gran Fagotto« wirklich ein Kontrafagott meinte, ist unsicher, da die Partie offenbar loco notiert ist; andernfalls würde die Stimme zwei Oktaven unterhalb des Bassetthorns liegen.)

Wie könnte man schließlich das *Dona nobis pacem* gestalten, wenn man auf eine Ausarbeitung von Mozarts fragwürdiger Fugenskizze verzichten möchte? Hört man alte Aufnahmen von Schmitts Ergänzung, so wirkt die Wiederholung des *Kyrie* eigentlich recht überzeugend, auch wenn es in den vorausgehenden Messen Mozarts kein Beispiel für eine solche vollständige Reprise gibt. Doch immerhin soll angeblich Mozart selbst geäußert haben, am Ende des unfertigen Requiem das einleitende *Kyrie* zu wiederholen – eine heute ohne weiteres akzeptierte Notlösung. Schon Bach hat überdies in seiner h-moll-Messe (s. o.) das ursprüngliche *Gratias* als *Dona nobis* ebenfalls parodiert wiederholt. Im übrigen eignet sich das *Kyrie* eigentlich vorzüglich zur Parodie, schon wenn man sich das erste Tutti (T. 6 ff) ansieht: Die Textierung »Dona nobis pacem« läßt sich mühelos durchführen, während Schmitt für »Agnus Dei« die Rhythmik bedenklich entschärfen mußte, um die weniger Silben unterzubringen. Allerdings gibt es einen Einwand: Keine einzige der übrigen Messen Mozarts hat ein *Dona*, das in moll endet. Auch Mozarts Fugen-Skizze deutet auf eine Schlußwendung nach C-Dur. Freilich brauchte das *Agnus Dei* zuvor eine Rückwendung in das dunkle moll, um die Gewichtung von Licht und Schatten in der Messe auszugleichen; außerdem hätte Mozart es zweifellos separat gestaltet – ähnlich wie im Requiem, wo das von Süßmayr ergänzte *Agnus Dei* auf einer verlorenen Skizze Mozarts beruhen könnte.

Eine vollständige Wiederholung des *Kyrie* schien aus Gründen der Balance nicht sinnvoll, zumal schon die *Trauermusik* die Bogen-Struktur und Harmonik (c-moll / Es-Dur / c-moll) des *Kyrie* widerspiegelt. Die hier vorgelegte Bearbeitung des *Dona* beginnt daher unter Auslassung des picardischen Schlussklangs der *Trauermusik* und der fünf Einleitungstakte des *Kyrie* direkt mit des-

sen erstem Tutti. Es folgen die Takte 6–18, sodann 78–85 und rückgreifend 27–33. An dieser Stelle wurde quasi als Ersatz für das übersprungene *Christe* nun jene C-Dur-Kadenz eingeschoben, die Mozart 1785 im Schlußchor des *Davide Penitente* eingefügt hat (vor dem Ende der ursprünglichen *Cum Sancto*-Fuge), ausgehend von der Annahme, daß vielleicht auch diese Kadenz ursprünglich für die Messe vorgesehen war, aufgrund der hier vorliegenden metrischen Verhältnisse allerdings in halb so großen Notenwerten. Die durchgängige Figuration bindet thematisch passend an die Ornamentik des *Kyrie* an, und der ursprüngliche Text »Che in Dio sol spera« (»Denn auf Dich allein, Gott, vertrauen wir«) korrespondiert inhaltlich durchaus mit »Dona nobis pacem«. Zusätzlich wurde der Solo-Baß colla parte ergänzt, um am Ende nach Mozart'schem Vorbild nochmals alle Solisten zu Wort kommen zu lassen. Danach folgen die Schlußtakete des *Kyrie*, doch nun gewendet nach C-Dur, was harmonisch ohne weiteres möglich ist. Auf diese Weise ließ sich die Messe aus Vorlagen komplettieren, ohne wirklich Eigenes hinzu zu komponieren, und vor allem, ohne den stilistischen Rahmen der Messe zu verlassen. Sie folgt nun einer Großform mit den Eck-Klammern *Kyrie* und *Agnus Dei / Dona nobis*, den mit den C-Dur-Fugen endenden Innen-Klammern *Gloria* und *Sanctus* sowie dem *Credo*, das durch seine Kreuz-Form die Menschwerdung Jesu in den Mittelpunkt stellt.

### **Zur Edition und zur Aufführungspraxis**

Die hier vorgelegte Ergänzung sollte so angelegt werden, daß sie mit üblichen Ausgaben der Messe kompatibel ist. Vorgelegt werden daher lediglich *Credo* und *Agnus Dei*, denn interessierte Dirigenten haben sicherlich bereits irgendeine Ausgabe der anderen Teile, und nicht wenige haben darüber hinaus eigene Varianten erarbeitet (z. B. für die problematische Stimmverteilung im *Sanctus*). In diesem Zusammenhang ist ausdrücklich zu bemerken, daß es sich hierbei nicht um eine wissenschaftlich-kritische Ausgabe, sondern um eine aufführungspraktische Spielausgabe handelt, auch wenn bei der Vorbereitung alle gebotene Akribie zugrunde gelegt wurde. Deshalb enthält diese Ausgabe keinen detaillierten »kritischen Bericht«, auch wenn in einigen Passagen intensive editorische Arbeit zu leisten war, die viel Zeit und Mühe kostete. So war beispielsweise die Dynamik sowohl der *Maurerischen Trauermusik* wie auch die der aus *Davide Penitente* übernommenen Arie in vielen Details zu hinterfragen und zu ergänzen. Über Detailfragen zu Einzelabweichungen und Lesarten wird jeder Interessierte im Übrigen die Faksimile-Ausgabe sowie die NMA und deren kritische Berichte heranziehen; auch Richard Maunder hat seine Ausgabe gründlich kommentiert. Seine Ausgabe der übrigen Sätze sei (*Kyrie, Gloria, Sanctus*) im Zusammenhang mit der hier vorgelegten Komplettierung besonders empfohlen.

Aufgrund der Fragmentizität der Messe waren aus praktischen Erwägungen an manchen Stellen spieltechnische Angaben zu ergänzen, die Mozart mitunter nur sporadisch mitgeteilt hat. Dies betrifft gelegentlich die Dynamik, insbesondere aber die Artikulation. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Vokalstimmen bei Mozart kleine Bögen oft auch in langen, melismatischen Passagen aufweisen. Sie sind zur Verdeutlichung der Deklamation und Phrasierung von Linien und Koloraturen für die Sängerinnen und Sänger durchaus von Bedeutung und Nutzen, können aber ursprünglich vor allem für die Posaunisten gedacht gewesen sein, um ihnen die Phrasierung zu erleichtern, auch wenn die Zug-Mechanik ihrer realen Legato-Fähigkeit natürliche Grenzen setzt und in der Regel allzu geläufige Passagen zu Stütznoten zusammengefaßt wurden. Leider sind viele Mozart-Ausgaben in dieser Hinsicht inkonsequent, denn oft werden die im Vokalsatz wiedergegebenen Bögen nicht in den Posaunen gesetzt. Diese Ausgabe setzt daher alle Bögen gleichermaßen in Posaunen und Vokalstimmen und ergänzt sie wo nötig in den Bläsern reich und möglichst konsequent. Etwaige Vereinfachungen seien den Ausführenden überlassen.

Berücksichtigt wurden auch neuere Erkenntnisse der Forschung zur Aufführungspraxis; empfohlen seien das vorzügliche Buch von Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford University Press, 1981), sowie der vom gleichen Autor herausgegebene Symposiumsbericht *Mozart's Piano Concertos: Context, Performance, Interpretation* (Ann Arbor, Michigan, 1986), in dem sich verschiedene Aufsätze diesem Thema widmen. Daraus ergeben

sich unter anderem Eigenarten in Mozarts Zeichengebung: Steht ein *fp* oder *mfp* bei einer verbalkten Notengruppe (z. B. Achtel-Repetitionen), so bezieht sich das *f* oder *mf* in der Regel auf die gesamte Gruppe und nicht nur die erste Note; bei angebundenen Noten gilt das *f* bzw. *mf* für die erste Note. Das *fp* bedeutet bei Mozart also keineswegs generell einen Anfangs-Akzent und plötzliches Abschwächen, wie heute meist zu hören. (Dort schreibt er gelegentlich *sf*.) Man muß solche Zeichen stets aus dem jeweiligen Kontext betrachten: Will Mozart Noten herausheben, so setzt er diese in der Regel separat (z. B. ein Achtel mit Fähnchen, drei Achtel verbalkt). Gelegentlich verwendet Mozart das Wort »dolce«. Da es in der Regel stets nach einem bereits gesetzten *p* steht, bedeutet es nicht nur das Timbre, sondern real auch »*p dolce*«, also noch zarter als nur leise, mithin eine weitere Abschwächung. Ähnliches gilt analog für »*sotto voce*« im Vokalsatz.

Besonders hingewiesen sei auch auf die korrekte Ausführung der Appoggiaturen. Anders als von der NMA behauptet, sind als durchgestrichene Achtel notierte Vorschläge nicht grundsätzlich als Sechzehntel zu singen; unveränderlich kurze Vorschläge sind vielmehr auf dem Schlag auszuführen. Details zur Ausführung von Kadenzen, Fermaten und Appoggiaturen werden insbesondere mitgeteilt von Hartmut Krones und Robert Schollum in *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* (Böhlau-Verlag, 1983, S. 158–203).

Das Layout orientiert sich an Mozarts Schreibgewohnheiten (so bezeichnet er die Sopranstimmen zumeist mit ›Canto‹; so auch bei Maunder, und hier übernommen) und an der Praktikabilität. Insbesondere wurde auch ein Vorschlag von Nikolaus Harnoncourt aufgegriffen, zur besseren Orientierung für den Dirigenten auf jeder Seite den gerade aktuellen Satzteil in der Kopfzeile zu benennen. Violoncello und Kontrabass sind zu einer Stimme zusammengezogen, da nur an sehr wenigen Stellen das Violoncello ohne Kontrabass geführt ist. Nach ›Vlc.‹ wird der Einsatz beider Instrumente durch ›Bassi‹ angezeigt.

### **Zur Problematik der Orgel-Stimme**

Mozart selbst notierte aus Gewohnheit alle Vorzeichen vor den Ziffern; heute ist es dagegen üblich, sie nachzustellen. Die meisten Ausgaben halten sich dessen ungeachtet an die Praxis Mozarts, so auch diese Ausgabe. Continuo-Spieler sollten ohnehin beide Lesarten beherrschen, und dem Herausgeber scheint es naheliegender, die Vorzeichen bei Ziffern ebenso wie bei Noten zu setzen; dort ist man daran gewöhnt, erst das Vorzeichen, dann die Note zu lesen. Levin wies in seiner Ausgabe des Requiem darauf hin, daß Mozart in seinen Orgelstimmen zwischen ›Solo‹ und ›Tutti‹ unterscheidet. Unter Verweis auf entsprechende Vermutungen in den Messe-Bänden der NMA zur Salzburger Kirchenmusik meinte er dazu: »Diese Bezeichnung bezieht sich auf die dortige Praxis, eine ›Solo-Orgel‹ für das Spiel mit dem Orchester bzw. den Gesangssolisten und eine ›Tutti-Orgel‹ für das Spiel mit dem Chor zu verwenden.« Diese Annahme hat zu tun mit der einmaligen Disposition des Salzburger Doms mit seinen 12 Musizier-Emporen, die zum Teil Orgeln haben. (Abbildung in: *Musikgeschichte in Bildern*, Band IV, Lieferung 2, Leipzig 1971, S. 32.) Man muß jedoch gerade in Mozarts Salzburger Kirchenmusik genau auf den Entstehungsanlaß schauen, und bei kleinen Gelegenheitswerken, die im Rahmen des Gottesdienstes aufgeführt wurden, dürfte kaum der Aufwand mehrhörigen Musizierens betrieben worden sein. Doch auch in ihnen finden wir Mozarts ›Solo‹- und ›Tutti‹-Angaben in der Orgel. Eine Praxis, generell für eine Messe zwei Organisten an zwei verschiedenen Orgeln zu beschäftigen, von denen der eine konsequent alles rein Orchestrale und die Solopartien, der andere die Partien mit Chor begleitet, dürfte schon von daher allenfalls die Ausnahme in speziellen Kirchen gewesen sein. Geradezu absurd würde dies wirken, wenn der Wechsel von ›Solo‹ zu ›Tutti‹ auf wenige Takte, manchmal nur ein oder zwei, beschränkt bleibt, was in Mozarts Kirchenmusik oft vorkommt. Wir wissen letztlich nicht genau, ob die c-moll-Messe für Salzburger oder Wiener Verhältnisse konzipiert wurde, doch Mozarts Requiem ist ausdrücklich nicht für Salzburger Verhältnisse konzipiert worden, weist aber dennoch die gleichen Angaben auf. Diese Bezeichnungen machen aber Sinn, wenn man sie als für den Organisten nötige Hinweise darauf versteht, was er gerade begleitet, um ihm zu ermöglichen, gegebenenfalls das Manual oder die Registrierung zu wechseln (so wird dies heute ei-

gentlich auch verstanden), und hilfreich wäre die Angabe von Solo und Tutti auch, wenn die Leitung von der Orgel aus erfolgte, damit der Organist, der ja in der Regel nur seine Stimme vor sich hatte (Klavierauszüge wie heute gab es nicht, und das Spiel aus der Partitur war wenig praktikabel und selten), wußte, wann er sich dem Tutti zuzuwenden hatte. Besonders die einleitenden Orchester-Ritornelle (= ›Solo‹) hatten schließlich auch die Funktion, dem Chor oder den Solisten Takt und Bewegung anzuzeigen; hier war also für den Spieler besondere Aufmerksamkeit geboten. In diesem Sinn wurden Mozarts Angaben verstanden und wo nötig entsprechend ergänzt; die Angabe ›Solo‹ oder ›Tutti‹ bezieht sich hier ausdrücklich nur auf die Orgel; um Widersprüche zu vermeiden, wird außerdem die Bezeichnung ›Org. tasto‹ verwendet, anstelle des verbreiteten ›tasto solo‹.

Dabei ist zu bedenken, daß das ›Dirigieren‹ kirchenmusikalischer Aufführungen seinerzeit nicht unbedingt bedeutete, was man heute darunter versteht. (Vgl.dazu Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, 5. Kapitel ›Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert.‹) Es gab einen Chordirektor, Organisten, Kapellmeister und mitunter auch einen Violindirektor. Taktiert wurde nicht mit dem Taktstock, sondern mit der Hand, mit Chorstäben oder gar mit Papierrollen. Oft entstand erheblicher Lärm (mit dem Stab auf den Boden klopfen; Taktieren mit dem Fuß; laut zählen), wenn sich die Kantoren nicht anders zu helfen wußten, was von Zeitgenossen oft beklagt wurde. Organist und Violindirektor wirkten an der Leitung mit; oft gab es zusätzlich ein Cembalo für den Kapellmeister. Dabei war in der Kirchenmusik das Taktieren aufgrund der Raumgröße und manchmal mehrhörigen Musizierens viel verbreiteter als in der Oper oder im Konzert. Die reine Klavier-/Violindirektion wurde in Oper und Konzert üblich, blieb aber in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts lange selten und setzte sich nur zögerlich durch. Mozart dürfte an die Klavierdirektion allerdings seit seiner Italien-Reise gewöhnt gewesen sein, wo sie üblich war und sich später auch in Deutschland weiter verbreitete. Wie genau die Leitung auszuführen war, bestimmten letztlich der Kirchenraum (Standort des Orgel-Spieltisches, Bauweise des Chorraums, Anlage von Emporen etc.) und die individuellen Begabungen sowie die Entscheidungen der jeweiligen leitenden Kirchenmusiker. Diese Musizierweise erforderte von allen Beteiligten ein waches Miteinander.

### **Persönliche Anmerkung**

Ich begann im Frühjahr 2001, Überlegungen zum *Credo* anzustellen und arbeitete nach ersten Quellenstudien zunächst die Parodien von *Crucifixus* und *Resurrexit* aus – im Hinblick auf eine geplante, dann doch nicht zustande gekommene Aufführung der Maunder-Ausgabe. An eine Veröffentlichung dachte ich nicht, zumal mir eine stilnahe Ergänzung des fehlenden *Agnus Dei* noch völlig undenkbar schien. Im Frühjahr 2005 unternahm ich erneute Quellenstudien und stieß auf die Bearbeitung der *Trauermusik* durch Autexier. Dabei wurde mir klar, daß diese Musik für das *Agnus Dei* der Messe vorzüglich geeignet war. Dann stellte ich Überlegungen zum *Dona* an: Eine Ausarbeitung der kurzen Skizze Mozarts schien aus den oben genannten Gründen unmöglich. Zunächst wurde aufgrund ihrer geeigneten Thematik eine Parodie der *Cum Sancto* Fuge erwogen, doch schien sinnlos, allzuviel Material der Messe direkt zu wiederholen – die Ergänzung des *Credo*-Schlusses durch Parodie des Anfangs ist ohnehin ein Notbehelf, der an Grenzen stößt. Mozarts angeblich eigene Idee zur variierten Wiederholung des *Kyrie* am Ende seines Requiems und die lange im Konzertsaal heimische Komplettierung der Messe durch Schmitt wiesen dessen ungeachtet den Weg zur variierten, verkürzten, um die besagte Kadenz erweiterten Wiederholung des *Kyrie*. Das *Agnus Dei* war im November 2005, die Bearbeitung des *Credo* am 1. Mai 2006 im Manuskript beendet. Besonderer Dank gilt Nikolaus Harnoncourt, der die Partitur durchgesehen hat. Seine konstruktiven Anmerkungen fanden Berücksichtigung in dieser Bearbeitung. Ihm sei diese Ausgabe gewidmet, in Anerkennung seiner großen Verdienste um die historisch informierte Aufführungspraxis ebenso wie in Bewunderung seiner Persönlichkeit als unabhängiger, querdenkender Künstler und Autor.

BENJAMIN-GUNNAR COHRS, BREMEN, © 2010

## KOMMENTAR

### *Credo*

Es hätte nahe gelegen, auf eine Neufassung von *Credo* und *Incarnatus* zu verzichten, doch schien eine Neuausgabe auch dieser Teile unumgänglich, da alle üblichen Ausgaben hier mehr oder weniger gravierende Unstimmigkeiten aufweisen. Zunächst wäre, wie von Richard Maunder bemerkt, kaum vorstellbar, daß Mozart im *Credo* einer *Missa Solemnis* Pauken, Trompeten und Posaunen ausgespart hätte. Die meisten Ausgaben verzichten aber darauf – sogar die im Auftrag der NMA erfolgte Spielfassung durch Helmut Eder. Erst 1990 versuchte Maunders Ausgabe dies Problem zu lösen, doch Stimmführung und Instrumentenbehandlung sind bei ihm leider nicht restlos überzeugend: Die ergänzten Trompeten werden oft mit den Hörnern in Quinten geführt, was für Mozart ebenso untypisch wirkt wie Maunders Behandlung von Alt- und Tenorposaune, die oft unisono gehen, anstatt einigermaßen schematisch die Vokalstimmen zu verstärken. Zumindest führte Maunder Pauken und Trompeten, dialogisch zu den Streichern notiert, mit den Oboen, Fagotten und Hörnern. Dadurch ergab sich eine Aufteilung in einen gleichwertigen Streicher- und Bläserchor (wobei die Posaunen ja nur die Vokalstimmen stützen). Levin entschied dagegen, die Streicher durch Pauken und Trompeten zu stützen, was martialische, unpassende Effekte ergibt, die Tutti mit dem Chor forciert und die Balance zerstört (Oboen, Fagotte und Hörner allein gegen den Rest).

Fragen werfen auch die unterschiedlichen Ansätze auf, Mozarts nicht immer ausgeschriebene Stimmen zu ergänzen. Eder ging geradezu spartanisch vor, beließ lediglich die von Mozart selbst gesetzten obligaten Bläser-Ritornelle, verzichtete mit Ausnahme der letzten 10 Takte auf jegliche Ergänzung weiterer Bläserstimmen und kam so zu einem Satz, der über weite Strecken von Streichern allein und dem Chor dominiert wird, was ganz untypisch für Mozart wäre. Ein Vergleich mit ähnlichen Passagen (insbesondere in *Gloria*, *Gratias* und *Osanna*) zeigt, daß Mozart solche Tutti vergleichsweise schematisch instrumentierte, dabei die drei tiefen Vokalstimmen *colla parte* durch Posaunen, die Oberstimmen durch Oboen stützte, wobei Oboen, Fagotte und Hörner nur fallweise zur Erzielung größerer Resonanz rhythmisch vereinfacht und nur selten obligat geführt wurden. Levin setzte zwar die Posaunen korrekt, gewährte aber den übrigen Bläsern weitaus mehr Freiheiten, als man ihnen aus einem Vergleich mit Mozarts Vorgehen in anderen Teilen der Messe zugestehen mag; bei Maunder verhält es sich umgekehrt.

Maunder führte in den oft zu ergänzenden zweiten Violinen und Violen freie Gegenstimmen ein, die gelegentlich die Stimmführung zudecken, zumal seine vereinfachte Bläserführung ohnehin schon ausgesprochen barock wirkt. Hatte Maunder vielleicht das diesem *Credo* eng verwandte *Ehre sei Dir, Gott* aus Bachs Weihnachtsoratorium im Ohr? Diese Ähnlichkeit kommt vielleicht nicht von ungefähr: Mozart mag dieses Werk bei van Swieten kennengelernt haben, und auch das nachfolgende *Incarnatus* weist durch die verwendete, charakteristische Pastoral-Tonart F-Dur und den Siciliano-Rhythmus ja nachdrücklich auf das Weihnachtsgeschehen hin.

Ein weiteres Problem bietet die Behandlung der Orgel, die Mozart im *Credo* noch nicht angezeigt hat. Dies bedeutet aber sicher nicht, daß er den ganzen Satz *tasto solo* geführt hätte, wie schon das vorausgehende *Cum Sancto* zeigt; die Faktur des *Credo* legt vielmehr den üblichen Wechsel von ausgesetzten Passagen und Unisono nahe. Maunder und Eder lassen dessen ungeachtet die Orgel im *Credo* *col Basso* *tasto* spielen. Diese neue Bearbeitung versucht dagegen, die Struktur des Satzes durch die Continuo-Verwendung blockhafter und konsequenter herauszuarbeiten und bezifferte Bässe nur in den modulierenden Passagen zu verwenden, angeglichen an den Charakter der Baß-Führung selbst, um so einen Kontrast zu den Unisono-Passagen herzustellen.

Schließlich ist noch eine signifikante Abweichung vom Notentext des Originals zu bemerken: Acht Takte vor Schluß ist die Textverteilung so unlogisch – bei »de caelis« fällt im Manuskript das »de« auf den Schwerpunkt-Takt (T. 109) –, daß sich der Bearbeiter zu einer entsprechenden Anpassung entschloß.

### *Incarnatus*

Die umfangreichen Ergänzungen im *Incarnatus* durch Eder, Maunder und Levin sind Geschmackssache und spiegeln das Mozart-Verständnis ihrer Bearbeiter vielleicht am persönlichsten wider. Auch dieser Versuch einer Neu-Ergänzung der bei Mozart oft noch fehlenden hohen Streicherstimmen orientiert sich hauptsächlich an charakterlich ähnlichen Sätzen – der hier als *Crucifixus* parodierten

Arie, den bereits von Maunder genannten Vorbildern *Se il padre perdei* aus *Idomeneo* und dem berühmten *Laudate Dominum*. Allerdings hat der Verfasser insbesondere versucht, die Motive der echoartigen Bläser-Ritornelle in Details durch die Streicher vorzubereiten und die Gesangsstimme nicht zu verdecken. Er schloß sich außerdem der Meinung an, daß die von Mozart im Autograph offen gelassenen beiden Systeme möglicherweise für Hörner gedacht waren, auf die Levin leider ganz verzichtete. Maunders ergänzte Horn-Stimmen sind nicht ganz glücklich: Er forderte insbesondere schnelle Wechsel der Aufsteck-Stimmbögen von F zu G, die so nicht leicht ausführbar sind (auch wenn damals möglicherweise die Hornisten für Notfälle ein zweites Instrument bereithielten); die Lösungen von Helmut Eder für zwei Hörner in F sind bescheidener und überzeugender. Doch könnten die beiden Systeme darauf hindeuten, daß Mozart zwei Hörner unterschiedlicher Stimmung ins Auge gefaßt hat. Die hier vorgeschlagene Wahl je eines Horns in F und C (basso) macht es nun freilich möglich, innerhalb der ersten Oktave auf C alle chromatischen Töne (mit Ausnahme von Cis) zur Verfügung zu stellen. Dadurch ergaben sich schöne Lösungsmöglichkeiten, auch wenn die Verwendung zweier verschiedenen transponierender Hörner in einem Satz in Dur bei Mozart kaum vorkommt (wohl aber in Sätzen in moll, wie nicht zuletzt die *Maurerische Trauermusik* zeigt, mit je einem Horn in Es und einem Horn in C).

Anders als Richard Maunder hält der Herausgeber die Mitwirkung der Orgel für unbedingt erforderlich, wie schon das von Mozart ausnotierte Streicher-Ritornell zu Beginn zeigt, wo aufgrund der Pausen auf Haupt-Zählzeiten sonst die Harmonik fehlen würde. Dazu mußte eine Ergänzung der Bezeichnung vorgenommen werden, die zwar schlicht gehalten ist, aber weiter geht als die Ausgabe von Levin, die über weite Strecken *tasto solo* vorschreibt – bedauerlicherweise gerade in den Streicher-Ritornellen am Anfang und Ende des Satzes. Um den Charakter zu wahren, wurden an diesen beiden Stellen nur die Unterstimmen harmonisiert; die Oberstimme bleibt frei.

### **Crucifixus**

Das *Crucifixus* ist am besten mit Canto II zu besetzen – nicht nur aufgrund des ungewöhnlichen Ambitus der Partie, sondern vor allem auch, um Canto I eine für das nachfolgende *Resurrexit* dringend benötigte Pause zu gönnen. Abgesehen davon wäre es schade, Canto II im *Credo* überhaupt nicht zu beteiligen. Die hier vorgelegte Bearbeitung bietet außerdem an zwei Stellen hinzugesetzte Beteiligungen des Chores an, um das Geschehen zu intensivieren: In T. 28–31 bzw. 55–58 unterstreicht er das ohnehin in Tönen gemalte Kreuz durch das Wort ›crucifixus‹; in T. 34–41 bzw. 63–68 steuert er einen tröstlichen Kommentar des Solos bei und ergänzt somit insgesamt die Kernaussage des Satzes – »gekreuzigt, gestorben und begraben«. Zugleich betont der Chor auf diese Weise auch die Formstruktur des *Credo*: Er bestreitet die Rahmenteile allein und setzt einen Akzent in der symmetrischen Mitte des Werkes, dem *Crucifixus*, um das sich *Incarnatus* und *Resurrexit* ohne Chor gruppieren. Es handelt sich bei diesen Chorstimmen jedoch um keine eigentlich kompositorische Ergänzung; sie sind sämtlich *colla parte* mit dem von Mozart Vorhandenen geführt und verstehen sich *ad libitum*. Die kurze Mitwirkung der Posaunen im lauten Tutti des Chors wäre folgerichtig und paßt zur Dramatik des Satzes; auch sie könnte jedoch entsprechend unterbleiben.

Aus ähnlichen Erwägungen wurden an den Höhepunkten kurze, dramatische Setzungen von Pauken und Trompeten hinzugefügt (T. 10–13, 28–30). In orchestralen Trauermusiken wie der *Maurerischen* waren diese Instrumente nicht üblich, weshalb Mozart im Original wohl auf sie verzichtete; in der Messe sind sie jedoch verfügbar und hier wirkungsvoll. Auch diese Retusche versteht sich *ad libitum*.

Die Flöte hat anschließend *tacet* bis Ende des Werkes. Flötisten mögen sich gleichwohl freuen, bei einer Aufführung dieser Ergänzung mit dem *Crucifixus* noch eine weitere Aufgabe zu bekommen.

### **Resurrexit**

Aufgrund ihrer Lage und des Charakters sollte die Solo-Partie hier wieder von Canto I übernommen werden. Eine Beteiligung des Chores schien im *Resurrexit* aufgrund der Faktur dieser Arie kaum möglich. Um die Abfolge von Soli und Ensembles reicher zu gestalten, wurden hingegen Solo-Partien für Canto II und Tenor *colla parte* ergänzt, der Satz wurde somit zum Terzett erweitert, da es wenig vorstellbar scheint, daß der Sopran allein den gesamten Binnenteil des *Credo* übernehmen sollte. Es ergibt sich dadurch eine sukzessive Steigerung der Soli durch das *Credo* hindurch, wie schon im *Gloria* (vgl. das dreistimmige *Quoniam*). Diese Ergänzungen wurden wiederum nicht ›hinzukomponiert‹, sondern aus den originalen Stimmen ›extrahiert‹. Canto II bekam dabei die oftmaligen Verstärkungen



in der Unterterz oder -sext durch Vln. II oder Ob. II zugewiesen; die Tenor-Stimme wurde im wesentlichen dem Vla.-Part entnommen.

Um den Eindruck der festlichen Auferstehung zu unterstreichen und die Wirkung des Satzes zu verstärken, wurden außerdem Partien für Pauken und Trompeten hinzugefügt (T. 9–16, 31–34, 41–43, 51–55, 68–71 und 85–89), nicht zuletzt auch, weil die vorgeschlagene Erweiterung der Gesangssolisten auf Drei zur besseren Balance gelegentlich nach mehr Bläsern zu verlangen schien. (Das *Quoniam* kam freilich ganz ohne Blech aus, hat jedoch einen ganz anderen Charakter.) Auch diese Ergänzung mag ad libitum verstanden werden.

Die Passage von T. 51–73 ist in der Originalvorlage ausnotiert. Hier wurde sie, da es sich um eine wörtliche Wiederholung handelt, in Wiederholungszeichen gesetzt. Dadurch ergibt sich für die Praxis die Möglichkeit, die Wiederholung nötigenfalls zu überspringen, insbesondere dann, wenn man Rücksicht auf die Kondition der Solistin zu nehmen hat.

Als Vorschlag des Herausgebers versteht sich die ausnotierte Kadenz zwei Takte vor Schluß; Solistinnen, die hinreichend über die historische Aufführungspraxis Bescheid wissen, werden selbstverständlich eigene Kadenzen singen. Andererseits sollte der Gefahr begegnet werden, die Fermate schlicht zu ignorieren, oder, wie öfter zu hören, den Ton einfach nur einen Moment lang auszuhalten. Dies gilt natürlich auch für die Fermate in T. 43. Über die verschiedenen Arten von Fermaten in der Wiener Klassik, über deren Ausführung offenbar heute kaum mehr jemand informiert ist, hat u. a. Hans Swarowsky Auskunft gegeben (*Wahrung der Gestalt*, hrsg. von Manfred Huss, Universal Edition 1979, S. 38ff); vgl. auch Schollum & Krones (s. oben).

### ***Et iterum***

Die Bearbeitung folgt im Wesentlichen dem *Credo*-Teil; aufgrund des anderen Textes waren freilich kleinere rhythmische Modifizierungen vorzunehmen. Ganz verzichtet wurde lediglich auf eine Wiederholung der rein instrumentalen Einleitungstakte des *Credo*, die eher eine Intrada zum Ganzen bilden und deshalb hier überflüssig schienen. Die Wiederholung hätte überdies auch den Überraschungseffekt der Wiederkehr gefährdet. In der Instrumentation gibt es freilich eine signifikante Abweichung: Die Worte »in remissionem peccatorum« werden in Messe-Vertonungen in der Regel leise gesungen; entsprechend ausgedünnt wurde in T. 62–69 die Instrumentierung (Verzicht auf Holzbläser, Pauken und Trompeten), und die Dynamik wurde zurückgenommen. (Es wurde vorgeschlagen, die Posaunen ungeachtet des *p* ausnahmsweise beizubehalten. Wer mag, kann natürlich auch darauf verzichten.) Diese dynamische Rücknahme unterstreicht zugleich die Schlußwirkung des letzten Pleno.

### ***Agnus Dei***

Abgesehen vom Verzicht auf den Schlußtakt hält sich die Bearbeitung in der Substanz an das Original. Eine nochmalige Verwendung des Doppelchores schien im Hinblick auf dessen starke Bläserbesetzung und deren Stimmführung ebenso geboten wie hinsichtlich des *Qui tollis* und des vorausgehenden *Sanctus*, dessen Bläserrufe zu Beginn hier geradezu wieder aufgegriffen wirken. Bei der Extraktion des Chorsatzes wurde darauf geachtet, daß die Stimmen wie im *Qui tollis* zweichörig und nicht achtstimmig geführt sind; jeder der beiden Chöre bildet also einen geschlossenen, vierstimmigen Satz.

Es wäre möglich gewesen, den Satz der Posaunen unabhängiger zu gestalten, wie Mozart im *Qui tollis* vorgab, doch abgesehen von einigen rein instrumentalen Einwüfen schien es im Satzgefüge folgerichtiger, die Führung mit Alt, Tenor und Baß weitgehend konsequent beizubehalten, beschränkt auf Chor II.

Von der Originalvorlage abweichend wurden hier wiederum Pauken und Trompeten zur Unterstreichung der Höhepunkte zugefügt (T. 34–41, 48–50, 54–61), nicht zuletzt, um hörbar am *Crucifixus* anzuknüpfen. Wiederum verstehen sie sich ad libitum.

Die Stimmen der Streicher, Oboen und Hörner sowie der Basso entsprechen weitestgehend dem Original. Lediglich in den letzten beiden Takten wurden die letzten drei Töne des ersten Horns ausgelassen, das für das *Dona nobis pacem* zu Horn in C zu wechseln hat. Ein Spieler auf einem Inventionshorn benötigt ein klein wenig Zeit, den Aufsteckbogen herauszuziehen; das Fehlen der Töne (klingend f-g-g, also die Basstöne in oberer Oktave, colla parte im Rhythmus) fällt überhaupt nicht auf. Außerdem verwendet die Vorlage im cantus firmus (T. 25–33) eigenartigerweise die Klarinette neben den beiden Oboen, obwohl von der Lage her die Stelle wie prädestiniert für das Horn in Es wäre. Da hier

keine Klarinette verfügbar ist, wurde nunmehr das Horn eingesetzt – zumal es eine alte Tradition ist, einen vokalen cantus firmus mit einem Horn zu verstärken (oft z. B. bei Bach).

Da das »miserere nobis« aufgrund der Faktur der Vorlage bei der Parodie vielleicht ein wenig zu kurz kommt (der cantus firmus ab T. 25 bringt besser den gesamten originalen *Agnus Dei*-Vers), schlug der Bearbeiter vor, an dieser Stelle für zehn Takte das Solo-Quartett mitwirken zu lassen. Ihre Stimmen entsprechen völlig den begleitenden Streichern des Originals und verstehen sich wiederum ad libitum (T. 24–33). Man könnte auch nur Canto I beteiligen und die übrigen Solisten schweigen lassen. Da aber die Messe ohnehin vom Solo-Sopran dominiert wird, ist eine weitere Gelegenheit für die übrigen Solisten vielleicht willkommen.

Völlig neu ergänzt wurde die Bass-Bezifferung, die seltsamerweise in allen dem Bearbeiter bekannten Ausgaben der *Maurerischen Trauermusik* fehlt, obwohl ein Verzicht auf die Orgel darin ausgesprochen merkwürdig erscheint; auf diesen Umstand hat als Erster Neal Zaslaw hingewiesen. Im Kontext der Messe ist die Orgel ohnehin erforderlich.

### ***Dona nobis pacem***

Die vorgenommene Bearbeitung wurde im Wesentlichen weiter oben beschrieben. Im eigentlich kompositorischen Sinn neu gestaltet wurde lediglich T. 28, umgedeutet zu einem Dominant-Septakkord. Hinzugefügt wurden außerdem aufgrund des langsameren Tempos in der Kadenz neun Takte Orgelpunkt-Liegetöne in den beiden Hörnern, ähnlich wie in der Kadenz des *Incarnatus*. Auch dieser Zusatz versteht sich ad libitum. Außerdem wurde in den letzten sechs Takten der Kadenz die Instrumentation (im Original Streicher allein) auf Streicher und Holzbläser aufgeteilt, da aufgrund des Übergangs zum letzten Chor-Ritornell die tiefe Lage der Streicher nicht paßte. Auch wird so wiederum ein Rückbezug zur Kadenz des *Incarnatus* hergestellt.

## **HINWEIS FÜR DEN DIRIGENTEN**

In allen Stimmen wie auch in der Vokalpartitur sind *Credo* und *Agnus Dei* separat angelegt, um die Verwendung in Kombination mit Ausgaben der übrigen Sätze der Messe zu erleichtern. (Nur die Orgelstimme ist aus technischen Gründen in einem Band zusammengefaßt.)

Sämtliche Ergänzungen des Verfassers wurden in Partitur und Stimmen nicht als solche kenntlich gemacht (z. B. durch Kleinstich), denn der Herausgeber hält sie im Sinne der Dramaturgie seiner Bearbeitung für erforderlich. Wenn der Dirigent darauf verzichten möchte, wird er gebeten, entsprechende Ansagen in den Proben zu machen oder sein Material entsprechend selbst einzurichten. Der Vorschlag »ad libitum« nimmt insbesondere Rücksicht auf eingefleischte Puristen; solche dürften freilich kaum zu dieser Vervollständigung greifen. Gleichwohl muß dem Dirigenten ermöglicht werden, Zutaten des Bearbeiters in der Instrumentation vom Text Mozarts zu unterscheiden. Daher wurden im vorausgehenden Kommentar alle entsprechenden Stellen mitsamt Takt-Angaben genannt.

Da erfahrene Continuo-Spieler improvisieren, wurde in der Continuo-Stimme dieser Ausgabe ein freies Leer-System für eine eigenhändige Ausarbeitung, Änderungen oder Skizzen beigegeben.

Die Aufführungsdauer der Messe vermehrt sich durch die hinzugefügten Teile um etwa 15 bis 20 Minuten auf etwa 70 bis 80 Minuten Gesamtspielzeit.

## **BEZUG DES AUFFÜHRUNGSMATERIALS**

Chor- und Orchesterstimmen sind in der *BGC Manuscript Edition* erschienen und käuflich erhältlich.

*Post-Anschrift:* Benjamin-Gunnar Cohrs, Postfach 107507, D-28075 Bremen

*E-Mail-Adressen:* artiumbremen@yahoo.de; bruckner9finale@yahoo.de; bruckner9finale@web.de

Für Aufführungen werden keine Aufführungsgebühren erhoben; diese Bearbeitung ist nicht GEMA-pflichtig. Aufzeichnungen in Bild und Ton sowie Veröffentlichungen auf Bild- und Tonträgern dürfen jedoch nicht ohne Genehmigung erfolgen und sind vertragspflichtig. Das Fotokopieren und Weitergeben des Aufführungsmaterials an Dritte ist verboten.

# PREFACE

We still do not know why Mozart composed his C minor Mass. After leaving Salzburg in 1781 and settling in Vienna, he was no longer in a position to perform such an ambitious work himself. Indeed, though written in the style of a *Missa Solemnis*, it would have been twice of its normal length if he had completed it. In the preface to her edition of the Mass for the *Neue Mozart Ausgabe* (NMA), Monika Holl attempts to explain what prompted him to write it: »The matinees of Baron Gottfried van Swieten, who had devoted himself to the recultivation and rediscovery of this music, gave him an insight into George Frederic Handel's Oratorios and Johann Sebastian Bach's choir compositions and fugues. In working on the C minor Mass, he wanted to digest the manifold stimuli given by these masterpieces, to experiment with Baroque sound effects and to prove his contrapuntal skill.« She also posited »increasing religious feelings at the beginning of the time with Konstanze«. It is said that Mozart, after marrying Constanze Weber on 4 August 1782 without his father's blessing, had promised to compose the Mass »on the occasion of the presentation of the daughter-in-law in Salzburg«, to quote Ulrich Dibelius's book of 1972, *Mozart-Aspekte* (p. 133). Indeed, in a letter of 4 January 1783 to his father, Mozart had written: »The score of half of a Mass, which is still lying here waiting to be finished, is the best proof that I really made the promise.« However, the nature of the promise is not quite clear from his letter. In a penetrating new analysis of the letter (see *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 92, 2008, pp. 105–119), Ulrich Konrad recently came to the conclusion that Mozart could have promised his father a reconciliation with Archbishop Colloredo in Salzburg. Viewed in this light, the C minor Mass may well have been intended as an act of contrition, since in September 1782 Salzburg celebrated the 1200<sup>th</sup> anniversary of the foundation of its monastery (a hundred years earlier, Heinrich Ignaz Franz Biber had written his monumental *Missa Salisburgensis* for this jubilee). However, it proved to be impossible for the young couple to visit Salzburg in autumn 1782, because Constanze first fell ill and then, after the wedding, soon became pregnant.

When the Mozarts finally did visit Leopold a year later, did Mozart really première the finished parts of the Mass in Salzburg on 26 October 1783, with Constanze as a soloist? The sources speak only of »a Mass«, not of »the new Mass«. Three trombone parts and the organ part survive, proving that a complete early set of parts must have existed, but there is unfortunately no documentary evidence that the fragmentary C minor Mass was actually performed in Salzburg on that day. The performance in question took place at the Benedictine Abbey of St. Peter, due to Leopold Mozart's connections to this house. But this, too, was most likely an exception: the Colloredo family maintained close ties with the court in Vienna, and in Salzburg, too, as Martin Geck wrote in his Mozart biography of 2006 (p. 405), there were efforts in church music »to restrain the tendency toward secularism and exaggerated pomp [...]. In a letter to Padre Martini, the Mozart's reported on the new rules in Salzburg: church music had to follow the demands of the liturgy and should not exceed forty-five minutes in a service.« If the fragments of the C minor Mass really were première here, it is not very likely that Mozart would have performed other settings of *Credo* and *Agnus Dei*: the parts mentioned above contained only the *Kyrie*, *Gloria*, and *Sanc-tus/Benedictus*, and those three sections alone would almost have exceeded the length of a normal service at St. Peter's (and there were other parts of the liturgy to be sung as well!).

Martin Geck has suggested that Mozart might have begun the Mass »with the prospect of a great celebration to be expected in Vienna in 1782«, but without adding any further details. Though Mozart obviously began to compose the Mass in summer 1782, no evidence of such a »great celebration« in Vienna has yet come to light. However, at the end of his essay, Ulrich Konrad, in a footnote, offers a more convincing possibility: in 1725 musicians from the court chapel, Viennese artists, and music lovers and patrons from the nobility had founded a »Musical Congregation« in honor of St. Cecilia, the patron saint of music. Every year this society observed Cecilia's Day, the

22<sup>nd</sup> of November, with a grand celebration, originally at St. Michael's, and roughly from 1748 on in St. Stephen's Cathedral. The celebration included Vespers, a High Mass, a Requiem for the deceased members of the Congregation, and other services. Music played a lavish part in these events: large-scale works were naturally performed at the High Mass by the best musicians of Vienna, including Cecilian Masses by Reutter, Gassmann, Fux, and Haydn. It is even not impossible that Bach's B minor Mass was commissioned by the Congregation: Michael Maul conjectures that the contact to Bach was made by Count Johann Adam von Questenberg, a member of the Congregation, and that the Mass was performed in St. Stephen's on 22 November 1749 (see *Bach-Jahrbuch* 2009, pp. 153ff). It is not impossible that Mozart started to compose his C minor Mass for the Cecilian celebrations. This would explain its monumental form as well as its strange references to Bach's B minor Mass, which Mozart possibly knew from a copy that Baron van Swieten had brought to Vienna in 1777, and which was later found among the posthumous papers of Joseph Haydn. However, this suggestion requires further research in the Viennese archives; perhaps it may then be possible to find evidence for a commission.

Why did Mozart leave his C minor Mass unfinished? No evidence on this point has emerged from his documents or those of his contemporaries, apart from the above-mentioned letter, which suggests that he at least foresaw the premature end of the project («[...] which is STILL lying here waiting to be finished»). Hence, we can only gather circumstantial evidence and speculate. What seems the most probable explanation was advanced by Christoph Wolff in 1992, in his comprehensive study of Mozart's Requiem. Wolff found that »*concertante* Latin church music was very much limited by the Josephine reforms and decrees of church policy, and from 1783 on it was practically prohibited, so that almost no Viennese composer wrote new church music anymore« (p. 90). Similarly, Martin Geck found that Mozart »was involved in the recent reform efforts towards a modest and worshipful church music« (p. 405). Geck also provided the interesting information that, in the course of 1783, expenses for Vienna's church music »were reduced by half from an annual 28.000 gulden«. It is quite likely that Mozart had no further opportunity to perform the Mass. Ulrich Konrad also observed that, due to the Josephine decrees, the Congregation itself was disbanded: if Mozart really had wanted to perform the Mass at the Cecilian celebrations on 22 November 1783, this would now be impossible, since the Cecilian Congregation had already been dissolved on 30 June 1783. However, when Mozart was commissioned by the Vienna *Tonkünstler-Societät* in spring 1785 to compose a psalm setting, he used the manuscript of the *Kyrie* and *Gloria* for the new cantata, supplied a new text, and called it *Dauid Penitente*. The librettist is unknown; presumably it was Lorenzo da Ponte, but it is by no means impossible that Mozart himself had a hand into it, because the new text can be seen as an ingenious Italian adaptation of important aspects from the corresponding sections of his Mass. This parody marks the end Mozart's efforts on behalf of the C minor Mass: a completed version could only have been performed after the death of Joseph II, on 20 February 1790, and Mozart himself died at the end of the following year, leaving his Requiem incomplete.

### Early Editions and Attempted Completions

Luckily, Mozart himself had used the autograph of the Mass for its adaptation as *Dauid Penitente*, and the original scores of the *Kyrie* and *Gloria* were thus found among his posthumous effects. The originally complete set of parts mentioned above, which also included the *Sanc-tus/Benedictus*, entered the holdings of the Augustine Holy Cross Monastery in Augsburg, most likely after the death of Leopold Mozart in May 1787. The monastery's *regens chori*, **Matthäus Fischer**, used this material and compiled a score from it for study purposes, but unfortunately it is not very accurate. There is no evidence that this material was used for a performance in Augsburg. Most of the original material at Fischer's disposal has unfortunately disappeared; only the trombone parts and the organ part allegedly used at the putative Salzburg première survive today (in the Augsburg State and Municipal Library).

Fischer's score was finally discovered by **Johann Anton André**, the publisher in Offenbach who had purchased Mozart's estate in 1800 and since then had published many of his works. It served as a main source for the first printed edition of the fragmentary Mass, which was published by André in May 1840. However, André was obviously unaware of the four surviving orchestral parts used by Fischer; moreover, he was only able to present the *Sanctus/Benedictus* in five vocal parts, for the original score with strings, bass, and chorus had by then already disappeared. Fischer, unfortunately, reduced the original eight parts to five and failed to indicate the double-chorus layout. As a result, all later editors of the Mass had to attempt a reconstruction of the original setting for eight-part double chorus, and eventually came to rather conflicting solutions. The score revised by **Philipp Spitta** in 1882 and published by Breitkopf & Härtel in the old Mozart Complete Edition (Series XXIV, N° 29) in fact represents a replication of the André print with minor changes. In the 19<sup>th</sup> Century, the work was basically known in its revised version as *Davide Penitente*; performances of the Mass were almost impossible, because only complete settings were allowed to be given in church.

According to Monika Holl, the first known completion of the C minor Mass stems from the Viennese composer and conductor **Joseph Drechsler** (Maunder gives the name incorrectly as »Dreschler«). It was performed at St. Stephen's Cathedral on 15 November 1847, according to various Viennese newspaper reports, but the performance material has not yet come to light. Only after the beginning of the 20<sup>th</sup> Century did the Mass become better known, thanks to the completion presented in 1901 by **Alois Schmitt**, a conductor from Dresden, in collaboration with **Ernst Lewicki**. Unfortunately the result of this undertaking is totally out of style: Schmitt and Lewicki used a much larger romantic orchestra and added the missing parts of the *Credo* rather hamfistedly from a hodge-podge of Mozart's church pieces dating from widely varying periods in his life. (Their *Crucifixus* even turned out to be by Mozart's Salzburg contemporary Ernst Eberlin.) This brought Monika Holl to the conclusion that »on the one hand, Alois Schmitt deserves credit for having realized Mozart's compositional intentions in the *Sanctus* and the *Hosanna* and for applying his knowledge to his own arrangements. On the other hand, he has essentially falsified the general impression of the Mass by the numerous additions from other church compositions.« Nonetheless, the so-called »Schmitt Version« became the standard basis for performances of the C minor Mass for the next half-century and was even captured on several historical sound recordings. Yet many conductors were skeptical of this completion; some performed the work from Schmitt's material, but broke off after the *Incarnatus* and left out the entire *Agnus Dei*, for which Schmitt had supplied a repeat of the opening *Kyrie* with a rather awkward textual parody.

The modern reception of the C minor Mass began with the new edition of the surviving parts provided by **H. C. Robbins-Landon** in 1956 (Eulenburg Edition). He more or less retained Schmitt's solutions for the *Sanctus*, but for the *Credo* and *Incarnatus* he added new orchestral arrangements, albeit slightly dubious ones in point of style. In particular, he refrained from having the winds double the chorus in the *Credo*, as was typical of Mozart's style. As a result, his version is, in practical terms, a »documentation of the existing fragment«. Despite this, his edition has been much-performed to the present day. Neither **Monika Holl's** new Urtext Edition of 1983 (NMA Series I, Category 1, Section 1, Vol. 5), nor the »performance version« prepared from it by the Austrian composer **Helmut Eder** (Bärenreiter-Verlag), or another revised edition by **Franz Beyer** have done anything to alter this – the less so as neither edition has much new to offer regarding the instrumentation of the *Credo* and *Incarnatus*, and the wind additions in the *Credo* hardly go beyond Mozart's surviving material.

On the other hand, the activities accompanying the bicentennial of the C minor Mass brought about a very important publication: **Monika Holl** and **Karl-Heinz Köhler** presented a facsimile edition of the original manuscripts, which had been unavailable for many years: The holdings of the Prussian State Library in Berlin had been evacuated in 1941 to Grüssau Abbey (Silesia) and became available again only after being rediscovered in the Jagiellonska Library in Krakow in

1976. This facsimile, published by Bärenreiter, makes it possible to learn more about the difficult nature of the original sources, which do not include a full score as we are used to it today. The paper available to Mozart had only 12 staves, or, if being bought in Salzburg, only 10, which forced him to subdivide those scores which had too many parts per page, e.g. in passages for double chorus. Hence, the autograph of the C minor Mass consists of a miscellany of scores: the main body of *Kyrie* and *Gloria*, as used for *Davide Penitente*; partial scores for the *Gloria* (bassoons), *Qui tollis* (woodwind and brass), *Jesu Christe* (bassoons), and *Cum Sancto* (bassoons); the still emerging score of the *Credo* and *Incarnatus*; and a partial score for the *Sanctus* and *Osanna*, including woodwind, brass, and timpani. The main score of the two latter movements, including eight vocal parts, strings, and bass, is lost, as is the manuscript of the *Benedictus*, which survives only in Fischer's copy and the four extant instrumental parts.

Genuine progress was achieved by **Richard Maunder** in his edition for Oxford University Press (1990). He thoroughly examined all surviving sources, found convincing new solutions for the *Sanctus*, and, for the very first time, added typically Mozartian wind parts to the *Credo*: trombones to reinforce the alto, tenor, and bass; oboes and bassoons in the tutti sections of the chorus; and trumpets and timpani. »Mozart's incomplete score«, Maunder argued, »uses all twelve staves on his paper, for woodwind, horns, strings, and 5-part chorus. It is inconceivable, though, that he intended to omit trombones, trumpets and drums from a movement of such splendour, and which is so closely related to the opening of the *Gloria*; they would of necessity have been put in a separate particella.« He also provided a new, simple instrumentation of the *Incarnatus* that is stylistically more credible and convincing than, for instance, the version by Eder. With Maunder's edition one could close the files of the Mass as far as the extant original parts are concerned.

### **Basic Considerations on a Completion of the Mass**

A century had to elapse after Schmitt's version before others dared to offer completions. Among those that reached publication is one by the pianist **Robert Levin** (2005). However, the Mass also remains effective as a torso, where the path leads, so to speak, from Christ's incarnation in the *Incarnatus* directly to Heaven in the *Sanctus*. Missing are the crucifixion, the resurrection, the threat of the last judgment, and the profession of faith in strict dogma. The passion, which would have found expression again in the *Agnus Dei*, had already been harrowingly described in the *Qui tollis* section of the *Gloria*. So nothing essential seems to be missing in this Mass. However, the crucial question is whether Mozart viewed *Davide Penitente* as a makeshift or as the definitive form of this work. If the latter, it would be inappropriate not only to complete the Mass, but to perform it at all, for it implies that Mozart himself abandoned it. Due to this, the author can only offer subjective reasons for his attempt at a completion: the curiosity of the music lover to learn how the Mass would have sounded as a completed whole, and the desire to see whether a completion is possible without composing new material or, especially, exceeding the work's stylistic framework. This raises two basic questions: do any sketches or drafts exist for the missing sections, and did Mozart reuse any material intended for the Mass in his later works?

In the supplement to its 1983 edition, the NMA indeed presented some sketches for extant movements of the Mass, as well as a sheet with two sketches possibly intended for the missing *Dona*. The latter include a three-bar draft for canto and bass on the words »Dona nobis pacem«, perhaps intended as the beginning of a double-fugue exposition, followed by eight bars of a fugal exposition in four voices using the canto theme (without bass), now shifted half a bar. However, it is not quite clear whether Mozart really wanted to use this sketch in the Mass, for he had already crossed out the words »Dona, dona pacem« in the canto. Nor is it easy to establish a final form of the theme, because the passing harmonies invariably fall on strong beats of the bar. This sketch is also found in an NMA volume of sketches and their transcriptions edited by **Ulrich Konrad** (NMA X/30/3, 1998; see Sketch 1783b, fol. 55v). From this edition we can identify at least three further sketches of 1783, in vocal particella, that were possibly intended for the Mass but lack a text. They include the exposition of a vocal fugue in four parts (Sketch 1783a, fol. 52v, 12 bars)

and two longer sketches for a four-part double fugue (Sketch 1783k, fol. 47r, 22 bars, and, connected with this, fol. 47v, 13 bars, designated »KV6 417b, 6«).

For his completion, Robert Levin made use of two of these sketches, arguing for a possible *Crucifixus* (fol. 52v) and *Et unam sanctam* (fol. 47v). However, he did not use the actual twenty-two bars of fugal exposition (fol. 47r), obviously preferring to compose a fugue of his own for the final *Et vitam venturi*. On the other hand, if Mozart really had intended to write a fugue for the *Et unam sanctam*, as is suggested by the fugal exposition Levin chose to ignore, he would more likely have written the final *Et vitam venturi* in a non-fugal texture. It is strange that Levin, in his preface to the score, does not even mention the NMA sketch volume as a source for those thirty-three bars of sketches that he himself used. Instead, he conveys the impression that the label »KV6 417b, 6« given by Ulrich Konrad to the second fragment, was in fact his own, and claimed to have discovered these sketches himself »amongst the sketches for the opera *L'Oca del Cairo* K 422«. Apart from the fact that such statements cast doubt on the arranger's integrity, it is highly unwarranted to call these papers »the« sketches for K 422. Ulrich Konrad did not do so in his volume of sketches, and for good reason, because the sketches in question clearly represent material for several compositional ideas and projects written down in no particular order (note, for instance, the beginning of the above-mentioned double fugue, of which the free staves were filled up later with sketches for something else).

For an arranger, the sketches published by the NMA raise the question of how they fit in the context of the Mass and whether one should make use of them at all. If we compare the surviving parts of *Gloria* and *Credo* of the C minor Mass with two earlier cantata masses by Mozart (namely, the »Dominicus« Mass K 66 and the Mass K 139), the *Credo* would seem to lack five sections: *Crucifixus*, *Et resurrexit*, *Et in Spiritum Sanctum*, *Et unam Sanctam*, and *Et vitam venturi*. The *Agnus Dei* and *Dona nobis pacem* are entirely absent. If the above-mentioned sketches really were intended for the C minor Mass, they would indeed be suitable for a *Crucifixus* in D minor (twelve-bar sketch), a double fugue *Et unam sanctam* in C minor (sketches of twenty-two and thirteen bars), and a *Dona nobis pacem* fugue in C major (sketches of three and eight bars), as Levin proposed. However, no sketches at all seem to have survived for the *Et resurrexit*, *Et in spiritum*, *Et vitam venturi*, or the entire *Agnus Dei*. These sections would have to be freely composed, the others elaborated by making use of Mozart's very few preliminary sketches. All in all, given the small extent and provisional nature of the sketch material, the amount of »second-hand composition« required can hardly be justified. Levin's completion impressively demonstrates the limits involved.

### **The Completion of the *Credo***

But there is another way to attempt an appropriate completion, namely, by using original models by Mozart, parodying the text while remaining as close as possible to the style of the Mass, and avoiding a jumble of highly contrasting works à la Schmitt and later arrangers. A good indicator for the suitability of such models is whether they can accommodate the new textual underlay. The prime source to examine is Mozart's own parody of the Mass, *Davide Penitente*. Indeed, the first aria he added in March 1785, *Tra l'oscure ombre funeste* for Soprano, perfectly meets the emotional requirements and affects of the crucifixion. It is possible to parody its first section syllable by syllable with the text of the *Crucifixus*, and its second part can be used as a *Resurrexit* almost without changing a note. It is perfectly conceivable that this expressive aria, with its demanding ambitus from b-flat to c<sup>3</sup>, was originally intended for the C minor Mass.

But how to continue the *Credo* without elaborating Mozart's scanty sketches or practically composing the entire ending afresh? No answer to this question is forthcoming from *Davide Penitente*, for the only other aria added by Mozart, *A te, fra tanti affanni* (for tenor), is written in a totally different operatic style and even makes use of a clarinet, which occurs nowhere in the surviving sections of the Mass. Considering other works from 1783, there is not much to choose from, even if

at least the character and instrumentation of the ›Linz‹ Symphony (K 425) have much in common with some sections of the Mass. But if we abandon the assumption that three further independent numbers should follow here, we can at least consider a rather simple, straightforward solution: we could repeat the festive Introit of the *Credo* in parody from the words »et iterum venturus est« (a nice pun!). Its elements seem to be almost predisposed for such a parody. Nor should we overlook the fact that many of Mozart's seventeen surviving masses eventually repeat music from the beginning in the *Credo* in one form or another. One could also arrange the parody in such a way that the section *Et in Spiritum Sanctam* appears in the dominant (G major), as is customary in Mozart's early large-scale settings of the Mass.

On the other hand, this approach means dispensing with a final fugue. Several commentators have suggested that the C minor Mass was intended to be a ›Fugal Mass‹ in which, as in the *Requiem*, each section was to end with a fugue. However, this theory ignores the fact that, unlike the *Requiem*, the *Kyrie* does *not* end with a fugue, but follows a symmetrical form (A-B-C-A'-B'). The recapitulation of the Introit of the *Credo*, as suggested here, achieves a similar form for the entire movement, but now in the shape of a cross (A-B-C-D-A), with the *Incarnatus* (F major) and *Resurrexit* (C major) surrounding the central *Crucifixus* (C minor). This completion requires only an arrangement and parody of a single bipartite aria and an abridged recapitulation of the *Credo* introit; the entire musical substance is by Mozart and does not exceed the style of his Mass.

### **The Completion of the *Agnus Dei***

Regarding the missing *Agnus Dei*, the present arranger's attention fell on the *Masonic Funeral Music* (K 477/479a), composed in July 1785 shortly after the completion of *Davide Penitente*. H. C. Robbins-Landon had already speculated in 1956 that this strange orchestral movement was originally intended as »the introit of a Mass«. It is written in C minor, resembles the *Qui tollis* in character, and has several motivic links to the aforementioned C minor aria from *Davide Penitente* and other sections of the Mass, notably the *Kyrie* and *Sanctus* (note, for instance, the wind acclamations at the beginning of the *Sanctus*). Still more important is the fact that the form of the *Funeral Music* adheres precisely to formal demands of an *Agnus Dei*, which must be constructed so that the »Agnus Dei qui tollis peccata mundi« frames the twofold »miserere nobis« in such a way that after its third appearance the »Dona nobis pacem« can seamlessly follow. However, the strongest argument for using this piece is the cantus firmus chosen by Mozart for the central section: the Gregorian *Lamentatio Jeremiae*, which at that time was sung as a *Miserere* during Holy Week. Strangely, this melody has survived to the present day in the Lutheran Communion as »O Christ, Thou Lamb of God«.

The rich wind writing in the *Masonic Funeral Music*, including three basset horns, seems almost to imitate a vocal choir. With this in mind, Philippe Autexier presented a speculative ›reconstructed initial version‹ of this piece for male choir and orchestra, calling it *Meistermusik* (Breitkopf & Härtel, 1985). Autexier argued that this piece, composed for male choir and small orchestra in July 1785, was first performed for the induction of a new lodge brother on 12 August 1785. According to Autexier, the choir sang the following excerpt from the *Lamentationes*: »Replevit me amaritudinibus, inebriavit me absynthio. Inundaverunt aquae super caput meum: dixit Perii.« However, his arrangement, which has the male voices mainly doubling the cantus firmus in octaves, is almost unsingable as far as the textual underlay is concerned. On the other hand, it is by no means inconceivable that Mozart used earlier sketches for the *Agnus Dei* of the C minor Mass to elaborate the *Funeral Music*, transcribing the original vocal parts for winds (initially two oboes, clarinet, basset horn, bassoon, and two horns). Later he added two further basset horns and a ›*Gran Fagotto*‹ to produce a surprisingly accurate imitation of the sound of a vocal choir. (It is uncertain whether this ›*Gran Fagotto*‹ was in fact a contrabassoon, for the part is obviously written *loco*; otherwise the part would lie two octaves beneath the basset horn.)



There remains a final question: how to produce a *Dona nobis pacem* without elaborating Mozart's dubious fugal sketch? Listening to old recordings of the Schmitt completion, the repeat of the *Kyrie* sounds, all in all, quite convincing, even if none of Mozart's earlier Mass settings contains a similar instance of a full recapitulation. On the other hand, it is said that Mozart himself proposed repeating the *Kyrie* at the end of his *Requiem* – a solution generally accepted today. And there is also the example of Bach's B minor Mass, in which the *Dona* is also a parodied repeat of an earlier section, the *Gratias*. By and large, then, the *Kyrie* is excellently suited for parody treatment. If we take a closer look at its opening tutti (b. 6ff), we note that the words »Dona nobis pacem« fall smoothly into place, although Schmitt had to considerably alter the rhythm order to accommodate the fewer syllables of »Agnus Dei«. But there is one objection: none of Mozart's other Mass settings has a *Dona* ending in a minor key. Even his fugal sketch points to a cadential formula in C major. To be sure, the *Agnus Dei* required a return to the dark minor mode in order to strike an overall balance between light and shadow in the Mass. Moreover, as we can deduce from the existence of the *Dona* sketch, Mozart would doubtless have conceived it as a separate movement, as in the *Requiem*, where the *Agnus* added by Süßmayr may well have been based on a lost sketch by Mozart himself.

Likewise for reasons of formal balance, a full repeat of the *Kyrie* seemed inappropriate, the more so as the *Funeral Music/Agnus Dei* mirrors the arch structure and harmonic scheme of the *Kyrie* (C minor – E-flat major – C minor). Our proposed solution for the *Dona* thus begins directly with the first tutti, omitting the *tierce de Picardie* in the final bar of the *Funeral Music* and the five introductory bars of the *Kyrie*. Then come bars 6 to 18, followed by bars 78 to 85 and 27 to 33 (a total of twenty-eight bars). At this point, somewhat as a substitute for the missing *Christe*, we interpolate the C major cadenza that Mozart inserted in the final chorus of *Davide Penitente* in 1785 (before the end of the original *Cum Sancto* fugue). Here we proceeded on the assumption that this cadenza, too, may originally have been intended for the Mass, albeit in halved note-values owing to the different metrical relations. The figuration then dovetails perfectly with that of the *Kyrie*, and the original text, »Che in Dio sol spera«, even conveys the emotional import of »Dona nobis pacem«. We also added a solo bass *colla parte* so that all four soloists could appear here one last time, as was Mozart's custom. Then come the final fourteen bars of the *Kyrie* as a coda, now transposed to C major, as is easily permitted by the harmony. In this way the Mass can be completed using original Mozart material without extensive ›second-hand composition‹ and above all remaining entirely within its stylistic framework. The completion now has an overall symmetrical form, with the *Kyrie* and *Agnus Dei/Dona nobis* functioning as outer brackets, the *Gloria* and *Sanctus* as inner brackets (both ending with fugues in C major), and the center formed by the *Credo*, whose cruciform shape makes Christ's incarnation, crucifixion, and resurrection the dramatic focus of the entire Mass.

### **Editorial Method and Performance Practice**

Our completion is designed to be compatible with standard editions of the Mass. It is therefore limited to the *Credo* and *Agnus Dei*, as many conductors will already own an edition of the other movements and some will wish to perform their own arrangement of the *Sanctus*. It should be emphasized that this is by no means intended as a scholarly-critical edition, but merely as a practical score for performance purposes, even if it has been prepared with scholarly care. It therefore does not contain a detailed ›critical commentary‹, even though certain passages required much time-consuming editorial work. For example, many details in the dynamics and articulation of the *Masonic Funeral Music* and the aria from *Davide Penitente* had to be questioned and inserted. Readers interested in these details are invited to consult the facsimile edition of the Mass as well as the NMA volume with its extensive critical commentary. Further, Richard Maunder provides a detailed commentary on his edition, which we recommend using together with our completion (*Kyrie, Gloria, Sanctus*).

Due to the fact that the C minor Mass was left unfinished and incomplete, some performance instructions had to be added, mostly involving dynamics, but sometimes articulation as well. Interestingly, Mozart's vocal parts often have short slurs in long melismatic passages. Though these slurs can be helpful in making the declamation and phrasing of long lines and melismas clearer for the singers, they were more likely intended to simplify the phrasing for the *colla parte* trombone players, even if the slide mechanism naturally limited their ability to play legato in fast passages and if agile passages were generally replaced by sustained notes. Unfortunately, most Mozart editions are inconsistent on this point, since the slurs in the vocal parts are seldom replicated in the *colla parte* trombones. Our edition therefore includes slurs in the trombone and vocal parts alike and adds slurs amply and consistently to the winds where necessary. Simplifications are left to the discretion of the players.

Our edition also takes into account recent research findings in performance practice. We warmly recommend Neal Zaslaw's book, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford University Press, 1981), and the congress report he edited on *Mozart's Piano Concertos: Context, Performance, Interpretation* (Ann Arbor, MI, 1986), which contains various papers on this topic. For instance, it proved possible to clarify some peculiarities of Mozart's dynamics: if a *fp* or *mfp* appears at the beginning of a beamed group of notes (e.g. repeated eighth-notes), the *f* or *mf* usually applies to the entire group, not just to the first note beneath the beam, whereas an *f* or *mf* beneath a slur applies only to the first note. Consequently, *fp* does not necessarily mean a strong accent at the beginning and a sudden decrescendo, as is often heard. (In such cases Mozart usually wrote *sf*.) All such signs must always be judged in context. When Mozart wished to bring out a single note within a group, he usually separated it, for instance by writing a single eighth-note followed by three eighths beneath a beam. Sometimes Mozart wrote »*dolce*,« but usually following a preceding *p*, so that its real meaning is not only the timbre, but also »*p dolce*«, or, even softer. Much the same can be said of »*sotto voce*« in the vocal parts.

Equally important is the correct execution of appoggiaturas. Grace notes written with an oblique slash are not necessarily meant to be sung as semiquavers (*pace* NMA!); on the contrary, strings of short appoggiaturas are to be executed on the beat, not before it. Interesting details on the correct execution of appoggiaturas can be found on pp. 158–203 of Hartmut Krones and Robert Schollum's *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* (Böhlau-Verlag, 1983) and on pp. 455–516 of Clive Brown's *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900* (Oxford University Press, 1990).

The layout of our edition follows the demands of performers as well as Mozart's own writing habits; for instance, he designated the Soprano part as »Canto«, as does Maunder's edition, and so do we. In particular we happily followed a suggestion from Nikolaus Harnoncourt to help the conductor by placing a header with the name of the movement on every page. String basses are presented on a single staff, there being very few passages where the cello is not doubled by the contrabass. After passages of ›Vlc.‹ only, the entrance of both instruments is indicated by ›Bassi.‹

### **Problems Concerning the Organ Part**

In figured basses, Mozart habitually placed the accidental in front of the figure, whereas today it is customary to do the opposite. Nonetheless, most Mozart editions remain faithful to his practice, and so does ours. In any event, continuo players should have a command of both forms of notation, and the author finds it more natural to read the accidental first and then the figure, as in normal staff notation, where accidentals are placed in front of notes. In his edition of the *Requiem*, Robert Levin noted that Mozart, in his organ parts, makes a distinction between ›Solo‹ and ›Tutti‹. Referring to hypotheses advanced in the prefaces to the Mass volumes of the NMA, he claimed: »These indications refer to the local practice of using a ›solo organ‹ for orchestral and vocal solo passages and a ›tutti organ‹ for choral passages.« This assumption is based in particular on the unique disposition of Salzburg Cathedral, with its twelve galleries, some of them equipped

with organs. (An illustration appears on p. 32 of *Musikgeschichte in Bildern*, Vol. 4, Fascicle 2, Leipzig, 1971.) For Mozart's Salzburg church works, however, it is especially important to bear in mind the circumstances of their composition. Smaller occasional pieces performed during church services were probably not played with several instruments to a part. Yet even here we find Mozart's ›Solo‹ and ›Tutti‹ marks in the organ part. The practice described by Levin must have been at best an exception. On the other hand, it would be absurd to call for different organs if the change between solo and tutti is limited to a few bars, sometimes only one or two, as often happens in Mozart's church music. We do not know precisely whether the C minor Mass was written with Vienna or Salzburg conditions in mind, but although Mozart definitely did not compose his Requiem for Salzburg, it nevertheless has these same markings. On the other hand, the markings make sense if understood as helpful reminders to the organist that he has to accompany in those very bars, thereby enabling him, if required, to change the registration or the manual (this is how most players understand these markings today). They would also have been helpful when the piece was conducted from the organ, since the organist usually had only his own part in front of him (there were no vocal scores in those days, and playing from score was rare and impractical), and he would need to know when to address the tutti. The introductory orchestral ritornellos (›Solo‹) also had the function of establishing the meter and tempo for the choir or soloists, so the organist had to be especially attentive here. Our edition uses ›Solo‹ and ›Tutti‹ in this sense, albeit only for the organ. To avoid misunderstandings, ›Org. tasto‹ is used instead of the common ›tasto solo‹.

Finally it should be borne in mind that the ›conducting‹ of church music in Mozart's day was totally different from our modern understanding of this term (see e.g. the chapter ›Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert‹ in Georg Schünemann's *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig, 1913). There was a choir director, an organist, a *maestro di cappella*, and sometimes a violin director. No baton was used as we know it today; the time was beaten with the hand, with choir sticks, or even with rolls of paper. Much to the regret of contemporaries, there was often much noise (the stick or foot tapping on the ground, the time counted out loud), especially when the choir directors knew no better, as contemporaries often complained. The conducting was usually not executed by a single person; the organist and violin director were also involved, and sometimes there was an additional harpsichord for the *maestro di cappella* (even in church performances!). Owing to the size of the auditorium and sometimes the double choir layout, time beating was far more frequent in church than in the opera house or concert hall. Double direction from the piano and violin was the custom in opera and concert, but rarely in eighteenth-century church music, where it only gradually took hold. On the other hand, piano direction was fairly common in Italy, and Mozart must have been accustomed to it from his Italian journeys. Later it spread to Germany as well. How exactly church music was to be conducted was determined by the interior of the church (the location of the organ console, the placement of the choir, the number of galleries, etc.) and by the skill and decisions of the church music directors. This kind of music-making certainly required alert communication among all participants.

## A Personal Note

After examining the sources, I began in spring 2001 to work on the *Credo*. First I completed the parodies for the *Crucifixus* and *Resurrexit* with a performance of the Maunder edition in view (it ultimately fell through). At this point I did not consider publication, because it seemed impossible to find a convincing way to complete the *Agnus Dei*. But new research in spring 2005 and the discovery of Autexier's arrangement of the *Masonic Funeral Music* led me to conclude that this music was perfectly suited for the *Agnus Dei*. Then I examined the possibilities for the *Dona*. As already explained, an elaboration of Mozart's short sketch seemed impossible. At first I considered producing a parody of the *Cum Sancto* fugue, but it was pointless to repeat much material from the Mass; the completion of the *Credo* ending by using its opening in parody was a makeshift solution already close to the limits. On the other hand, Mozart's own idea of repeating the *Kyrie* at

the end of his *Requiem*, as well as the Schmitt completion (a presence in our concert life for more than fifty years), led me to the final attempt at a varied and abridged recapitulation of the *Kyrie*, augmented with the above-mentioned cadenza from *Davide Penitente*. The *Agnus Dei* was finished in November 2005, the entire *Credo* on 1 May 2006. I owe a special debt of gratitude to Nikolaus Harnoncourt, who was so kind as to study the manuscript of my arrangement. His constructive comments were taken into account in this edition, which is dedicated to him in acknowledgement of his merits as a pioneer of historical performance practice and in admiration of his personality as an independently minded artist and author.

BENJAMIN-GUNNAR COHRS, BREMEN, © 2010

## COMMENTARY

### *Credo*

A new edition of the *Credo* and *Incarnatus* sections seemed unavoidable, and if only because all known editions have various more or less grievous flaws. First of all, as Richard Maunder noted, it is not very likely that Mozart would have dispensed with trumpets, trombones, and timpani in the *Credo* of *Missa Solemnis*. On the other hand, most other editions lack them as well, including the new version edited by Helmut Eder at the request of the NMA. Maunder tried to solve this problem in 1990, but unfortunately his voice-leading and his treatment of the instruments are not entirely convincing. Very often his added trumpets proceed in parallel fifths with the horns; this is quite untypical of Mozart, as is Maunder's handling of the alto and tenor trombones, which he often has playing *unisono* rather than schematically doubling the vocal parts. At least he brought timpani and trumpets together with woodwinds and horns, in dialogue with the string section, thereby providing equivalent choirs of strings and winds in the ritornellos (the trombones support the vocal parts only). Levin, on the other hand, chose to reinforce the strings with timpani and trumpets, thereby achieving an inappropriate martial effect, reinforcing the tutti with the choir, and completely destroying the overall balance (oboes, bassoons, and horns alone against all others).

Further questions arise from the conflicting approaches for completing those parts which Mozart left incomplete. Eder proceeded almost spartanically, retaining Mozart's own obligato wind ritornellos, refraining from adding any additional winds (except in the final ten bars), and producing a texture dominated entirely by strings and chorus for long stretches at a time, which is quite untypical of Mozart. If we compare the *Credo* with similar passages in other movements (in particular the *Gloria*, *Gratias*, and *Osanna*), we find that Mozart usually provided a rather skeletal instrumentation in the tutti sections, where the trombones and bassoons play *colla parte* with the lower vocal parts and bass while the upper parts are reinforced by oboes. Occasionally the woodwinds and horns were simplified rhythmically to achieve greater resonance; only rarely were they given solo passages. Levin at least handled the trombones correctly, but his other wind parts contain many more liberties than is credible in comparison with other sections of the Mass. Just the opposite is the case with Maunder.

Maunder often introduced free contrapuntal voices in the second violins and violas, sometimes concealing the voice-leading, the more so as his simplified treatment of the winds sounds decidedly baroque. Did Maunder perhaps have the chorus *Ehre sei Dir, Gott* from Bach's Christmas Oratorio in mind here? Its similarity with the *Credo* may not be accidental, for Mozart may have known this work from van Swieten. The characteristic pastoral key of F major in the following *Incarnatus*, a typical siciliano, may likewise be a direct allusion to the birth of Christ.

A further problem concerns the treatment of the organ, whose part Mozart did not write out in the *Credo*. This does not imply, however, that he wanted the organ to play *tasto solo* throughout the movement, as one can already learn from the preceding *Cum sancto*. The structure of the *Credo* more likely suggests the typical alternation between passages with figured bass and block-like *unisono* passages played *sul tast*. All the same, Maunder and Eder have the organ play *sul tast* with the basses throughout the entire *Credo*. Our new arrangement attempts to bring out the structure of the movement more vividly and consistently in its handling of the continuo by providing a figured bass only in modulating passages and following the character of the bass line itself, thereby creating a contrast with the *unisono* passages.

Finally, one significant departure from the original should be noted: the distribution of the text eight bars before the end is so illogical in the manuscript (the »de« of »de caelis« falls on a strong beat in b. 109) that the editor decided to alter it accordingly.

### ***Incarnatus***

The sizable additions made by Eder, Maunder, Levin, and others to the *Incarnatus* are a matter of taste and perhaps most accurately reflect the Mozart understanding of the editors concerned. Our new attempt at a completion of the high string parts is patterned on movements of a similar character, namely, the aria parodied as the *Crucifixus*, the famous *Laudate Dominum*, and the aria *Se il padre perdei* from *Idomeneo*. In particular, the editor has tried to prepare the motifs of the echo-like wind ritornellos in the strings, and not to obscure the solo voice. The editor has also adopted the view that the two empty staves in the autograph were possibly intended for two horns, which Levin dispensed with entirely. Maunder's additional horn parts are not entirely successful: he demands quick changes of crooks from F to G, which is not easy to do, though horn players in Mozart's day may have had a second instrument at hand in case of emergency. Eder's solutions for two horns in F are more modest and convincing. However, the existence of two staves may imply that Mozart wished to use two horns with different fundamentals, otherwise he could have written them on a single staff. The choice of one horn in F and another in C (*basso*) makes it possible to play almost all the chromatic notes within the first octave on C (with the exception of C-sharp). This opens up many lovely possibilities, even though the use of two horns in different keys rarely occurs in Mozart's works in the major mode. (They can, however, be found in the minor mode, as happens for example in the *Masonic Funeral Music*, which calls for one horn in E-flat and another in C.)

Unlike Richard Maunder, the present editor considers the organ to be indispensable here. This is immediately apparent in the written-out string ritornellos, where the rests on the strong beats in the second violins and violas would otherwise cause the harmony to be missing. It was thus necessary to add a figured bass, which we have deliberately kept simple, though it goes farther than Levin's edition, which calls for »tasto solo« for long stretches at a time – most regrettably in the string ritornellos at the beginning and end of the movement. To maintain the character, only the lower voices have been harmonized in these passages, the upper voice being left free.

### ***Crucifixus***

The *Crucifixus* is best sung by the second solo canto, not only because of the part's unusually wide ambitus, but especially to allow the first canto a welcome period of rest before the following *Resurrexit*. Besides, it would be a pity to have no solo at all for the second canto in the *Credo*. Our arrangement also has two passages with added choir in order to intensify the music: b. 28–31 and 55–58, where the choir underscores the word »crucifixus« (already depicted in the notes), and b. 34–41 and 63–68, where it provides a consolatory commentary for the soloist and emphasizes the most important words of the movement – »crucifixus, passus, et sepultus est«. In doing so, the choir also highlights the formal structure of the *Credo*, supplying the outside the framing sections (without soloists) and accentuating the symmetrical center of the entire work, the *Crucifixus*, surrounded by the *Incarnatus* and *Resurrexit* (without choir). These choral parts are not, strictly speaking, a compositional addition, for they are all *colla parte* with Mozart's existing music and may be treated *ad libitum*. The brief entrances of the trombones in the loud tutti sections of the choir, though logical and consistent with the movement's dramatic structure, are also optional.

Equally optional are the short, dramatic additions for timpani and trumpets to heighten the climaxes (b. 10–13 and 28–30). These instruments were uncommon in instrumental funeral music (they are not found in the *Masonic Funeral Music*), but are available and effective in the Mass.

The flute has nothing more to do until the end of the work. However, flute players may be happy to have another opportunity to play when this completion is given in performance, instead of doing only the *Incarnatus*.

### ***Resurrexit***

Given the character of the solo, this part should certainly be sung by the first canto. The fabric of the aria seems to make the participation of a choir impossible, even if a *Resurrexit* without choir is quite exceptional in Mass settings of this period. However, to enrich the sequence of solos and ensembles, our arrangement offers additional parts for the second canto and tenor *colla parte*, as is already im-

plicit in the structure of the part-writing, thereby expanding the movement into a *terzetto*. It seemed highly unlikely that the entire central section of the *Credo* should be sung by the canto alone. As in the *Gloria*, our arrangement thus produces a successive escalation of soloists within the *Credo*, from the *Incarnatus* (Canto I) and *Crucifixus* (Canto II) to the *Resurrexit* (Canto I & II, Tenor). Again, the added parts were not ›newly composed‹ but merely ›extracted‹ from existing parts: Canto II was taken from Viol. II or Ob. II, reinforcing the melody at the lower third or sixth, and the Tenor part was basically taken from Va.

To heighten the movement's festive character, our arrangement also suggests adding timpani and trumpets to several passages (b. 9–16, 31–34, 41–43, 51–55, 68–71, and 85–89). A *Resurrexit* without these instruments seems quite abnormal, and the decision to expand the vocal parts also requires additional winds. (To be sure, the *Quoniam* had no brass instruments at all, but it is entirely different in character.) These additions, too, are *ad libitum*.

Bars 51 to 73 are written out in the original. Here we notate them with repeat signs. In practice, this allows for the possibility of omitting the repeat, particularly in deference to the solo canto.

The cadenza supplied by the editor two bars before the end is intended as a suggestion. Experienced soloists with a knowledge of historical performance practice will certainly prefer to improvise one of their own. On the other hand, something had to be done to counter the danger of simply ignoring the fermata, or, as is sometimes heard, simply sustaining the note for a moment or two. The same applies to the fermata in b. 43. Unfortunately, few present-day conductors and singers know how to execute such improvised and other fermatas, as is pointed out, for instance, by Hans Swarowsky in *Wahrung der Gestalt* (ed. Manfred Huss, Universal Edition, 1979, pp. 38ff.). Regarding the correct execution of fermatas, see also the books by Schollum & Kronos or Brown cited above.

### ***Et iterum***

Our parody basically follows the *Credo* section, with a few rhythmic changes necessitated by the different text. We chose not to repeat the orchestral introduction at the opening, which is certainly meant to be an intrada for the entire *Credo* section. (This is typical processional music, which made it possible for the priests and choristers to move inside the church after the sermon.) A full repeat would also have destroyed the surprising effect at the words ›et iterum venturus est‹. One significant difference occurs in the instrumentation: there is a tradition in Mass settings to sing the words ›in remissionem peccatorum‹ softly, hence the reduced dynamics and thinner instrumentation at this point (b. 62–69), without woodwinds, timpani, or trumpets. (We recommend retaining the trombones despite the general *p*, though they can be dispensed with if desired.) The reduction in dynamics makes the final *pleno* all the more effective.

### ***Agnus Dei***

Apart from the deletion of the final bar, our arrangement retains the substance of the original. It seemed necessary once again to make use of a double choir, due to the strong wind instrumentation and voice leading of the original as well as the *Qui tollis* and the preceding *Sanctus*, whose opening wind acclamations seem almost to be reinvented here. Our adaptation allows the voices to proceed in two independent choirs, as in the *Qui tollis*, and not in eight parts. In other words, each of the two choirs has a self-contained four-voice texture.

The trombones may have been granted greater independence here, as in the *Qui tollis*, but apart from a very few instrumental bars it seemed more appropriate to retain the *colla parte* with alto, tenor, and bass from choir II.

Once again, our arrangement adds trumpets and timpani to underline the climaxes (b. 34–41, 48–50 and 54–61) and to create an audible connection with the *Crucifixus*. And once again, they may be understood as *ad libitum*.

The parts for strings, oboes, horns, and bass are the same as in the original. Only in the last two bars were the final three notes of the first horn eliminated to facilitate the change of crook required for the *Dona*. The absence of these notes will not be noticed, for they merely double the bass notes F-G-G *colla parte* an octave higher. Strangely, the original reinforced the cantus firmus with clarinet and both oboes here (b. 25–33), although the line seems predestined for a horn in E-flat. Since there is no clarinet in our arrangement, the line has indeed been given to the horn, following an old tradition of using the horn to reinforce vocal cantus firmi, as happens quite often, e.g. in Bach.

Owing to the compositional fabric of the original, the words »miserere nobis« seem to get short shrift in the parody, and it is perhaps preferable to have the cantus firmus state the entire original »Agnus Dei« verse from b. 25 on. For this reason the editor recommends having the solo quartet sing *colla parte* with the strings for ten bars (b. 24–33), again *ad libitum*. Another option is to use only canto I and to let the others rest. But since the entire Mass is already dominated by the solo soprano, it may be a welcome possibility to introduce all soloists again.

Entirely new is the figured bass, which, strangely, does not occur in any edition of the *Masonic Funeral Music* known to the editor. Neal Zaslaw was the first to raise this question. In any event, an organ is essential in the context of the Mass.

### ***Dona nobis pacem***

Our arrangement was already described above. The only new compositional decision was to extend the dominant key, arrived at in b. 21, by using a transposition of b. 27–33 from the *Kyrie*. This required a dominant seventh chord in b. 28. Due to the slower tempo of the added cadenza, nine bars of pedal point were added in the horns, as in the cadenza at the end of the *Incarnatus*. This addition, too, is *ad libitum*. The instrumentation in the final six bars of the cadenza was redistributed for strings and woodwinds in dialogue (instead of the original strings), since the low-register strings would have been unsuitable for the transition to the final choral ritornello. Again, this ties in with the instrumentation of the cadenza of the *Incarnatus*.

## **IMPORTANT NOTE FOR THE CONDUCTOR**

In all parts and in the choral score, the *Credo* and *Agnus Dei* are published in separate volumes in order to facilitate their use in combination with editions of the other movements of the Mass. (Only the organ part appears in one volume, due to technical considerations.)

Editorial additions to the instrumentation are not indicated as such in the score and parts (e.g. by using smaller type) as the editor considers them indispensable to the dramatic structure of his arrangement. If the conductor nevertheless wants to dispense with them, he is kindly asked to announce his adjustments in rehearsal or to mark up his own parts accordingly. The editorial suggestion »*ad libitum*« is made in deference to ingrained purists, who, however, are unlikely to conduct such a completion in any case. On the other hand, conductors should be in a position to distinguish between Mozart's original instrumentation and the editorial additions. All relevant instances, with bar numbers, are cited in the preceding commentary.

Experienced continuo players always prefer to improvise the figured bass. In order to make this easier, the continuo part of our arrangement includes an additional empty staff where the players can enter their changes or realization.

The performance duration of the Mass has been extended some fifteen to twenty minutes to encompass a total of seventy to eighty minutes, depending on the conductor's choice of tempi.

## **AVAILABILITY OF THE PERFORMANCE MATERIAL**

Vocal and instrumental parts are available on sale from *BGC Manuscript Edition*. Direct contact:

Benjamin-Gunnar Cohrs, Postfach 107507, D-28075 Bremen, Germany

e-mail: artiumbremen@yahoo.de; bruckner9finale@yahoo.de; bruckner9finale@web.de

No royalties are charged for performance; the arrangement is not subject to fees from Germany's performance rights organization (GEMA). However, no recordings in sound and picture are permitted without the previous consent of the editor.

Copying of the performance material and forwarding it to a third party is prohibited.

# BESETZUNG / PARTICIPANTS

## CREDO

2 Oboi – 2 Fagotti  
2 Corni in Do/C – 2 Clarini in Do/C – Tromboni (A, T, B) – Timpani (Do-Sol/c-G)  
Violino I – Violino II – Viola – Bassi ed Organo  
Coro: Canto I – Canto II – Alto – Tenore – Basso

## ET INCARNATUS EST

Flauto solo – Oboe I solo – Fagott I solo  
Corno I in Fa/F – Corno II in Do/C  
Violino I – Violino II – Viola – Bassi ed Organo  
Canto I solo

## CRUCIFIXUS

Flauto – 2 Oboi – 2 Fagotti  
2 Corni in Do/C  
2 Clarini in Do/C [*ad lib.*] – Tromboni (A, T, B) [*ad lib.*] – Timpani (Do-Sol/c-G) [*ad lib.*]  
Violino I – Violino II – Viola – Bassi ed Organo  
Canto II solo  
Coro [*ad lib.*]: Canto – Alto – Tenore – Basso

## ET RESURREXIT

2 Oboi – 2 Fagotti  
2 Corni in Do/C  
2 Clarini in Do/C [*ad lib.*] – Timpani (Do-Sol/c-G) [*ad lib.*]  
Violino I – Violino II – Viola – Bassi ed Organo  
Canto I solo  
Canto II solo [*ad lib.*] – Tenore solo [*ad lib.*]

## ET ITERUM VENTURUS EST

2 Oboi – 2 Fagotti  
2 Corni in Do/C – 2 Clarini in Do/C – Tromboni (A, T, B) – Timpani (Do-Sol/c-G)  
Violino I – Violino II – Viola – Bassi ed Organo  
Coro: Canto I – Canto II – Alto – Tenore – Basso

## AGNUS DEI

2 Oboi – 2 Fagotti  
Corno I in Mib /Es – Corno II in Do/C  
2 Clarini in Do/C [*ad lib.*] – Timpani (Do-Sol/c-G) [*ad lib.*]  
Tromboni (A, T, B)  
Violino I – Violino II – Viola – Bassi ed Organo  
Coro I: Canto I – Alto I – Tenore I – Basso I  
Coro II: Canto II – Alto II – Tenore II – Basso II  
Canto I & II solo [*ad lib.*] – Tenore solo [*ad lib.*] – Basso solo [*ad lib.*]

## DONA NOBIS PACEM

2 Oboi – 2 Fagotti  
2 Corni in Do/C – 2 Clarini in Do/C – Tromboni (A, T, B) – Timpani (Do-Sol/c-G)  
Violino I – Violino II – Viola – Bassi ed Organo –  
Coro: Canto – Alto – Tenore – Basso  
Canto I & II solo – Tenore solo – Basso solo