

W. A. MOZART

Missa brevis in G

Missa brevis in G major

KV 140 (Anh. 235^d)

Herausgegeben von / Edited by
Walter Senn

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

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 4736

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Zur Edition	V
Preface	VI
Editorial Note	VIII
Kyrie	1
Gloria	3
Credo	8
Sanctus	16
Benedictus	18
Agnus Dei	21

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Trombone I, II, III;

Violino I, II, Bassi (Violoncello, Basso, Fagotto);

Organo

Zu vorliegender Dirigierpartitur sind der Klavierauszug (BA 4736a)
und das Aufführungsmaterial (BA 4736) erhältlich.

In addition to this full score the vocal score (BA 4736a)
and the performance material (BA 4736) are available.

Urtextausgabe aus: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten
Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg,
Serie 1, Werkgruppe 1, Abteilung 1, *Messen* – Band 1 (BA 4547), vorgelegt von Walter Senn.

Urtext edition taken from: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued in association with
the Mozart cities of Augsburg, Salzburg, and Vienna by the *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg*,
Series 1, Category 1, Section 1, *Messen* – Volume 1 (BA 4547), edited by Walter Senn.

© 1968 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

2. Auflage / 2nd Printing 2006

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-45467-9

VORWORT

Die *Missa brevis* KV 140 (Anh. 235^d) nimmt dadurch eine Sonderstellung ein, dass sie sich dem im übrigen Messenschaffen Mozarts nicht mehr vertretenen Typus der Pastoralmesse nähert. Wie in keiner anderen Vertonung des Ordinariums überwiegt liedhaft-anmutige Melodik; nur der Hauptteil des Credo und der erste Abschnitt des Agnus Dei heben sich durch ihre ernstfeierliche Haltung ab. Da für diesen Typus Vergleichsmöglichkeiten fehlen und da insbesondere in der Melodik individuelle Züge Mozarts in dieser offensichtlichen Stilkopie (vgl. KV 65/61^a) kaum hervortreten, würden stilistische Kriterien allein für einen vollgültigen Beweis der Echtheit des Werkes kaum ausreichen. Da überdies das Autograph verschollen ist, wurde die Messe von einigen Autoren als „unterschoben“ oder als „zweifelhaft“ angesehen. Erst die Erforschung der Quellenlage vermochte die Frage der Authentizität dieses Werkes zu klären. Mozart besaß eine Kopie der Komposition, die Johann Anton André aus dem Nachlass des Meisters erwarb. Sie erscheint unter Nr. 24 mit Incipit im Katalog Franz Gleißners, ferner im „Handschriftlichen Verzeichnis“ Andrés (1833) unter „Authentische Abschriften“ mit der Anmerkung: „Diese Messe erhielt ich in Partiturabschrift; sie scheint, ihrer Abfassung nach, in die ersten Jahre des Decennii 1770 zu fallen. Die Paginierung scheint von Mozart's Hand zu seyn.“ Der Verbleib des Exemplars konnte bisher nicht ermittelt werden. Aloys Fuchs, der Verfasser von thematischen Katalogen der Werke Mozarts, schrieb 1846, er habe von KV 140, „zwar nicht von Mozarts Original, jedoch aus einer ganz verlässlichen Quelle“, aus Stimmen, eine „Partitur zusammengesetzt“. Für Otto Jahn waren stilistische Gründe maßgebend, dem Werk die Echtheit abzuspochen. Jahns Urteil wurde zunächst wohl registriert, fand aber keine Zustimmung, auch nicht bei Ludwig Ritter von Köchel, der die Messe mit der Bemerkung in KV¹ einreichte: „Während mehrere Musikfreunde und Musikdirectoren diese Messe für echt und gut Mozartisch halten, hält O. Jahn (...) dieselbe ihres geringen inneren Werthes wegen für unterschoben. – Abschriften davon sind ziemlich zahlreich verbreitet.“ Köchel, dem in der Folgezeit offenbar ein Stimmenexemplar mit der Autorangabe „Süßmayr“ bekannt geworden war, änderte seine Ansicht und merkte das Werk im Handexemplar seines Verzeichnisses „zur Ausscheidung“ vor. Während die Messe in KV² (Leip-

zig 1905) nicht erscheint, reihte sie Einstein (KV³ und KV^{3a}, letzteres Ann Arbor 1947) unter die „unterschobenen Werke“. Neue, gewichtige Indizien für die Echtheitsfrage wurden durch die Entdeckung alter Stimmen gewonnen, die in einer Zeit angefertigt wurden, in der eine Unterschiebung des Namens Mozart für das Werk eines anderen Komponisten nicht in Frage kommen konnte: ein Exemplar im Stift Kremsmünster, das nach Altman Kellner „um (bald nach) 1770“ in Salzburg geschrieben wurde, und eine Kopie in Augsburg, Stift Heilig Kreuz, von der dreizehn Stimmen eigenhändige Eintragungen W. A. Mozarts enthalten. Die Hand des Meisters ist unverkennbar.

Die von Mozart revidierten dreizehn Stimmen aus Heilig Kreuz (der Bestand ist durch neuere, noch dem 18. Jahrhundert angehörende Abschriften ergänzt) waren einst im Besitz Leopold Mozarts und neben anderen Musikalien aus dessen Nachlass von der Erbin, Marianne Berchtold zu Sonnenburg, dem Stift überlassen worden. Die Noten sind von einem Salzburger Kopisten, der des öfteren für Mozart gearbeitet hatte, um 1775 geschrieben worden und waren, wie aus den Bezeichnungen und aus der Anzahl der Aufgestimmen hervorgeht, als Aufführungsmaterial für den Salzburger Dom bestimmt. Es fehlt jedoch der originale Umschlag mit dem Werktitel und der Autorbezeichnung, die, wie meist üblich, auf den einzelnen Stimmen nicht angebracht ist. Nur ein Particell für drei Posaunen, geschrieben von der Hand des Chorregenten in Heilig Kreuz, P. Matthäus Fischer (1763–1840), ist mit *Missa in g. Mozart* überschrieben. Ein allfälliger Irrtum bei der Autorbezeichnung (aus stilistischen Gründen kann sich diese nicht auf Leopold, sondern nur auf W. A. Mozart beziehen) ist auszuschließen:

1. Die sorgfältig ausgeführten, mitunter pedantischen Korrekturen und Ergänzungen Mozarts sprechen schon dagegen, dass es sich um das Werk eines anderen Komponisten handeln könnte.

2. Wäre die Komposition in Heilig Kreuz Mozart „zugeschrieben“ worden, so müssten alle weiteren mit *Mozart* signierten Kopien, von denen bisher 26 in anderen Archiven nachgewiesen werden konnten, Kopien bzw. Enkelkopien der Augsburger Vorlage sein. Dies ist für die vor 1780 geschriebenen Exemplare, wie in Kremsmünster und Regensburg, aus zeitlichen Gründen unmöglich, da die von Mozart revidierten Noten nicht vor 1787 in Augsburg gewesen sein kön-

nen; auch weisen spätere Abschriften Divergenzen auf, z. B. fehlen in diesen Tempoangaben, die Mozart nur in den Stimmen von Heilig Kreuz ergänzt hatte. Diese Feststellungen beweisen, dass zur gleichen Zeit, um 1775, als die Augsburger Stimmen entstanden, auch Abschriften von einer anderen Vorlage hergestellt worden sind, die mit „Mozart“ signiert war.

3. Im Agnus Dei sind die Takte 75 bis 82 und 91 bis 122, d. i. das Minore des „Dona“, durchgestrichen. Die als Gitter gezeichneten Kanzellierungen lassen die gleiche Feder und die gleichfarbige Tinte erkennen, die Mozart auch für andere Eintragungen in diesen Stimmen verwendet hatte. Wenn die Streichungen über die rechte Notenseite hinausreichten, schrieb Mozart an deren Rand: *volti* (Tenore Ripieno), *vertatur* (Basso Ripieno) bzw. fügte zum V., d. h. Volti, des Kopisten *subito* hinzu (Battuta). Mozarts Hand ist auch an einem bei dieser Gelegenheit eingefügten Takt zu erkennen (Violino I). Daraus geht eindeutig hervor: Auch die Streichungen sind autograph. Die in anderen Archiven festgestellten Abschriften enthalten zum Teil den vollständigen Notentext des Agnus Dei, zum Teil fehlen die von Mozart kanzellierten Takte. Demnach wurden die Kürzungen von Mozart nicht allein in die Noten von Heilig Kreuz, sondern auch in ein zweites Exemplar, wohl das Autograph, eingetragen, das vor und nach deren Einzeichnung für die Herstellung von Abschriften diente. Wäre die Vorlage nicht als eine Komposition Mozarts bezeichnet gewesen, so müssten die Kopisten mehrmals, vor und nach den Streichungen, also innerhalb eines größeren Zeitraumes, unberechtigte Abschriften angefertigt und mit der gleichen gefälschten Autorbezeichnung versehen haben. Mozart als Auftraggeber mehrmaliger Abschriften einer fremden, unsignierten Komposition, woraus sich etwa ein „Irrtum“ ableiten ließe, ist ebenso auszuschließen wie wiederholte „Kopistenschwindel“, die um 1775 in Salzburg erfolgt sein müssten. Zu dieser Zeit war Mozart als Kirchenkomponist noch zu wenig bekannt, als dass ein Schreiber durch den Missbrauch des Namens hätte Nutzen ziehen können.

In die Kette der Beweise für die Echtheit von KV 140 (Anh. 235^d) reiht sich auch die Tatsache, dass sich eine Kopie des Werkes im Besitz Mozarts befunden hatte, die André aus dem Nachlass erwarb (s. o.). André, ein gewiegter und unverdächtiger Zeuge, nahm nur dann Abschriften in sein „Handschriftliches Verzeichnis“ auf, wenn sie sich aus ihm „bekannt gewordenen Nebenumständen ebenfalls chronologisch ordnen, auch darüber keinen Zweifel ließen: daß sie

wirklich von Mozart komponiert sind“. Die Quellenlage beglaubigt die Echtheit von KV 140 (Anh. 235^d) so eindeutig, dass stilistische Bedenken zurücktreten müssen.

Bemerkenswert sind Reminiszenzen in diesem Werk: Gloria, Takte 1 bis 27, ferner die Wiederholungsstellen, Takte 28 bis 35, 95 bis 118, und Sanctus, Takte 9 bis 32 (gleichlautend mit Benedictus), folgen den Takten 1 bis 32 und 61 bis 84 der Ballettmusik zu *Le gelosie del serraglio* KV Anh. 109 (135^a), die zwar in einer Skizze Mozarts überliefert, nicht aber als dessen Komposition gesichert ist. Im Credo gemahnen die Takte 32 bis 47 an Nr. 4 aus den 9 *Stücken für Klavier* (KV³: Anh. 207 / KV⁶: Anh. C 27.06); der Satz konnte von Wolfgang Plath als Ballo 2 aus dem *Ascanio in Alba* KV 111 identifiziert werden. Falls hier eine beabsichtigte Parodietechnik vorliegen sollte, die in anderer Form u. a. bei Joseph Haydn in der Mariazeller- und Schöpfungsmesse erscheint, so wäre sie kaum eine spezifische Eigenheit Mozarts, sondern müsste auch aus dessen kirchenmusikalischer Umwelt zu belegen sein. Diese Frage kann jedoch erst nach Untersuchung der zeitgenössischen Kirchenmusik Salzburgs beantwortet werden.

Die Zitate aus der Ballettmusik KV Anh. 109 (135^a) grenzen den Zeitpunkt ab, nach dem die Messe KV 140 (Anh. 235^d) komponiert ist: nach der Rückkehr von der dritten italienischen Reise, im März 1773. Das Werk dürfte noch in diesem Jahr entstanden sein.

Vom Editionsgrundsatz, dass die Letztfassung für die Wiedergabe des Notentextes maßgebend ist, wurde im Agnus Dei dieser Messe abgegangen. Hier sind die Takte 75 bis 82 und 91 bis 122 von Mozart gestrichen worden. Entsprechen Kyrie (43 Takte), Gloria (120 Takte), Credo (101 Takte), Sanctus (36 Takte) und Benedictus (52 Takte) in ihrem Umfang einer Missa brevis auch im liturgischen Sinn, so überschreitet das Agnus Dei (160 Takte) diesen Typus. Für die Kürzung von einem Viertel des Satzes waren offensichtlich keine kompositorischen, sondern liturgische Gründe, die Verwendung für Ämter ohne Festcharakter, maßgebend. Diese Annahme stützt das Stimmenexemplar des Stiftes Kremsmünster, in dem eine anderslautende Streichung von hundert Takten eingezeichnet steht. Die Wiedergabe des Agnus Dei erfolgt daher nach der Erstfassung; die von Mozart kanzellierten Takte sind durch **Vi - de** kenntlich gemacht.

Der Text des Ordinarium missae ist, von Schreibfehlern abgesehen, insbesondere in den wortreichen Sätzen ohne Umstellungen und Eliminierungen, kor-

rekt behandelt. Wenn Mozart in Gloria und Credo der Festmessen auch Intonationsworte des Priesters mit vertonte, so folgte er darin dem nicht als liturgiewidrig angesehenen Beispiel anderer Komponisten. Freizügiger verhielt er sich im Kyrie. Obgleich der dreiteilige Text eine übereinstimmende musikalische Form nahe legen würde, wird dieser in KV 140 (Anh. 235^d) durch anschließende Wiederholungen von „Christe eleison“ und „Kyrie eleison“ erweitert.








Barocke Tradition blieb in der Musik des Salzburger Domes bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts lebendig. Dazu gehörte die Hinzuziehung von drei Posaunen, die mit Alto, Tenore und Basso im Tutti colla parte geführt werden. Obwohl in den Autographen der Messen nicht eigens vermerkt, ist die Mitwirkung von Posaunen für KV 139 (47^a) und 65 (61^a) durch Primärquellen als authentisch belegt. Diese Praxis ist wohl auch für die übrigen Messen anzunehmen; da aber alte Stimmen nicht überliefert sind, wurde von einer Ergänzung der Posaunen im Notentext abgesehen.

An die Polychorie erinnert im Salzburger Dom die getrennte Aufstellung von Solo- und Chorensemble, zu denen je eine Orgel gehörte. Dementsprechend wurden die Auflagestimmen der Solisten und der ersten Orgel, die den gesamten Notentext enthalten, mit *concerto* und die der Chorsänger sowie der zweiten Orgel mit *ripieno* bezeichnet. In der Stimme *Organo concerto*, gleichlautend mit der für den Dirigenten bestimmten *Battuta* (von „battere“, d. h. schlagen), stehen Solovermerke nicht nur bei vokalen Partien, sondern auch bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen. In den Soloabschnitten setzt *Organo ripieno* bis zum Eintritt des Tutti aus. Schreitet *Organo concerto* beim Übergang von Tutti- zu Solopartien in Achteln weiter, kann in *Organo ripieno* der letzte Tutti-Wert zu einer Viertelnote verlängert werden. Die nicht dem Bass der Orgel unisono geführten Bassi üben keine Tuttifunktion aus und pausieren nicht bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen sowie bei Solostellen, sondern nur zugleich mit dem Chorbass. Setzen Basso, Tenore oder Alto aus, so steht die jeweils tiefste Singstimme im System der Orgel. Die originale Notierung, Tenor-, Alt- oder Sopranschlüssel, wird in der Ausgabe in den Bass- oder Violinschlüssel übertragen. Das Pausieren der Bassi zeigt der Vermerk „senza B.“, das Wiedereinsetzen „con B.“ an. – Das in der Orgelstimme bisweilen geforderte *tasto solo* wird durch das Eintreten der Bezifferung aufgehoben.

Der als Artikulationszeichen gebrauchte Strich, der sich flüchtig geschrieben der Punktform nähert, ist nicht schematisch als Staccato aufzufassen. Er wird von Leopold Mozart als das „Abstoßen“ eines Tones erläutert, kann aber unterschiedliche Bedeutungen haben: als 1. Akzent, 2. eigentliches Staccato, nach heutiger Auffassung eher mit einer nur leichten Betonungstendenz, 3. das Abstoßen eines Tones, ohne dass auf eine Akzentwirkung gezielt wird, d. h. non legato. 4. In der Orgelstimme kann der Strich die Bezifferung „1“ ersetzen, d. h. *tasto solo* oder bei Orchester-unisono Oktaven; mitunter kann er zugleich das Abstoßen des Tones anzeigen. Im Notentext wird die Deutung des Striches als „1“, da es sich um eine Interpretation des Bearbeiters handelt, grundsätzlich in eckiger Klammer ergänzt, auch wenn keine Doppelbezeichnung, „1“ und Akzent, sinngemäß anzunehmen ist.

Walter Senn

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

The *Missa brevis* K. 140 (Anh. 235^d = No. 5) occupies a special position in that it comes close to a pastoral mass, a type not otherwise represented in Mozart's mass oeuvre. As in no other setting of the Ordinary, songlike, graceful melodies predominate; only the main part of the Credo and the first section of the Agnus Dei stand out with their serious, solemn mood. Since possibilities of comparison are lacking for this type and, especially in terms of melody, individual Mozartian characteristics hardly come to the fore in this obviously imitative style (cf. K. 65/61^a), stylistic criteria alone would hardly suffice as completely valid evidence for the authenticity of the work. Moreover, since the autograph is no longer extant, the attribution of the Mass has been considered by some authors to be "false" or "doubtful". Only the examination of the source material has made it possible to answer the question of the work's authenticity. Mozart possessed a copy of the composition that was later acquired from the master's estate by Johann Anton André. It appears, with incipit, as no. 24 in Franz Gleißner's catalogue, and, in addition, in André's "Handschriftliches Verzeichnis" ("manuscript catalogue"; 1833) under "Authentische Abschriften" ("authentic copies") with the annotation: "I received this Mass as a full score in a copyist's copy; it seems, judging from its appearance, to date from the early years of the 1770s. The pagination seems to be in Mozart's hand." It has not yet been possible to determine the whereabouts of this copy. Aloys Fuchs, the author of thematic catalogues of Mozart's works, wrote in 1846 that he had "compiled a score" of K. 140 from parts, "to be sure, not from Mozart's original, but from an entirely trustworthy source". Otto Jahn called the work's authenticity into question on stylistic grounds. Jahn's judgement was certainly taken notice of at first, but did not find acceptance, not even from Ludwig Ritter von Köchel, who put the Mass in its proper place in KV¹ with the annotation: "Whereas many friends of music and music directors consider this Mass authentic and good Mozartian, O. Jahn considers ... the same to be falsely attributed, because of its modest intrinsic value. – Copies of it are disseminated in rather large numbers." Köchel, who afterwards apparently learned of a set of parts in which the composer was given as "Süßmayr", changed his mind and marked the work "zur Ausscheidung" ("to be deleted") in his personal

copy of the catalogue. While the Mass did not appear in KV² (Leipzig, 1905), Einstein (KV³ and KV^{3a}, the latter published in Ann Arbor) included it among the "falsely attributed works". New, important evidence for the work's authenticity has come to light through the discovery of old parts that were written at a time in which a false attribution of another composer's work to Mozart would not have been possible: a copy at Kremsmünster Monastery, which according to Altman Kellner was written in Salzburg "ca. (soon after) 1770", and a copy from Heilig Kreuz Kloster, Augsburg, of which thirteen parts contain autograph markings by W. A. Mozart. The master's hand is unmistakable.

The thirteen Heilig Kreuz parts emended by Mozart – the set is completed by newer copies that still date, however, from the eighteenth century – were formerly in the possession of Leopold Mozart and given to the monastery, along with other music from his estate, by his heiress Marianne Berchtold zu Sonnenberg. The parts were written around 1775 by a Salzburg copyist who frequently worked for Mozart, and were intended as performance material for the Salzburg Cathedral, as shown by the part names and the number of orchestral parts. However, the original wrapper with the title of the work and the composer's name is missing, and the latter, as was usual, is not written on the individual parts. Only a short score for three trombones, in the hand of the choir master of Heilig Kreuz, P. Matthäus Fischer (1763–1840), is labeled *Missa in g. Mozart*. An eventual error in the designation of the author (on stylistic grounds, this cannot refer to Leopold, but only to W. A. Mozart) can be discounted:

1. Mozart's carefully executed, at times pedantic corrections and additions are in themselves strong evidence that this is not a work by another composer.

2. If the composition in Heilig Kreuz Kloster were "attributed" to Mozart, then all other copies giving Mozart as the composer, of which twenty-six have been found so far in other archives, would have to be copies or second-generation copies of the Augsburg original. This is chronologically impossible for the copies written before 1780, such as those in Kremsmünster and Regensburg, since the parts emended by Mozart could not have been in Augsburg before 1787. Later copies also display divergences; they lack, for

example, tempo markings that Mozart added only to the Heilig Kreuz parts. These findings prove that at the time the Augsburg parts were written, around 1775, other copies giving Mozart as the composer were made from another original.

3. In the Agnus Dei, measures 75 to 82 and 91 to 122, that is to say, the minor of the "Dona", are crossed out. The lattice-like cancellations were made with the same quill and the same colored ink that Mozart employed for other markings in these parts. When the cancellations extend beyond the recto side of the folio, Mozart wrote in the margin "volti" (Tenore Ripieno), "vertatur" (Basso Ripieno) or added "subito" to the copyist's "V", i. e. *Volti* (Battuta). Mozart's hand is also recognizable in a measure inserted at this same time (Violino I). From this it is clear that the cancellations, too, are autograph. Some of the copies found in other archives contain the complete text of the Agnus Dei, some are lacking the measures crossed out by Mozart. Consequently, the cuts were entered by Mozart not only into the Heilig Kreuz parts, but also into a second copy, undoubtedly the autograph, which served both before and after their entry for the preparation of copies. If the original had not been labeled as a composition by Mozart, then the various copyists must have repeatedly made unauthorized copies before and after the cancellations, that is to say, over a longer period of time, and supplied them with the same, falsified attribution. That Mozart would have commissioned multiple copies of an unsigned composition not written by him, from which, for example, an "error" might be inferred, can be ruled out, as can repeated "copyist swindles" that would have had to have taken place ca. 1775 in Salzburg. At that time Mozart was still too little known as a church composer for a scribe to have had any advantage from the misuse of his name.

The fact that a copy of the work, which André acquired from the estate (see above), had been in Mozart's possession fits in the chain of evidence for the authenticity of K. 140 (Anh, 235^d). André, a reliable witness and above suspicion, entered copies in his "manuscript catalogue" only when "they could be chronologically ordered on the basis of accessory details known" to him, "and moreover, leave no doubt that they had really been composed by Mozart". The state of the source material so unequivocally verifies the authenticity of K. 140 (Anh. 235^d) that stylistic doubts are of no consequence.

Noteworthy are reminiscences in this work: Gloria, measures 1 to 27, as well as the restatements, meas-

ures 28 to 35, 95 to 118, and Sanctus, measures 9 to 32 (identical to the Benedictus) follow measures 1 to 32 and 61 to 84 of the ballet music to *Le gelosie del ser-raglio*, K. Anh. 109 (135^a), which is preserved in a sketch by Mozart, but has not been proven to be his composition. In the Credo, measures 32 to 47 are reminiscent of no. 4 from the nine *Pieces for Piano* (KV³: Anh. 207 / KV⁶: Anh. C 27.06); the movement has been identified by Wolfgang Plath as Ballo 2 from *Ascanio in Alba*, K. 111. In the event that this represents an intentional use of parody technique, such as appears, for example, in another form in Joseph Haydn's *Mariazell* and *Creation Masses*, it would hardly be a device specific to Mozart, but could surely also be documented in the church music written in his immediate surroundings. However, this question can be answered only after the contemporary church music in Salzburg has been examined.

The quotations from the ballet music K. Anh. 109 (135^a) delimit the point in time after which the Mass K. 140 (Anh. 235^d) was composed: after the return from the third journey to Italy in March 1773. The work was most likely written that same year.

The editorial policy, according to which the last version is decisive for the determination of the musical text, has been departed from in the Agnus Dei of this Mass. Here, measures 75 to 82 and 91 to 122 were crossed out by Mozart. Whereas the Kyrie (43 measures), Gloria (120 measures), Credo (101 measures), Sanctus (36 measures), and Benedictus (52 measures) correspond in terms of length to a *Missa brevis* also in the liturgical sense, the Agnus Dei (160 measures) exceeds the boundaries of this form. Decisive for the deletion of a quarter of the movement were apparently not compositional, but liturgical reasons, the use of the Mass for offices without festive character. This assumption is supported by the set of parts in Kremsmünster Monastery, in which yet a different cut of a hundred measures is indicated. The edition of the Agnus Dei therefore follows the first version; the measures canceled by Mozart are marked by *Vi-de*.

Except for slips of the pen, the text of the Ordinarium missae is treated correctly, without changes of word order and deletions even in the movements with extensive texts. When Mozart also set the words of the Priest's intonation in the Gloria and Crado of the festive Masses, he was merely following the example of other composers that was not considered contrary to the liturgy. He took more liberties in the Kyrie. Although the tripartite text would suggest a corresponding musical form, the former is expanded

in K. 140 (Anh. 235^d) by subsequent repetitions of “Christe eleison” and “Kyrie eleison”.

Baroque tradition remained alive in the music of Salzburg Cathedral into the first decades of the nineteenth century. This called for the inclusion of three trombones playing *colla parte* with the alto, tenor and bass in the tutti. Although not expressly noted in the autographs of the Masses, the participation of trombones is authentically documented for K. 139 (47^a) and 65 (61^a). This practice can also be assumed for the other Masses; since, however, old parts have not been preserved, we have refrained from adding trombone parts to the musical text.

In the Salzburg Cathedral the solo and choral ensembles, each with its own organ, were placed at different locations, thereby recalling the polychoral tradition. Accordingly, the parts for the soloists and the first organist contain the entire musical text and are designated *concerto* while the parts for the chorus and the second organ are marked *ripieno*. The *Organo concerto* part contains solo markings not only for the vocal parts but for the instrumental introductions and interludes as well, thereby conforming with the *Battuta* part (from “battere”, to beat) which was intended for the conductor. In the solo sections the *Organo ripieno* remains silent until the next entrance of the tutti. In those passages where the *Organo concerto* continues in eighth-notes during a transition from a tutti to a solo section, it may happen that the final note of the tutti is prolonged to a quarter-note in the *Organo ripieno* part.





The stroke used as an articulation mark, which when written hastily resembles a dot, is not to be indiscriminately interpreted as staccato. It is explained by Leopold Mozart as the articulation of a tone, but it can have various meanings: as 1) accent, 2) actual staccato, in accordance with today’s conception, with only a slight tendency toward accentuation, 3) the articulation of a tone, without striving for accentua-

tion, i. e., non legato. 4) In the organ part, a stroke can replace the figure “1”, i. e., *tasto solo* or octaves in orchestral unisons; it can sometimes simultaneously indicate the articulation of the tone. In the musical text the interpretation of the stroke as “1” is given in square brackets as a general principle, since it represents the editor’s interpretation, even if a double meaning, “1” and accent, is not likely to be assumed.

Walter Senn

(translated by Howard Weiner)

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, thirty-seconds 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