

# W. A. MOZART

Messe in c

Mass in C minor

KV 427 (417<sup>a</sup>)

Herausgegeben von / Edited by  
Monika Holl

unter Mitarbeit von / in collaboration with  
Karl-Heinz Köhler

Credo in unum Deum, Et incarnatus est, Sanctus, Hosanna  
rekonstruiert und ergänzt von / reconstructed and completed by  
Helmut Eder

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
TP 255

# VORWORT

Mozarts Messe in c KV 427 (417<sup>a</sup>) – „die c-Moll-Messe“, wie sie heutzutage von Musikern und Musikkennern genannt wird – nimmt unter Mozarts Messenkompositionen eine Sonderstellung ein: Sie ist nicht nur die letzte seiner Messvertonungen, sie ist auch die großartigste und monumentalste dieser Gattung, erfordert den umfangreichsten Solisten-, Chor- und Orchesterapparat und übertrifft trotz ihrer Unvollständigkeit alle anderen Messen an zeitlicher Ausdehnung. Mozart vertonte den lateinischen Text der *ordo missae* darin nicht in durchkomponierten Sätzen, sondern teilte diese in einzelne Abschnitte auf. Im Wechsel von großangelegten, zum Teil bis zur Fünf- und Achtstimmigkeit erweiterten Chören und melodiebetonten oder bravourösen Solo- und Solo-Ensemble-Abschnitten entstand so ein geistliches Gesangswerk in Kantatenform, dessen Umfang als vollendeter Zyklus den Rahmen einer Messliturgie weit überschritten hätte.

Als Mozart in den Herbst- und Wintermonaten 1782/83 in Wien mit der Komposition begann, bestand – anders als noch Jahre zuvor in Salzburg keine Notwendigkeit für ihn, ein Kirchenwerk zu schreiben. Vielmehr begann er zu dem Zeitpunkt, sich im Theater- und Konzertleben Wiens als Komponist und Virtuose einen Namen zu machen. Verstärkte religiöse Gefühle in dieser ersten gemeinsamen Zeit mit Konstanze mögen mit eine Rolle gespielt haben, dass er sich zu einer Messvertonung entschloss. Bei den lyrisch-innigen Sopranpartien des *Christe eleison* oder des *Et incarnatus est* dachte er mit Sicherheit an die Stimme seiner Frau; übernimmt er doch für den Mittelteil des *Kyrie* sogar die Kantilene eines Solfeggios, das er für Konstanze komponiert hatte (KV 393/385<sup>b</sup> Nr. 2; siehe Anhang).

Der entscheidende Anstoß für die Konzeption der Messe aber kam aus Mozarts intensiver Beschäftigung mit den großen Werken barocker Tradition. Als Teilnehmer an den Matineen des Baron Gottfried van Swieten, der sich der Pflege

und Wiederentdeckung 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. (An dieser Stelle sei auch auf die im Anhang wiedergegebenen Studien zum Thema der großen *Cum Sancto Spiritu*-Fuge am Schluss des *Gloria* verwiesen.) Ohne an liturgische Beschränkungen zu denken, schrieb Mozart in jener Zeit die Sätze des *Kyrie*, das gesamte *Gloria* und die ersten beiden Teile vom *Credo* der Messe.

In einem Brief an seinen Vater vom Anfang des Jahres 1783 spielte Mozart selbst auf die halbfertige Partitur an und führte die Tatsache der Komposition seinem Vater gegenüber als Beweis seiner moralischen Aufrichtigkeit an für ein nicht im Detail bezeichnetes Gelöbnis in Zusammenhang mit seiner Heirat und der immer wieder verschobenen Vorstellung der Schwiegertochter beim Vater in Salzburg. Aufgrund dieses Versprechens war er bei seinem Besuch in Salzburg im Sommer und Frühherbst 1783 mehr oder weniger zu einer Aufführung der Messe verpflichtet, obwohl in dem Zyklus weiterhin mehrere Abschnitte unvollständig waren oder ganz fehlten. Am Sonntag dem 26. Oktober, dem letzten Tag seines Aufenthaltes in der Heimatstadt, führte er in der Stiftskirche St. Peter in Salzburg beim feierlichen Hochamt zum Feste des hl. Amand, dem zweiten Patron des Klosters, aller Wahrscheinlichkeit nach die vollendeten Teile der *Missa* in c KV 427 (417<sup>a</sup>) auf. Aus den Tagebucheinträgen der Schwester Maria Anna wissen wir, dass Konstanze Mozart die Sopransoli sang und dass viele seiner ehemaligen Kollegen aus der Salzburger Hofmusik bei der Aufführung mitwirkten, um das eher bescheidene Kirchenmusikensemble von St. Peter zu verstärken.

Mozart hatte offensichtlich in Salzburg zu den aus Wien mitgebrachten Partiturteilen noch das *Sanctus* und *Benedictus* dazukomponiert. Auch flüchtige erste Skizzen zu einem *Agnus Dei* hatte er sich bereits notiert (siehe Anhang). Von der Aufführung im Jahre 1753 sind vier Stimmen erhalten geblieben. Sie fanden sich im Musikalienbestand des ehemaligen Augustinerchorherrenstiftes Heilig Kreuz in Augsburg, wohin das ganze Stimmenmaterial nach dem Tode von Mozarts Vater bei der Auflösung des Nachlasses gelangt war. Diese Stimmen enthalten kein *Credo* und kein *Agnus Dei*. Mozart hat also die im Entwurf vorhandenen Teile des *Credo*, den Eingangsabschnitt und das *Et incarnatus est* für die Aufführung nicht verwendet. Mit welcher Musik er an jenem Oktobersonntag den Kompositionszyklus kompletierte, ist unbekannt. Mozart hat nach der Salzburger Aufführung nicht mehr an der Messe weitergearbeitet. Sie blieb unvollendet.

Der Stimmensatz aus Salzburg, der lange Zeit noch vollständig in Augsburg erhalten war, wurde bereits im 19. Jahrhundert zu einer wichtigen Quelle für die Überlieferung der Messe, denn Mozarts autographe Partitur der vertonten Teile war nach seinem Tode nicht mehr vollständig vorhanden. Es fehlten die Hauptstimmen zum *Sanctus* und *Benedictus*. Durch die damals beschränkten Möglichkeiten bei der Rastrierung des Papiers mit Notensystemen – auf einem Blatt konnten maximal zwölf Notensysteme untergebracht werden – war Mozart bei den Chorsätzen gezwungen gewesen, für die Bläserstimmen, die auf der Hauptpartitur keinen Platz mehr hatten, eine Separatpartitur zu schreiben. Die autographen Bläserpartituren zum *Sanctus* und *Benedictus* nun blieben erhalten, die Hauptpartituren mit den Vokalstimmen und den Streichern aber sind verschollen. Sie waren wahrscheinlich schon zu Mozarts Lebzeiten verloren gegangen, jedenfalls waren sie im handschriftlichen Nachtrag, der 1800 an den Offenbacher Verleger Johann Anton André verkauft wurde, nicht mehr vorhanden. André schob deshalb eine Drucklegung des Werkes hinaus. Erst nachdem er „in einem Kloster in Baiern“, wie er

im Vorwort der Ausgabe anmerkt (gemeint ist das oben genannte Stift Heilig Kreuz in Augsburg), den Stimmensatz der Salzburger Aufführung entdeckt und ihm der dortige Chorleiter Matthäus Fischer eine Partiturabschrift davon angefertigt hatte, brachte er 1840 die Messe mit vollständigem *Sanctus* und *Benedictus* und den beiden unvollständig instrumentierten Teilen des *Credo* heraus. Die gedruckte Ausgabe der erhaltenen Sätze konnte jedoch auch nicht darüber hinweghelfen, dass das Werk ohne Bearbeitung und Ergänzung zumindest der nur im Entwurf vorhandenen ersten *Credo*-Verse nicht aufführbar war.

Bereits Mozart selbst hatte versucht, den Hauptteil der Komposition zu retten, indem er *Kyrie* und *Gloria* wieder verwendete, als er 1785 für eine Konzertveranstaltung der Wiener Tonkünstlersozietät ein Chorwerk schreiben sollte. Die Vertonung eines für diesen Anlass versprochenen Psalmes hatte er „nicht fertig bringen können“, deshalb benutzte er die Chöre, Solo-Ensembles und arienartigen Abschnitte der beiden ersten Sätze der Messe, komponierte noch rasch eine Tenor- und eine Sopranarie dazu, schob eine Solokadenz in die Schlussszene des *Gloria* ein, ließ vom „italienischen Poeten“ (wahrscheinlich Lorenzo da Ponte) einen italienischen Text dazu schreiben und führte die daraus entstandene Kantate „Davide penitente“ KV 469 vor dem Wiener Publikum auf.

Nur in dieser Form, als Kantate, fand die Musik der c-Moll-Messe im 19. Jahrhundert Verbreitung. Es kursierten davon handschriftliche Partitur- und Stimmenabschriften, die Solostücke erschienen als Klavierauszug, und schließlich wurde dem Zeitgebrauch entsprechend bei einer neuerlichen Edition noch ein deutscher Text unterlegt. Die Messkomposition war vergessen, und auch die oben erwähnte Druckausgabe des Messfragments von 1840 brachte mehr dokumentarischen als praktischen Nutzen. Vielleicht mag es daraufhin die eine oder andere ad hoc-Bearbeitung eines Chorregenten gegeben haben: Zum Beispiel wissen wir aus Zeitungsberichten von einer Bearbeitung die der Wiener Kapellmeister Joseph Drechsler für

eine Aufführung im Wiener Stephansdom im November 1847 vornahm. Notenmaterial dazu blieb aber keines erhalten. Man kann annehmen, dass in dieser Bearbeitung alle fehlenden Teile ergänzt waren, denn nur so konnte das Werk beim Gottesdienst Verwendung finden.

Eine weitere vollständige Fassung stellte 1901 der Dresdener Kapellmeister Alois Schmitt (unter Mitarbeit von Ernst Lewicki) her. Sie gelangte am 3. April 1901 in der Dresdener Lutherkirche zur Aufführung, wurde gedruckt, war danach in zahlreichen Aufführungen zu hören und machte Mozarts Werk erst einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Schmitt gestaltete in seiner Bearbeitung das *Agnus Dei* nach dem *Kyrie* der Messe, die fehlenden Teile des *Credo* ergänzte er durch Musik aus anderen Kirchenwerken Mozarts (aus den Messen KV 139/114<sup>a</sup> = KV<sup>3a</sup> 47<sup>a</sup> und KV 262/246<sup>a</sup>, den beiden fragmentarischen Kyriesätzen KV 322/296<sup>a</sup> und KV Anh. 15/323 sowie der Messe KV 337), wobei die zum *Crucifixus* verwendete Musik aus KV<sup>1</sup> Anh. 21 (93<sup>c</sup>) später als eine Komposition des Salzburger Ernst Eberlin identifiziert wurde.

Bei seiner Beschäftigung mit der Messe fiel Schmitt auf, dass das *Sanctus* und die anschließende *Hosanna in excelsis*-Fuge nur in einem vierstimmigen Chorsatz überliefert waren, obwohl sie von der musikalischen Substanz her als Doppelchor bzw. Doppelfuge gedacht waren. Da sich die Kenntnis der Chorstimmen dieser Sätze nur auf das Notenmaterial der Aufführung von 1783 in Salzburg stützt, kann man schließen, dass Mozart die Doppelchörigkeit dieser Abschnitte zwar konzipiert, auf ihre vollständige Ausführung bei der Einstudierung aber verzichtet hatte. Möglicherweise war der Chor zu klein oder die Probenzeit zu kurz, um die schwierigen Passagen eindrucksvoll bewältigen zu können. Wie auch immer, eine Analyse der Musik und die autograph erhaltenen Posaunenstimmen lassen klar erkennen, dass Mozart ursprünglich eine von einem Doppelchor auszuführende Zweithemen-Fuge für das *Hosanna in excelsis* geplant hatte und dass auch die Echowirkungen des fünfstimmig überlieferten *Sanctus* von zwei Chören ausgeführt werden sollten. Letzteres belegen entsprechen-

de Anmerkungen in der bereits zitierten Abschrift des Augsburgers von André.

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. Schmitt ging bei seinen Ergänzungen wohl noch von Aufführungen in kirchlichem Rahmen aus und trachtete demgemäß nach Vervollständigung zu einem kompletten Messzyklus.

Erst die sich immer mehr durchsetzenden Konzertaufführungen des Werkes machten eine Rückbesinnung auf die originalen Teile der Komposition von 1783 wünschenswert. Als erster legte H. C. Robbins Landon 1956 eine gereinigte Partitur vor, die sich im wesentlichen auf eine vorsichtige Andeutung der Instrumentierung in den *Credo*-Teilen und auf die Herstellung einer doppelchörigen Fassung des *Sanctus* und des *Hosanna in excelsis* beschränkte.

Nach der wissenschaftlichen Edition im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA I/1/ Abt. 1/Band 5), die das Werk als Fragment ohne alle Ergänzungen bringt, hat der Komponist Helmut Eder im Auftrage des Verlages auf der Basis dieser Ausgabe eine musizierfähige Fassung erstellt. Dies bedeutet einmal für den Kopfsatz des *Credo in unum Deum* die teilweise Ergänzung der Streicherstimmen und die Ausführung der Instrumentierung des festlichen Forte am Schluss der Nummer. Mozarts Kompositionsabsichten sind in diesem Satz klar skizziert und die Weiterführung der fehlenden Stimmen ergibt sich zwangsläufig daraus. Schwieriger gestaltet sich die Rekonstruktion beim anschließenden *Et incarnatus est*. Da sind zwar Gesangsstimme, Instrumentalbass und die drei konzertierenden Bläser in Mozarts Partitur vollständig notiert (vgl. die Faksimile-Ausgabe Kassel etc. 1983), die Streicher aber fehlen nach der instrumentalen Einleitung völlig, und auch zwei Systeme über den Streichern, die wahrscheinlich den Hörnern zugeacht waren, blieben leer.

Anders als in allen früheren Bearbeitungen zieht Eder in diesem Satz die Streicher nicht nur zur unauffälligen harmonischen Ergänzung heran, sondern er verleiht ihnen ein thematisches Eigenleben als Widerpart zum Wechselspiel von Sopran und Solobläsern. Auch die Hörner setzen Akzente. So hat der Komponist Eder nachschöpferisch versucht, der Musik Mozarts durch gleichberechtigte Einbindung aller Instrumente eine optimale Klangwirkung zu verschaffen.

Im *Sanctus* sind die vorgezeichneten Wechselwirkungen der Vokalstimmen zur Achtstimmigkeit erweitert; das daran anschließende, im *Benedictus* teilweise wiederholte *Hosanna in excelsis* ist zu einer vollständigen Doppelfuge von zwei Chören rekonstruiert. Konsequenterweise wird dabei der erste Einsatz des Chorbasses in den Takten 18–27 (1. Viertel), der auch vom originalen Aufführungsmaterial her überliefert ist, zu dem ergänzten Chor II gestellt, wodurch in der Fugenexposition eine Trennung der beiden Themen, aufgeteilt auf Chor II (erstes Thema) und Chor I (zweites Thema), erreicht wird.







Besonders hingewiesen sei auf Takt 7 des *Sanctus*, in dem bei allen bisherigen Rekonstruktionen immer schon ein erster Einsatz des ergänzten Chores erfolgte. Wie aus der Augsburger Partitur nach den Salzburger Stimmen zu ersehen ist, pausieren aber alle Vokalstimmen, die Leere des Taktes ist von Mozart beabsichtigt, um die stufenweise Steigerung zum Tutti-Forte in Takt 10 besonders wirksam werden zu lassen.

Als Problem sei noch erwähnt, dass Mozart in seiner autographen Partitur im *Kyrie* das Mitgehen bzw. Pausieren der Posaunen durch entsprechende Hinweise in den Gesangsstimmen anzeigte. Dabei hat er wohl versehentlich auch an zwei Stellen solche Vermerke im System der Soprane angebracht. Dass Mozart mit diesen Einträgen, die sich in keinem der folgenden Sätze wiederholen, tatsächlich die Mitwirkung der ganz ungebräuchlichen Diskantposaune gemeint haben sollte, ist sehr unwahrscheinlich.

In der vorliegenden Ausgabe sind Helmut Eders Rekonstruktion und seine Ergänzungen durch eckige Klammern gekennzeichnet. Bei über mehrere Akkoladen gehenden Abschnitten erscheinen diese Klammern zu Beginn einer jeden Akkolade und werden erst vor Einsatz des Mozart-Textes oder am Satzende geschlossen. Die dynamischen Ergänzungen von Helmut Eder in Mozarts Text des Satzes *Credo in unum Deum* sind ebenfalls in eckige Klammern gesetzt.

Monika Holl

## ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt  statt , ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

# PREFACE

Mozart's Mass in C minor K. 427 (417<sup>a</sup>) – called “the C minor Mass” by musicians and music experts these days – occupies a special position among Mozart's mass compositions. It is not only the last but also the most excellent and monumental work of this genre; it requires the most soloists, choir singers, and instrumentalists and is, despite its incompleteness, longer than all other masses. In the C-minor Mass, Mozart did not set the Latin text of the *ordo missae* to music in through-composed movements but divided them into separate sections. Extended choirs (up to five and eight voices) and melodious or virtuosic solo/ensemble sections alternate with each other – a cantata form which if it were complete would certainly have gone far beyond the scope of a mass liturgy.

When Mozart began to work on his C minor Mass in the fall and winter of 1782/83 in Vienna, he had no obvious reason to write church music (unlike the time in Salzburg several years before). On the contrary, at that time he was beginning to build up a reputation as composer and virtuoso in the Vienna theatre and concert life. It may be possible that increasing religious feelings at the beginning of the time with Konstanze had a certain influence on his decision to set a mass text to music. The lyrical and affectionate soprano parts in the *Christe eleison* and the *Et incarnatus est* are undoubtedly designed after his wife's beautiful voice; after all, he inserted a cantilena of a solfeggio composed for Konstanze (K. 393/ 385<sup>b</sup> No. 2; cf. Appendix) in the middle section of the *Kyrie*.

The decisive impulse for a mass composition, however, was given by Mozart's intensive studies of Baroque compositions. The matinees of Baron Gottfried van Swieten, who had devoted himself to the cultivation and rediscovery of this music, gave him an insight into Georg Friedrich Händel'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 master pieces, to experiment with Baroque sound effects and to prove his contrapuntal skill (cf. App.: Mozart's studies on the subject of the great *Cum Sancto Spiritu-fugue* at the end of the *Gloria*). Without considering liturgical restrictions, Mozart then wrote the movements of the *Kyrie*, the entire *Gloria* and the first two parts of the *Credo*.

At the beginning of the year 1783, Mozart himself alluded to the incomplete score of the mass in a letter to his father. With this, he wanted to prove his moral integrity – apparently remembering the (not literally known) vow which he had made in connection with his marriage and the postponed introduction of his wife to his father in Salzburg. Due to this promise, Mozart was more or less obligated to perform the mass when he visited Salzburg in summer and early autumn 1783, although several parts of the cycle were still incomplete or even missing. It is most likely that on Sunday, October 26, the last day of Mozart's stay in his home town, he performed the finished sections of his Mass in C minor K. 427 (417<sup>a</sup>) in the Salzburg Stiftskirche St. Peter during high mass for St. Amand, the second patron of the cloister. His sister Maria Anna wrote in her diary that Konstanze Mozart sang the soprano solos and that many of his former colleagues of the Salzburg court music supported the rather small church music ensemble of St. Peter's.

In Salzburg, Mozart apparently had added the *Sanctus* and *Benedictus* to the Vienna parts of the score. He had also already written down some sketches for the *Agnus Dei* (see Appendix). Only four parts of the 1783 performance have survived: they were found in the former Augustinerchorherrnstift (Convent of the Augustine Canons) Heilig Kreuz in Augsburg where the entire material was brought after the death of Mozart's father. These parts contain neither a *Credo* nor an *Agnus Dei*. Hence it follows that Mozart did not make use

of sketchy parts of the *Credo* (the introduction and the *Et incarnatus est*) in the Salzburg performance. It is still unknown how Mozart completed the mass cycle on this October Sunday. After the performance, he did not work on the composition again. It remained unfinished.

Already in the nineteenth century the Salzburg set of parts, which had remained complete in Augsburg for a long time, became one of the most important sources of the C minor Mass since, after Mozart's death, the anyhow unfinished autograph was handed down only fragmentary (without the main parts of the *Sanctus* and *Benedictus*). Because the number of staves on each paper was limited to twelve (due to the contemporary way of ruling staves), Mozart had to write a separate score for the wind parts in those movements with choir. The autograph wind scores of the *Sanctus* and *Benedictus* were handed down complete whereas the main scores with the vocal and string parts were lost. This may have already happened in Mozart's life time because they were not found in the handwritten inheritance which was sold to the Offenbach publisher Johann Anton André. André therefore, postponed the edition of the Mass. Only after he had found the set of parts of the Salzburg performance – as he notes in the preface of the edition – “in a cloister in Bavaria” (= the above mentioned Augustinerchorherrnstift in Augsburg) and the choir director Matthäus Fischer had provided a score from the existing parts, did André edit the Mass in 1840 with a complete *Sanctus* and *Benedictus* and the two incompletely instrumentated sections of the *Credo*. Yet, the printed edition of the existing movements could not compensate for the fact that the composition still could not be performed without an arrangement and addition of – at least – the first, only sketched verses of the *Credo*.

Mozart himself had already tried to save the main part of the composition by reusing the *Kyrie* and *Gloria* after he had been asked to write a choir composition for a concert of the Wiener Tonkünstlersozietät in 1785. Since he had not been able to finish the promised psalm on time, he used the choral settings, solo en-

sembles and aria-like parts of the first two mass movements, quickly composed a tenor and a soprano aria, inserted a solo cadenza in the final fugue of the *Gloria*, asked the “italian poet” (presumably Lorenzo da Ponte) to write an Italian text, and performed the finished cantata “Davide penitente” K. 469 in Vienna.

Only in this form, as a cantata, did the music of the C minor Mass become popular in the nineteenth century. Handwritten copies of the score and the parts existed. The solo pieces were published in piano reductions and, on the occasion of a new, “modern” edition, a German text was added. The Mass composition was forgotten, and also the above mentioned print of the fragmentary mass (1840) was of documentary rather than of practical use. Possibly, it encouraged choir directors to write *ad hoc* arrangements; contemporary newspaper articles report, for example, that the Vienna Kapellmeister Joseph Drechsler performed an arrangement in the Vienna Stephansdom in November 1847. Although the performance material has not survived, it is quite certain that all missing parts had been replaced to allow a performance during the service.

In 1901, another complete version was provided by the Dresden Kapellmeister Alois Schmitt (in cooperation with Ernst Lewicki). After its performance on April 3, 1901, in the Dresden Lutherkirche it was published. In the time to follow, it was heard in numerous performances and contributed greatly to the propagation of Mozart's work. Schmitt composed the missing *Agnus Dei* after the model of the *Kyrie* and replaced the missing parts of the *Credo* with music from other church compositions by Mozart (from the masses K. 139/114<sup>a</sup> = K.<sup>3a</sup> 47<sup>a</sup> and K. 262/246<sup>a</sup>, the two fragmentary *Kyrie* movements K. 322/296<sup>a</sup> and K. App. 15/323, and the mass K. 337). The music used in the *Crucifixus* – K.<sup>1</sup> App. 21 (93<sup>c</sup>) – was later identified as a composition by the Salzburg composer Ernst Eberlin.

While working on the Mass, Schmitt realized that the *Sanctus* and the following *Hosanna in excelsis*-fugue only exist as four-part choral settings although their musical sub-

stance implies a double choir and a double fugue respectively. Since the knowledge of the choir parts of these movements bases entirely on the Salzburg performance material of 1783, it is possible that Mozart indeed had composed double choirs but did not insist on a complete performance. Maybe the choir was too small or the time for rehearsals too short to master the difficult passages. Anyhow, an analysis of the music and the autograph trombone parts prove that Mozart originally planned a two-subject fugue for the *Hosanna in excelsis* performed by a double choir, and that the echo effects of the *Sanctus*, handed down in a fivepart setting, also should have been executed by two choirs. The latter is proven by annotations made by the Augsburg choir director Fischer in the above mentioned copy for the André edition of 1840.

On 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. Schmitt apparently assumed the works to be performed in a liturgical setting and, therefore, insisted on a completion of the mass cycle.

Only the increasing number of concert performances of the work brought upon a growing interest in the original parts of the 1783 composition. H. C. Robbins Landon was the first musicologist to provide a purified version which basically confines itself to a careful indication of the instrumentation in the *Credo* parts and to an arrangement of the *Sanctus* and *Hosanna in excelsis* for double choir.

According to the critical edition of the Neue Mozart-Ausgabe (NMA I/1/Section I/Volume 5) which gives the work as a fragment without any additions, the composer Helmut Eder was asked by the publisher to provide a performing version of the work basing on the NMA. Within the first movement of the *Credo in unum Deum*, Eder had to add some string parts and to instrumentate the concluding so-

lemn forte. The addition of the missing parts follows Mozart's intention, clearly sketched in this movement. The reconstruction of the following *Et incarnatus est* is more difficult. The vocal parts, instrumental bass and the three concertizing wind instruments are given in their entirety in Mozart's score (cf. the facsimile edition, Kassel etc. 1983), the string parts, however, are missing after the beginning of the introduction, and also the two staves above the strings (presumably meant for two French horns) are blank. In this movement, by contrast with all earlier arrangements, Eder did not involve strings for a discreet harmonic addition but gave them a thematical life of their own as a contrasting element to the soprano and the solo wind instruments. Treating all instruments – including the horns – equally in the compositional structure, Eder attempted to give Mozart's music the best sound balance possible.

In the *Sanctus*, the outlined alternating effects of the vocal parts are extended to an eight-part texture. The following *Hosanna in excelsis*, partly repeated in the *Benedictus*, is reconstructed as a complete double fugue for two choirs. Consequently, the first entry of the choir bass in bars 18–27 (first quaver), which is also given in the original performance material, is assigned to the added second choir. This results in a separation of the two subjects within the exposition: choir II (first subject) and choir I (second subject).

All earlier reconstructions of the *Sanctus* have the first entry of the added choir already in bar 7. According to the Augsburg score (based on the Salzburg parts), however, all vocal parts have a rest in this bar – an effect which Mozart certainly intended in order to underline the gradual increase to the tutti/forte in bar 10.

In addition to this, Mozart indicated in his autograph score where the trombones should accompany the choral parts of the *Kyrie*. These marks were two times mistakenly notated in the soprano part as well – only in the *Kyrie*, not in the analogous movements. Following these errors, other reconstructions demand a










descant trombone – an instrument practically never used.

In the present edition, the reconstructions and additions by Helmut Eder are indicated by square brackets. In the case of sections which exceed two or more accolades, those brackets are given at the beginning of each accolade and are closed only before the beginning of the Original or at the end of each movement. The dynamic additions by Helmut Eder within the original of the *Credo in unum Deum* are also given in square brackets.

Monika Holl  
(translated by Gabriele Thalmann)

## EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before

main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirtyseconds and so forth with a stroke through the stem, i. e. ,  instead of , . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, “[]” has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

© by Bärenreiter