

W. A. MOZART

Litaniae Lauretanae B. M. V.

KV 195 (186^d)

Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by
Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von
Martin Focke



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 4891a

ENSEMBLE / BESETZUNG

Soli: Soprano, Alto, Tenore, Basso
Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso
Oboe I, II; Corno I, II, Trombone I–III
Violino I, II, Viola;
Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo)

Duration / Aufführungsdauer: ca. 30 min.

In addition to the present vocal score, the full score (BA 4891)
and the performance material (BA 4891) are available.
Zum vorliegenden Klavierauszug sind die Dirigierpartitur (BA 4891)
und das Aufführungsmaterial (BA 4891) erhältlich.

Supplementary edition to: *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 I, Category 2, Volume 1: *Litaneien* (BA 4552), edited by Hellmut Federhofer and Renate Federhofer-Königs.

Ergänzende Ausgabe zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Werkgruppe 2, Band 1: *Litaneien* (BA 4552), vorgelegt von Hellmut Federhofer und Renate Federhofer-Königs.

CONTENTS / INHALT

Kyrie	2
Sancta Maria	16
Salus infirmorum	26
Regina angelorum	31
Agnus Dei	41

PREFACE

Besides the Masses, the Requiem and the Vespers, Mozart's lengthier church-music works also include four Litanies, all composed in Salzburg. After his first Italian journey (13 December 1769 to 28 March 1771), Mozart returned to his post as archiepiscopal "Konzertmeister". Undoubtedly inspired by what he had just experienced, he wrote the *Litaniae Lauretanae* (Loretian Litany) K. 109 (74^e), his first work in this genre, which is dated May 1771. The Sacramental Litany K. 125 was completed in March 1772, between Mozart's second Italian journey (13 August to 15 December 1771) and his third (24 October 1772 to 13 March 1773). During a longer stay in Salzburg in 1774, between his travels to Vienna and Munich, Mozart composed the second Loretian Litany K. 195 (186^d), which was followed by the second *Litaniae de venerabili altaris Sacramento* K. 243 in March 1776. This latter work represents Mozart's final and most extensive contribution to the Litany genre.

The form of the Litany was found already in early Christian times. Like its name suggests, it is a prayer of supplication, with a steady repetition of acclamations; however, with regard to its manner of performance, it is also a kind of responsory prayer. While the Loretian Litany is an eloquent expression of Marian devotion, the Sacramental Litany is a testimony of praise and veneration of the Eucharist and a recognition of its salvational effect.

Inspired by the form of the cantata-litany created by the late Venetians and Neapolitans of the 17th and 18th centuries, and in deference to the Salzburg tradition, Mozart distributed the text among several separate musical units. The form, tempo, key and instrumentation are governed by the law of contrast, so that the text – which consists of a prayer formula – presents a well-balanced form. Mozart made use of the *stile antico*, as it was then understood and taught, as well as the *stile moderno*. Their combination resulted in the mixed style typical of church music at that time.

Mozart indicated the use of trombones in the autographs only where their voice-leading is at least partly independent. The copies of the parts of all four Litanies, which Mozart revised himself, show that trombones playing *colla parte* with the three lower vocal parts (alto, tenor, bass) joined the

choral parts in the *forte* passages as well as in all the *piano* passages. This prescription can be considered as authentic on the strength of the respective trombone parts which have survived in their entirety for all four Litanies. The occasional additions of dynamics show that Mozart also revised these parts as well.

Whenever Mozart labelled the continuo part at all, he designated it as *Organo, Basso, Bassi Bassi/Organo* or *Organo/Bassi*. Only the authentic continuo material of K. 109 (74^e) is preserved in its entirety. It consists of parts for *Organo, Violone, Fagotto* and *Organo ripieno*; in addition, there is the *Battuta* (the conductor's part in the form of a figured bass part) which corresponds to the Organo part. Both contain all the music of the instrumental bass, including the figures and the entrances of the soprano, alto and tenor voices, which are missing in the otherwise identical parts for violone and fagotto. By contrast, the organo ripieno contains only the choral parts. Since K. 109 (74^e) is the Litany requiring the smallest body of instrumentalists, it can be assumed that the other three Litanies had at least the same number of parts for the performance of the continuo. We have uniformly indicated *Bassi ed Organo* at the stave of the instrumental bass.

The solo and tutti indications – including where they are abbreviated as *S:* and *T:* in the sources – were tacitly written out. They also occur in the instrumental bass of the autographs of K. 195 (186^d) and K. 243, where the indication *Solo* can refer not only to vocal soli, but also to instrumental preludes, interludes or postludes. This originally resulted from the use of two organs, one of which accompanied the vocal soloists and the instrumentalists, and the other only the chorus. Since, according to the parts, the vocal soloists generally also sang in all the tutti passages as well, these passages were all accompanied by the solo organ, as well as by the violoncello, bassoon and violone (16' bass). The organo ripieno rested not only during the vocal soli but also during all the instrumental passages, which explains Mozart's indication *Solo* in both cases.

Hellmut Federhofer
Renate Federhofer-Königs

VORWORT

Zu den größeren kirchenmusikalischen Werken Mozarts zählen neben Messen, Requiem und Vespern die vier Litaneien, die sämtlich in Salzburg entstanden sind. Von der ersten italienischen Reise (13. Dezember 1769 bis 28. März 1771) zurückgekehrt, nahm Mozart seinen Dienst als erzbischöflicher Konzertmeister wieder auf und schuf – wohl noch ganz im Banne des Erlebten stehend – sein mit Mai 1771 datiertes erstes Werk dieser Gattung, KV 109 (74^e), eine *Lauretansische Litanei*. Es folgte zwischen seinem zweiten Italienaufenthalt (13. August bis 15. Dezember 1771) und dem dritten (24. Oktober 1772 bis 13. März 1773) die im März 1772 beendete Sakramentslitanei KV 125. Zwischen Reisen nach Wien und München entstand während eines längeren Aufenthaltes in Salzburg im Jahre 1774 die zweite *Lauretana* KV 195 (186^d), dagegen wurde die zweite Litanei *de venerabili altaris Sacramento* KV 243 im März 1776 fertiggestellt. Mit diesem Werk leistete Mozart seinen letzten und zugleich umfangreichsten Beitrag zur Litaneikomposition.

Die bereits in frühchristlicher Zeit nachweisbare Litanei stellt – wie der Name sagt – einerseits ein Bittgebet in der ständigen Wiederholung von Akklamationen, andererseits hinsichtlich Ausführungsart die Form eines Wechselgebetes dar. Während sich in der *Lauretana* die Gottesmutter-Verehrung als bedrucker Ausdruck widerspiegelt, kündigt die Sakramentslitanei von Lobpreis, Verehrung und Heilswirkung der Eucharistie.

In Anlehnung an die durch Spätvenezianer und Neapolitaner des 17. und 18. Jahrhunderts geschaffene Form der Kantaten-Litanei und in Übereinstimmung mit der Salzburger Tradition verteilt Mozart den Text auf mehrere musikalische Einzelsätze. Sie entsprechen in Hinblick auf Form, Tempo, Tonart und Instrumentierung dem Gesetz des Kontrastes, um dem aus einer Gebetsformel bestehenden Text eine in sich abgerundete Gestalt zu verleihen. Dazu dient der *stile antico*, wie er damals verstanden und gelehrt wurde, ebenso wie der *stile moderno*. Ihre Verbindung ergab einen für die damalige Kirchenmusik typischen Mischstil.

Posaunen vermerkt Mozart in den Autographen nur dort, wo sie teilweise selbstständig geführt sind. Die von ihm revidierten Stimmenkopien aller vier Litaneien lassen erkennen, dass die mit den drei unteren Vokalstimmen (*Alto, Tenore, Basso*) *colla parte*

geführten Posaunen sowohl im Forte als auch bei allen Pianostellen zu den Chorstimmen hinzutreten. Dies wird durch die dazugehörenden Posaunenstimmen, die für alle vier Litaneien noch vollständig erhalten geblieben und ebenfalls von Mozart durchgesehen worden sind (was gelegentliche dynamische Ergänzungen erkennen lassen) als authentisch sichergestellt.

Die Continuo Stimme bezeichnet Mozart – wenn überhaupt – mit *Organo, Basso, Bassi, Bassi/Organo* oder *Organo/Bassi*. Das authentische Material für diese Stimme ist nur von KV 109 (74^e) vollständig erhalten geblieben und besteht aus den Stimmen für *Organo, Violone, Fagotto* und *Organo ripieno*; hinzu kommt die *Battuta* (Dirigierstimme als bezifferte Generalbassstimme), die mit der Stimme für *Organo* übereinstimmt. Beide enthalten den vollständigen Notentext des Instrumentalbasses samt Bezifferung und Einsätzen von Sopran, Alt und Tenor, die in den sonst gleichlautenden Stimmen für *Violone* und *Fagotto* fehlen. Dagegen enthält *Organo ripieno* nur die Chorpartien. Da KV 109 (74^e) die instrumental am schwächsten besetzte Litanei ist, darf in den übrigen drei Litaneien dieselbe Anzahl von Stimmen für die Ausführung des Continuo als Minimum angenommen werden. Im Notentext wird zum System des Instrumentalbasses einheitlich *Bassi ed Organo* gesetzt.

Solo- und Tuttivermerke werden – auch wo sie in den Quellen als *S:* und *T:* abgekürzt begegnen – stillschweigend ausgeschrieben. Sie kommen auch im Instrumentalbass der Autographe von KV 195 (186^d) und KV 243 vor, wo der Vermerk *Solo* nicht nur Vokalsoli, sondern auch instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele betreffen kann. Diese Bezeichnungswiese hängt ursächlich mit der Verwendung zweier Orgeln zusammen, von denen die eine die Vokalsolisten und Instrumentalisten, die andere nur den Chor begleitete. Da die Vokalsolisten nach Ausweis der Stimmen in der Regel auch alle Tuttistellen mitsangen, begleitete die Solo-Orgel einschließlich Violoncello, Fagott und Violone (16'-Bass) auch alle Tuttistellen, während die Chororgel nicht nur bei den Vokalsoli, sondern auch bei allen instrumentalen Partien schwieg, was Mozarts Vermerk *Solo* in beiden Fällen erklärt.

Hellmut Federhofer
Renate Federhofer-Königs