



Karina Zybyna

DIE LITANEIEN VON WOLFGANG AMADEUS MOZART UND DIE SALZBURGER TRADITION

HOLLITZER



Karina Zybina

Die Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart
und die Salzburger Tradition

Meiner Familie

Karina Zybina

Die Litaneien von
Wolfgang Amadeus Mozart und
die Salzburger Tradition



HOLLITZER



Eine Veröffentlichung des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte
am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg.

Gedruckt aus Budgetmitteln des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte
am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg.

Redaktionelle Betreuung: Stefanie Hiesel und Thomas Hochradner

Abbildung auf dem Umschlag: *Erklärung Der Lauretanischen LETANEY* (1637),
Titelkupfer; © Bayerische Staatsbibliothek München, Asc. 4718, fol. 1^r,
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10268089-3.

Für den Inhalt des Buches ist die Autorin verantwortlich.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung ersucht.

Satz und Umschlaggestaltung: Nikola Stevanović
Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten.

© Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2020

ISBN 978-3-99012-605-9

HOLLITZER



www.hollitzer.at

Inhalt

Textteil

Vorwort	13
Einleitung	15
Die textlichen Vorlagen und ihre Vertonungen von Wolfgang Amadeus Mozart und seinen Zeitgenossen	29
<i>Sakramentslitaneien</i> : Im Zeichen der <i>Pietas austriaca</i>	
<i>Lauretanische Litaneien</i> : Königin im pastoralen Gewand	
Drei Salzburger <i>Sakramentslitaneien</i> aus dem Jahr 1776	100
Eine Audienz bei Gott. Salzburger Vertonungen der Bitten <i>Miserere nobis</i> und <i>Ora pro nobis</i>	131
Melodik	131
Funktion	145
Anrufungen vs. Bitten	160
Kontrapunkt und Fuge in den Litaneien	171
Vom Kontrapunkt und seiner Bedeutung	171
Die Fugen <i>Pignus futurae gloriae</i> der <i>Sakramentslitaneien</i>	183
Orchesterbesetzung, Aufführungspraxis und das ‚Hörnerverbot‘	209
„... das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört“: über das angebliche ‚Hörnerverbot‘	209
Überlegungen anhand der Besetzung des Basso continuo	234
Litanei und Messe. <i>Kyrie eleison</i> und <i>Agnus Dei</i> als Teile der Litaneien	245
<i>Kyrie eleison</i> : über strukturelle und klangliche Besonderheiten der Eröffnungssätze	245
<i>Agnus Dei</i> -Sätze: Die stille Kulmination	263

Litaneien, ihre Begleiter und ihr Nachklang: mozartsche Kompositionen in Verbindung mit Werken anderer Gattungen	291
Das <i>Viaticum</i> der <i>Sakramentslitanei</i> Es-Dur KV 243: An der Grenze zwischen irdischem Dasein und himmlischer Verklärung	291
Der Begleiter der <i>Lauretanischen Litaneien</i> : Das <i>Sub tuum praesidium</i>	306
Schlusswort	321
Literaturverzeichnis	325
Quellenverzeichnis	355

Anhang

Anhang 1

Verzeichnis der zeitgenössischen Quellen von Litaneien W. A. Mozarts (bis 1800)	361
Verzeichnis von unveröffentlichten Musikalien der Zeitgenossen W. A. Mozarts, die im Rahmen des Forschungsvorhabens verwendet wurden	371

Anhang 2

Verzeichnis der Litanei-Aufführungen in Salzburg zur Zeit Mozarts	373
---	-----

Anhang 3

Text der <i>Allerheiligenlitanei</i> mit deutscher Übersetzung	381
Text der <i>Sakramentslitanei</i> (Salzburger Fassung) mit deutscher Übersetzung	386
Text der <i>Lauretanischen Litanei</i> mit deutscher Übersetzung	388
Deutsche Fassung der <i>Lauretanischen Litanei</i> (entnommen dem <i>Allgemeinen Mission=Frage-Büchlein</i> [...])	390

Anhang 4

Tabelle 1: Zusammenfassende Darstellung der Gliederung der <i>Lauretanischen Litaneien</i> von Mozarts Salzburger Zeitgenossen	395
Tabelle 2: Zusammenfassende Darstellung der Solo-Tutti-Abschnitte zu den <i>Lauretanischen Litaneien</i> von Mozarts Salzburger Zeitgenossen	396

Anhang 5

Tabelle 1: Aufbau des <i>Hostia sancta</i> der <i>Sakramentslitanei</i> C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart	398
Tabelle 2: Aufbau des <i>Hostia sancta</i> der <i>Sakramentslitanei</i> B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart	400
Tabelle 3: Aufbau des <i>Panis omnipotentia</i> der <i>Sakramentslitanei</i> C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart	402
Tabelle 4: Aufbau des <i>Panis omnipotentia</i> der <i>Sakramentslitanei</i> B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart	402
Tabelle 5: Aufbau des <i>Panis vivus</i> der <i>Sakramentslitanei</i> B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart	404
Tabelle 6: Aufbau des <i>Tremendum</i> der <i>Sakramentslitanei</i> Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart	406
Tabelle 7: Aufbau des <i>Panis vivus</i> der <i>Sakramentslitanei</i> B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart	406
Tabelle 8: Aufbau des <i>Sancta Maria</i> der <i>Lauretanischen Litanei</i> Es-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart	408
Tabelle 9: Aufbau des <i>Sub tuum praesidium</i> C-Dur eines unbekanntem Salzburger Komponisten	410

Notenteil

Zur Vorgangsweise in der Edition	411
<i>Sancta Maria</i> aus der <i>Lauretanischen Litanei</i> C-Dur, CatAd 3.01, von Anton Cajetan Adlgasser (Ausschnitt)	412
<i>Salus infirmorum</i> aus der <i>Lauretanischen Litanei</i> G-Dur, CatAd 3.03, von Anton Cajetan Adlgasser (Ausschnitt)	416
<i>Salus infirmorum</i> aus der <i>Lauretanischen Litanei</i> C-Dur, CatAd 3.05, von Anton Cajetan Adlgasser	419
<i>Salus infirmorum</i> aus der <i>Lauretanischen Litanei</i> G-Dur, LMV II:G1, von Leopold Mozart	422

<i>Kyrie eleison</i> aus der <i>Sakramentslitanei</i> F-Dur, CatAd *3.52, von Anton Cajetan Adlgasser	427
<i>Agnus Dei</i> aus der <i>Lauretanischen Litanei</i> C-Dur, CatAd 3.05, von Anton Cajetan Adlgasser (Ausschnitt)	435
<i>Agnus Dei</i> aus der <i>Lauretanischen Litanei</i> B-Dur, MH 88, von Johann Michael Haydn (Ausschnitt)	438
<i>Agnus Dei</i> aus der <i>Lauretanischen Litanei</i> G-Dur, LMV II:G1, von Leopold Mozart	439

RISM-Bibliothekssigel

A-KR	Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv
A-Sd	Salzburg, Dommusikarchiv
A-Sfr	Salzburg, Franziskanerkloster, Musikarchiv
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
D-Ahk	Augsburg, Heilig-Kreuz-Kirche, Dominikanerkloster, Bibliothek, jetzt in: D-As (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek)
D-Amg	Augsburg, Mozart-Gemeinde Augsburg e. V., jetzt in: D-As (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek)
D-As	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
D-B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-BAR	Bartenstein, Fürst zu Hohenlohe-Bartensteinsches Archiv, jetzt in: D-NEhz (Neuenstein, Hohenlohe-Zentralarchiv, Landesarchiv Baden-Württemberg)
D-BB	Benediktbeuern, Pfarrkirche, Bibliothek, jetzt in: D-Aab (Augsburg, Archiv des Bistums)
D-LEm	Leipzig, Leipziger Stadtbibliothek, Musikbibliothek
D-LFN	Laufen an der Salzach, Stiftsarchiv Laufen, Bibliothek
D-Mm	München, Bibliothek der St. Michaelskirche, jetzt in: D-Mbs (München, Bayerische Staatsbibliothek)
D-MT	Metten, Benediktinerabtei Metten, Bibliothek
D-NT	Neumarkt-Sankt Veit, Pfarrkirche, Archiv
D-OB	Ottobreuren, Benediktinerabtei, Bibliothek
D-OF	Offenbach am Main, Verlagsarchiv André
D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung
I-Fc	Firenze, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Biblioteca
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique
GB-Lbl	London, The British Library
PL-WRu	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka

Verwendete Zeichen in Formschemata

→	Modulationsprozess, Tonart unklar
V	erklingt eine Dur-Tonart der genannten Stufe (in C: G-Dur)
ii	erklingt eine Moll-Tonart der genannten Stufe (in C: d-Moll)

Textteil

Vorwort

Die vorliegende Studie versteht sich als Ergebnis einer langjährigen und vielfältigen Auseinandersetzung mit der Kirchenmusik von Wolfgang Amadeus Mozart und seinen Salzburger Zeitgenossen, die in verschiedenen Etappen verlief.

Einen ersten Anstoß zur Beschäftigung mit diesem Themenkreis erhielt ich bereits in Moskau, wo ich mein Magisterstudium absolviert habe; an der Universität Zürich, als ich durch ein Stipendium die Möglichkeit bekommen hatte, meine Fachkenntnisse zu erweitern und zu vertiefen, erwarb ich nähere Einblicke in den Gegenstand; die entscheidenden Anregungen erfuhr ich jedoch erst nach einem Wechsel an die Universität Mozarteum Salzburg. Mein aufrichtiger Dank gilt deswegen allen, die meine Studie während verschiedener Stadien ihrer Entstehung unterstützt haben.

Aus der Moskauer Studienzeit ist vor allem meine erste Lehrerin im Kontrapunkt, Prof. Dr. Tatjana N. Dubravskaja zu erwähnen, die leider nie wissen wird, welch großen Einfluss ihre Vorlesungen und Übungen auf meine jetzige Forschungstätigkeit immer noch nehmen; außerdem Prof. Dr. Evgenia I. Chigareva, die mir die Welt der mozartschen Musik zum ersten Mal eröffnete; und selbstverständlich Prof. Dr. Larissa V. Kirillina, die mich zur Kirchenmusik der Wiener Klassiker brachte.

In Zürich gilt mein herzlicher Dank Prof. Dr. Laurenz Lütteken sowie allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des musikwissenschaftlichen Colloquiums, die mich am Anfang meines Weges begleiteten.

In Salzburg ist aber die Anzahl jener, denen ich Dank schulde, besonders hoch. Zu nennen sind Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Bi-

bliotheken und Archive, vor allem Mag. Sonja Führer und P. Petrus Eder OSB (Musikarchiv und Stiftsbibliothek St. Peter), Dr. Eva Neumayr (Archiv der Erzdiözese Salzburg) sowie Dr. Carena Sangl (Musikarchiv des Franziskanerklosters), die mir Zugang zu Archivalien gewährten und vor Ort mit manchem Rat zur Seite standen. Nicht zu vergessen sind meine Studienkolleginnen und -kollegen, die mich im Rahmen des Doktorandenseminars aufmerksam und mit engagierter Kritik begleiteten. Bei Felix Koch und Sandra Dewald bedanke ich mich für das exakte und wertvolle Lektorat der finalen Version meines Textes. Und mein ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Thomas Hochradner, der mich mit unverzichtbaren Hinweisen unterstützte und mir doch größtmögliche wissenschaftliche Kreativität zugestand, und sich außerdem immer bereit erklärte, meine Skripten zu lesen und sie gründlich und präzise zu korrigieren.

Ich möchte mich auch ganz herzlich bei allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Panel-Sektion *Litany in the Arts and Culture* bedanken, die 2018 im Rahmen der *European Academy of Religion Conference* in Bologna stattfand: Unsere abschließende Diskussion gab ein symbolisches Zeichen zum Start der ‚Verwandlung‘ meiner Doktorarbeit, die 2017 an der Universität Mozarteum verfertigt wurde, in das vorliegende Buch. Und nicht zuletzt danke ich sehr herzlich dem Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte (Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg) für die Finanzierung der Drucklegung.

Die Studie ist meiner Familie gewidmet, deren unschätzbare Hilfe, unendliche Geduld und großes Verständnis ihre Entstehung erst ermöglichten.

Einleitung

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, denn seine Güte währet ewiglich – mit diesen Worten beginnt eines der zentralen Lieder aus dem fünften Buch der Psalmen, das unter der Nummer 136 zu finden ist. Das Zitat gehört nicht nur zu den berühmtesten poetischen Fragmenten der Bibel, die in der Literatur und auch in der Musik vielfach aufgegriffen wurden¹, sondern auch zu den Abschnitten, die einer in vielen Religionen bis heute lebendigen und sehr beliebten kirchlichen Form den Auftakt geben: Der *Litanei*.

Eine Litanei (vom griechischen Substantiv λιτή – „Bitte“, „Flehen“²) stellt eine Folge von ständig wechselnden, gewöhnlich von einem Vorbeter (Vorsteher, Diakon oder Kantor) vorgetragenen Akklamationen (in dem oben genannten Psalm würde die Zeile „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich“ diese Rolle spielen) dar, die mit einem gleichbleibenden Ruf (in diesem Fall – „denn seine Güte währet ewiglich“) vom Volk beantwortet wird. Poetisch charakterisiert, ist sie ein „Zeichen unermüdlicher vertrauensvoller Liebe und Zuwendung zu Gott und seinen Heiligen. In rhythmischem Gleichklang rufen die Herzen, finden sie immer neue Worte und Namen im gläubigen betenden Aufblick zu den Geheimnissen der göttlichen Gnade“³.

-
- ¹ Zu erwähnen ist vor allem die 1619 in Dresden vertonte Version von Heinrich Schütz, SWV 032, veröffentlicht in Wilhelm Ehmann (Hg.), *Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 24: *Psalmen Davids 1619*, Nr. 10–16, Kassel u.a.: Bärenreiter 1979.
 - ² Zur Terminologie und ihrer Modifizierung in diversen europäischen Sprachen siehe Witold Sadowski, *European Litanic Verse. A Different Space-Time*, Berlin: Peter Lang 2018 (*Literary and Cultural Theory*), S. 83–88.
 - ³ Zit. nach Hans Hermann Groër, *Die Rufe von Loreto*, Wien: Wiener Dom-Verl. 1987, S. 9.

Seit den ersten Litaneien, die in den antiken Synagogen sowie in den dem frühen Christentum bekannten Prozessionsgesängen mit Refrain verwurzelt waren⁴, nahmen jene Gebete unter allen anderen Kirchenformen einen besonderen Platz ein: Dank des Dialogs, der mit dem Zuruf eines Vorbeters und der Antwort der Gemeinde entsteht, äußern sich die Menschen „als Individuen und in Gemeinschaft“ und treten „so untereinander und mit Gott in Beziehung“.⁵ Nicht zufällig gingen die Anregungen zur Neuschaffung von Litaneien in erster Linie vom Volk und nicht von der kirchlichen Obrigkeit aus⁶ und nicht zufällig ist die Zahl von unterschiedlichen Modifikationen der Litaneien im Laufe der Jahrhunderte so umfangreich geworden.

Dem Urtyp der Litanei⁷, dem *Kyrie eleison* sowie *Christe eleison* der Messe und des Offiziums⁸, folgte die *Allerheiligenlitanei* nach, deren Text (Anrufungen der Heiligen um ihre Fürbitte vor Gott) aus dem 8./9. Jahrhundert stammt.⁹ Die Mischung der zwei möglichen Varianten (einer *Anliegenlitanei*, die nur aus Fürbitten besteht, und einer

4 Ausführlich beschrieben ist der Prozess der Formierung von Litaneien bei Witold Sadowski in Sadowski, *European Litanic Verse*, S. 27–31.

5 Zit. nach Josef-Anton Willa, „*Seele des Wortes*“ – *Die Stimme im Gottesdienst*, in: *Der Gottesdienst und seine Musik*, Bd. 1: *Grundlegung: Der Raum und die Instrumente. Theologische Ansätze. Hymnologie: Die Gesänge des Gottesdienstes*, hg. v. Albert Gerhards und Matthias Schneider, Laaber: Laaber-Verlag 2014 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* 4/1), S. 63.

6 Eine Beobachtung von Joachim Roth; siehe ders., *Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1959, S. 7.

7 Erste spezifische Formen eines solchen Wechselgebets sind schon aus dem babylonisch-assyrischen Kult bekannt. Außerdem finden sich Litaneien in der griechischen Liturgie gegen Ende des 4. Jahrhunderts unter dem noch heute üblichen Namen „Ektenie“; siehe dazu ebenda, S. 4f., ferner Karlheinz Schlager, *Terminus. Die einstimmige Litanei*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., Neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5: *Kas – Mein*, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1996, Sp. 1364f.

8 Darauf weist unter anderem Thilde Thelen, *Litaneien*, in: *Handbuch der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. Heinrich Lemacher und Karl Gustav Fellerer, Essen: Verlag Fredebeul & Koenen KG 1949, S. 241 hin. Bezeichnend ist dabei, dass das *Kyrie eleison* bei der heiligen Messe ausfiel, wenn vorher eine Litanei gesungen wurde; siehe Carl Kammer, *Die Litanei von allen Heiligen. Die Namen-Jesu-Litanei. Die Josefs-Litanei*, Innsbruck: Verlag Felizian Rauch 1962 (*Die kirchlichen Litaneien*), S. 6.

9 Roth bemerkt aber, dass das Grundschema der Litanei schon im 7. Jahrhundert nachgewiesen werden kann; siehe Roth, *Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen*, S. 4.

Anrufungslitanei, in der Gott oder die Heiligen einfach angerufen werden)¹⁰ blieb bis ins Mittelalter die einzige liturgisch verwendete und von der Kirche anerkannte Form des Gebets, bis im 12. Jahrhundert auch *Marienlitaneien* – vor allem die sogenannte *Lauretanische Litanei*¹¹ – und in jüngerer Zeit die *Litaneien vom Namen Jesu* (1886), *vom Herzen Jesu* (1899), *vom heiligen Josef* (1909) und *vom kostbaren Blut* (1960) offiziell approbiert wurden.¹²

Zum 16. Jahrhundert gehören schon erste Versuche, einige der Texte mehrstimmig zu vertonen.¹³ Es handelt sich dabei um relativ kurze, bald im Falsobordone, bald durchkomponierte Werke, die meistens dopfelchörig konzipiert waren, ehe Litaneien im 17. Jahrhundert häufiger, nunmehr unter Verwendung der Cantus-firmus-Technik, vertont wurden.¹⁴ Im 18. Jahrhundert, der letzten Blütezeit der Gattung, entstanden

-
- 10 Siehe dazu Willa, *Die Stimme im Gottesdienst*, S. 72 und Johannes Madey, *Litanei (Allgemein)*, in: *Marienlexikon*, Bd. 4, hg. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien: Verlag Erzabtei St. Ottilien 1992, S. 132.
- 11 Abgeleitet von Loreto, einem italienischen Städtchen in der Provinz Ancona, 5 km vom Adriatischen Meer entfernt, wo die berühmteste Version der *Marienlitaneien* gepflegt wurde; siehe Kammer, *Die Litanei von allen Heiligen*, S. 10f.
- 12 Inoffiziell, trotz des Verbots der Kirche (in der Konstitution „Sanctissimas“ von Papst Clemens VIII. und später per Dekret durch Papst Benedikt XIII.) wurden ständig mehr und neue Modifikationen wie *Sakramentslitaneien*, Litaneien zur hl. Dreifaltigkeit und andere verwendet. Diese werden in folgenden Studien genannt: Eugen Schiendorfer, *Die Litaneikompositionen von Johann Ernst Eberlin (1702–1762). Eine Materialsammlung*, Diplomarbeit (Universität Mozarteum Salzburg) 2000, S. 3; Thelen, *Litaneien*, S. 241; Magda Marx-Weber, *Litanei*, in: *Lexikon der Kirchenmusik*, hg. v. Günther Massenkeil und Michael Zywiets, Bd. 1, Laaber: Laaber 2013 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* 6/1), S. 734 und Walter Dürig, *Die Lauretanische Litanei. Entstehung, Verfasser, Aufbau und mariologischer Inhalt*, St. Ottilien: Eos Verlag 1990, S. 9; u.a.m.
- 13 Eine Liste mit entsprechenden Kompositionen ist im Buch von Roth zu finden (Roth, *Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen*, S. 19–21). Siehe dazu auch Magda Marx-Weber, *Die mehrstimmige Litanei*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5: *Kas – Mein*, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1996, Sp. 1369.
- 14 Dies beschreibt David Blazey, *The use of musical and textual elements of the Litany in other seventeenth-century Italian sacred music forms*, in: *Barocco padano 2. Atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII–XVIII, Como, 16–18 luglio 1999*, hg. v. Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como: A.M.I.S. 2002 (*Contributi musicologici del Centro Ricerche dell’A.M.I.S.* 14), S. 177.

zahlreiche groß angelegte, teils prunkvolle Werke mit instrumentaler Begleitung. Als zweitbeliebteste – nach den Vespern – Form des Gottesdienstes am Nachmittag¹⁵, wurden Litaneien in den süddeutsch-österreichischen Ländern mit Wien und Salzburg als musikalischen Zentren von Autoren wie Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Franz Tuma, Georg Zechner, Georg Reutter d. J., Giuseppe Bonno, Matthias Sigismund Biechteler, Heinrich Ignaz Franz und Karl Heinrich Biber, Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser, Michael Haydn und Leopold Mozart geschaffen.¹⁶ Die bekanntesten Partituren stammen jedoch aus der Feder Wolfgang Amadeus Mozarts.

Es handelt sich um vier in und für Salzburg geschriebene Werke: zwei *Lauretanische Litaneien* bzw. *Litaniae de Beata Virgine* – die erste, B-Dur, KV 109 (74e), entstand im Mai 1771, die zweite, D-Dur KV 195 (86d), drei Jahre später, 1774 – und zwei sogenannte *Sakramentslitaneien*, die auch als *Litaneien zum Allerheiligsten Sakrament des Altares* bzw. *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento* bezeichnet werden – B-Dur KV 125, im März 1772 und Es-Dur KV 243, im März 1776; relativ wenig, besonders im Vergleich zu seinen Zeitgenossen. So werden seinem Salzburger Kollegen Eberlin mehr als 40 Vertonungen verschiedener Litaneitexte zugeschrieben.¹⁷ Im Vergleich mit anderen Kirchenwerken Mozarts erscheint aber die Anzahl als nicht so gering: Bemerkenswert ist, dass Vesperpsalmen von ihm lediglich zweimal vertont wurden. Dennoch werden diese beiden Werke nicht nur relativ oft aufgeführt, sondern sind auch von

15 Z.B. wurden 1777 im Benediktinerstift St. Peter in Salzburg 125 Vespern und 86 Litaneien gefeiert; siehe Patrick Bircher, *Einblicke in die liturgische Praxis zur Zeit Wolfgang Amadeus Mozarts*, in: *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik, Katalog mit Audio-CD zur 31. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg 8. April bis 5. November 2006*, Salzburg: Verlag Schnell und Steiner 2006, S. 40 bzw. Dietmar von Huebner, *Litanei (Musikgeschichte)*, in: *Marienlexikon*, Bd. 4, hg. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien: Verlag Erzabtei St. Ottilien 1992, S. 135.

16 Die Aufzählung ist Hellmut Federhofer / Renate Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 2: *Litaneien, Vespren*, Bd. 1: *Litaneien*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1969, S. VIII entnommen.

17 Vgl. die Materialsammlung von Schiendorfer (Schiendorfer, *Die Litaneikompositionen von Johann Ernst Eberlin*).

Musikwissenschaftlern ausführlich erforscht worden, unter anderem in Untersuchungen von Ulrich Haspel¹⁸, während Mozarts Litaneien immer noch am Rande der Forschung liegen.

Obwohl schon mehrere Publikationen dazu veröffentlicht waren, wurde das Interesse für diese Kompositionen eigentlich erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von einem prominenten Forscher, Karl Gustav Fellerer, geweckt. Sein Aufsatz mit dem Titel *Mozarts Litaneien*, der 1932 publiziert wurde, zielt darauf ab, Mozarts Umgang mit den umfangreichen Texten der Litaneien – unter Berücksichtigung von Varianten bei anderen Komponisten – zu demonstrieren.¹⁹

Autoren der nächsten Generation konzentrierten sich mehr auf die Werke eines der beiden von Mozart vertonten Litanei-Typen – wobei ausschließlich vereinzelt, relativ kurze Studien erschienen. So setzt sich die Studie von Karl August Rosenthal *Mozart's Sacramental Litanies and Their Forerunners* mit Modellen für Mozart auseinander²⁰, während der Beitrag von Renate Federhofer-Königs *Mozarts „Lauretanische Litaneien“ KV 109 (74e) und 195 (186d)* diese miteinander vergleicht.²¹ Die erste Etappe der wissenschaftlichen Untersuchung der Werke kam mit deren Veröffentlichung im Rahmen der *Neuen Mozart Ausgabe* zum Abschluss. Das Vorwort zu dem Band fasst alle bisher bekannten Ergebnisse zusammen.²²

Ein nächster Schritt fiel mit Mozarts Gedenkjahr 1991 zusammen: Ein Beitrag von Johannes Krutmann *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, der in einem anlässlich des 200. Todestages des Komponisten im Verlag der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg publizierten Sam-

18 Ulrich Haspel, *Mozarts Vespermusiken und ihr Salzburger Umfeld*, Diss. (Universität Würzburg) 1996, und ders., *Vespere*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 155–200.

19 Karl Gustav Fellerer, *Mozarts Litaneien*, in: *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931*, hg. v. Erich Schenk, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1932, S. 136–141.

20 Karl August Rosenthal / Arthur Mendel, *Mozart's Sacramental Litanies and Their Forerunners*, in: *The Musical Quarterly* 27/4 (Okt. 1941), S. 433–455.

21 Renate Federhofer-Königs, *Mozarts „Lauretanische Litaneien“ KV 109 (74e) und 195 (186d)*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, S. 111–120.

22 Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*.

melband erschien, geht wieder auf alle vier Litaneien ein, diesmal jedoch bestrebt, diese detailliert, Satz für Satz, zu analysieren.²³

Die Veröffentlichung der neuen Handbücher, die zeitlich mit dem nächsten Jubiläumsdatum zusammenfällt, zog eine weitere Befassung mit den gegenständlichen Werken nach sich: Hartmut Schick betrachtet sie im 2005 gedruckten *Mozart Handbuch* als Teil des reichen kirchenmusikalischen Schaffens des Komponisten, ohne jede der Gattungen ausführlich darzustellen²⁴, während Magda Marx-Weber in einem anderen, 2006 verfassten Nachschlagewerk versucht, verschiedene Aspekte der Funktion sowie einzelne formale Besonderheiten der Litaneien zu beleuchten.²⁵

Von dem musikalischen Material – hin zum Inhalt: So kann zusammenfassend die Tendenz aller dieser Forschungen charakterisiert werden. Sich auf die einzelnen Werke und deren kompositionstechnische Belange konzentrierend, legten aber die Forscher oft keinen besonderen Wert auf die Tatsache, dass Musik mit Worten – und Kirchenmusik vor allem – stets einen der kulturellen Bausteine ihrer Epoche repräsentiert und deswegen von mehreren Faktoren abhängig ist sowie beeinflusst wurde.

In den kirchlichen, sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelnden Ritus ‚eingefügt‘, wurden geistliche Werke daran angepasst und wiesen in einigen ihrer kompositorischen Details eindeutig auf den Tag bzw. das Fest, den Ort und die Zeit ihrer Zweckbestimmung hin. Dabei spielte sogar die Architektur eine wichtige Rolle: Die Aufführungsbedingungen einer großen Kirche – z.B., des Salzburger Doms – unterscheiden sich stark von denen einer kleinen Kapelle, bestimmen deshalb die Besetzung, Dynamik und formale Anlage einer für jenes oder ein anderes Gebäude gedachten Vertonung. „In diesem Sinne wird die Musik mit

23 Johannes Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, in: *Mozarts Kirchenmusik*, hg. v. Harald Schützeichel, Freiburg i. Br.: Verlag der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg 1992 (*Tagungsberichte der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg*), S. 52–72.

24 Hartmut Schick, *Die geistliche Musik*, in: *Mozart Handbuch*, hg. v. Silke Leopold unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2005, S. 164–247.

25 Magda Marx-Weber, *Litaneien*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 201–220.

anderen Künsten zusammengefaßt zu einem liturgisch-musikalischen Gesamtkunstwerk“.²⁶

Eine andere, repräsentative Komponente kommt in der höfischen Kultur sowie im höfischen Zeremoniell zum Ausdruck, die für mehrere von Mozarts kirchlichen Kompositionen eine wichtige Rolle spielten: Regiert von einem geistlichen Fürsten, kennzeichnete das Erzstift Salzburg eine starke Verschmelzung des Geistlichen und Weltlichen, die sich zweifellos im Stil der Musik widergespiegelt hat.²⁷

Als drittes Prolegomen ist die musikalische Kultur der Zeit mitsamt der Tradition der Vertonung der Texte anzuführen: Eine ähnliche Deutung von gleichen Vorlagen kann sowohl auf lokale Besonderheiten als auch auf Merkmale des Zeitalters zeigen, während individuelle Akzente die Kreativität der Autoren demonstrieren.

Die längste durchgehende kirchenmusikalische Gattung der Zeit²⁸, deren Verse ohne einzige Unterbrechung vorgetragen werden sollen, birgt ein schwierig zu lösendes Vertonungsproblem: Wie ist die Form des Ganzen zu organisieren, um eine strukturelle sowie inhaltliche Einheit zu erzielen, dabei aber Monotonie zu vermeiden? Die Antwort auf diese Frage lag nicht auf der Hand. Sogar die Sprache selbst erschwerte die Situation. Ständig in der Kirchenpraxis verwendet, gehörte Latein im 18. Jahrhundert jedoch zu den toten Sprachen, die zwar überall gelernt, dennoch nie im alltäglichen Leben gesprochen wurden. Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass die vielen Litanei-Partituren von mehreren ungleichen Lösungen wimmeln.

Ausgehend von diesen drei Einflussfaktoren wurde die vorliegende Studie konzipiert. Sie versteht sich aber nicht als umfassende Studie, die

26 Otto Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam: Akad. Verlagsges. Athenaion 1931 (*Handbuch der Musikwissenschaft* 3), S. 219.

27 Ähnliche Gegebenheiten wurden von Friedrich Wilhelm Riedel für Wien erhoben; siehe ders., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740): Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München u.a.: Katzbichler 1977 (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 1), S. 12.

28 Darauf weist unter anderem Thomas Hochradner, *Mozarts kleinere kirchenmusikalische Vokalwerke aus wirkungsgeschichtlicher Perspektive*, in: *Mozart und die Religion*, hg. v. Peter Tschuggnall, Anif / Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2010, S. 93 hin.

sich sowohl mit Mozarts Litaneien als auch deren historischem Hintergrund auseinandersetzen möchte. Vielmehr zielt die Untersuchung darauf ab, den kulturellen sowie musikalischen Hintergrund aufgreifend, ein Portrait der nahezu unbekanntten kirchenmusikalischen Gattung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel einer lokalen Tradition zu schaffen, um, dieses als Basis nutzend, jene einmalige mozartsche Individualität in seinen einschlägigen Kompositionen finden zu können.

Zwei Quellenkategorien können dabei hilfreich sein. Wichtig für die Rekonstruktion der sozial-historischen Situation sind jene Materialien, die zwischen 1750 und 1780 erschienen sind und das kirchliche bzw. höfische Zeremoniell in Salzburg, die Aufführungspraxis sowie lokale Praxen und musikalische Traditionen beschreiben und charakterisieren. Als Solches gilt vor allem eine Art von Bericht, die den Salzburger Hof mit seinen Behörden im Laufe des 17.–19. Jahrhunderts dokumentiert, der *Hochfürstlich-salzburgische Hofkalender, oder Schematismus* (in den meisten Fällen bei der Mayrischen Buchdruckerei, ab 1796 aber bei Franz Xaver Duyle). Er enthält Informationen über mehrere Kirchenfeste des Kalendariums mit einigen – manchmal relativ ausführlichen – Kommentaren. Vor allem handelt es sich um die sogenannten *Festa Pallii* (geteilt in „prima“ und „secundae classis“), bei denen der Erzbischof das vom Papst verliehene Pallium, eine geweihte weißwollene Binde trug²⁹, aber auch um andere Festtage des Kirchenjahres, die feierlich – manchmal mit einer Prozession – gehalten wurden.

Darüber hinaus ist in jedem Druck ein sogenannter Schematismus zu finden, der über sämtliche landesfürstlichen Ämter, Räte und Kanzleien und deren Angestellte – unter anderem auch die Hofmusiker – Auskunft

29 Zu den *Festa Pallii* siehe unter anderem: Klaus Aringer, *Zur Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 47; Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. (Universität Salzburg) 1972, S. XIII; Martin Schimek, *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung. Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (*Europäische Hochschulschriften* 36 / *Musikwissenschaft* 151), S. 73.

gibt.³⁰ Solche Listen lassen einen Blick auf musikalische Aufführungsmöglichkeiten in den Hauptkirchen – vor allem im Dom zu Salzburg – werfen.

Zwar sind die Angaben der Kalender nicht absolut zuverlässig – sie wurden jeweils für das ganze Jahr im Voraus veröffentlicht, mit einem von einem Jahr in den nächsten übernommenen Text, ohne Rücksicht auf mögliche Abweichungen von dem gewöhnlichen Ritus –³¹, sie benennen aber alle möglichen Anlässe für das Erklingen von Musik in den Kirchen, was für die vorliegende Studie eine wesentliche Grundlage bietet.

Als Zweites sind einige Verordnungen über die Ausführung der 40-stündigen Gebete im Dom zu Salzburg zu nennen, die erhalten geblieben sind und offensichtlich in der ganzen Erzdiözese verbreitet wurden. Sie gehören zu den wichtigsten Dokumenten der Zeit, die den Ablauf einzelner Feste rekonstruieren lassen. Zu erwähnen wären:

- die *Ordinariatsvorschrift welche in feyerlicher Begehung des 40. stündigen und zum Theil auch 7. stündigen Gebethes bey allen sowohl Säkular- als Regularkirchen des hohen Erzstiftes von nun an genau zu beobachten ist*, die im Archiv der Erzdiözese Salzburg³² vorhanden ist;
- die *Ordnung der Predigen bei dem 40. stündigen Gebett in der heiligen Char=Wochen im Hochfürstl. Dom 1752*, die sich im Archiv des Erzstiftes St. Peter in Salzburg befindet.³³

Von großem Interesse nicht nur für Forscher, die sich der Geschichte des Klosters widmen, sondern unter anderem auch für Musikwissenschaftler ist außerdem eine im Archiv des Salzburger Erzstifts St. Peter verwahrte Sammlung von Materialien. Obwohl die meisten Quellen, die unter diesen Materialien zu finden sind, tatsächlich Bezug auf das Alltagsleben

30 Zum Unterschied zwischen Staatskalender und Schematismus siehe Irene Kubiska, *Der kaiserliche Hof- und Ehrenkalender zu Wien als Quelle für die Hofforschung. Eine Analyse des Hofpersonals in der Epoche Kaiser Karls VI. (1711–1740)*, Diplomarbeit (Universität Wien) 2012, S. 4.

31 Dies war aber eine übliche Praktik der Zeit, die in mehreren Kalendern – unter anderem auch in den Wiener Hofkalendern – zu beobachten ist, worauf Riedel hinweist; siehe Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.*, S. 10.

32 Sign. 1.2, 22/52.

33 Aufbewahrt in einem Faszikel mit der Sign. Akt 446.

im Kloster St. Peter haben, beinhalten sie zudem eine Reihe von Handschriften sowie Drucken, die andere Orte der Stadt betreffen, wie, z.B.:

- unvollständige Sakristeidiarien 1741–1805³⁴;
- Beschreibungen von Gottesdiensten sowie Tagesordnung in der Karwoche im 18. und 19. Jahrhundert³⁵,
- Verordnungen des Abtes Beda Seeauer betreffend Rotl- und Stöcklmessen aus dem Jahr 1759.³⁶

Und nicht zu vergessen sind selbstverständlich Diarien und Tagebücher, die einen bedeutenden Teil der schriftlichen Kultur des 18. Jahrhunderts bilden: Den populären Sozialnetzen unserer Zeit (wie Facebook oder Twitter) ähnlich, stellten sie ein Erinnerungs- und Kommunikationsmittel dar, für uns dienen sie aber als eine der reichhaltigsten Informationsquellen der Epoche. In kurzen Notizen von Mozarts Zeitgenossen – vor allem seiner Verwandten und Freunde – finden sich Angaben zum gewöhnlichen Tagesablauf, in dem das weltliche Element des Lebens dem geistlichen untrennbar verbunden war: Dem Frühstück im Familien- bzw. Freundeskreis folgte der Besuch einer Kirche; die professionelle Tätigkeit sowie Treffen und Begegnungen konnten durch die Teilnahme an einer religiösen Prozession ausgesetzt werden u.s.w. – wie ein Eintrag aus dem Tagebuch eines Freundes der Familie Mozart, des Salzburger Hofrats Joachim Ferdinand Schidenhofen³⁷ belegt:

Freitags den 18t octob [1774]: Frühe kamme Verwalter [Anton] Poiger zu mir. Nach 9 uhr gienge ich zu denen 2 Fremden [Belval und Pernat] auf Frühstück. Von da aus in die Mess, zu H v Kleÿr ins Gratuliren, dann nach Haus. Zu Mittage speise der Junge Carl von Moll beÿ uns, der mit dem P: Leo von Zillerthal nach Crembsmünster durchreiste. Nachmittag um 3 uhr gienge ich zu denen Mozartischen, wo die v Mölckischen, Barisannische, Nannette [Maria

34 Sign. Hs. A 165 und Hs. A 166.

35 Sign. Akt 446.

36 Sign. Akt 449.

37 Das Tagebuch bzw. *Diarium / über die eigene[n] Ver[r]ichtungen* führte Schidenhofen von 1774 bis 1782; mehr zu seiner Person findet sich in Otto Erich Deutsch, *Aus Schidenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, S. 15–24.

Anna von] Dauwrawaick bis 6 uhr Contredanse probiren. Von da aus gienge ich nach Haus, und nachhin zu denen v Robiniggischen. Abends spielten [Dominikus von] chiusole, Dauwra: [Christoph von Daubrawaick] und Edelbach [Joseph von Edlenbach] bey meiner Mutter, und Lezter soupirte mit uns.³⁸

Hilfreich ist, dass die meisten der erhaltenen Tagebücher aus der Mozart-Zeit inzwischen veröffentlicht und kommentiert wurden – vor allem die Tagebuchblätter von Mozarts Schwester Nannerl³⁹ und das obenerwähnte Tagebuch Schidenhofens.⁴⁰ Als ‚lebendige Stimme der Epoche‘ spielen diese beiden – sowie auch übrige, wie Diarieneinträge von Salzburger Patres und Äbten, Beda Hübner⁴¹, Beda Seeauer⁴² und Dominicus Hagenauer⁴³ – eine große Rolle für die vorliegende Studie.

Die zweite Quellenkategorie stellen musikalische Materialien dar. Die weitaus größte Zahl von relevanten Musikalien, die im Laufe der Zeit entstanden, betrifft das mozartsche Œuvre. Es handelt sich vor allem um moderne Veröffentlichungen seiner vier Litaneien, die 1969 im Rahmen des *Neue Mozart Ausgabe*-Projektes erschienen sind⁴⁴, aber auch um zahlreiche zeitgenössische Abschriften, die in verschiedenen Archiven in Europa – meistens in Deutschland – aufbewahrt werden.⁴⁵ Zu er-

38 Joachim Ferdinand von Schidenhofen. *Ein Freund der Mozarts. Die Tagebücher des Salzburger Hofrats*, hg. v. Hannelore und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Bock 2006 (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Ergänzungsband 24), S. 14f.

39 Marie Anne Mozart – „meine tag ordnungen“: *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter 1775–1783; mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang und ihres Vaters Leopold*, hg. v. Geneviève Geffray und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Bock 1998.

40 Angermüller / Angermüller, *Joachim Ferdinand von Schidenhofen*.

41 Teilweise veröffentlicht von Petrus Eder in ders., *Die Sankt-Petrischen Musikanten*, in: *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 95–125.

42 Ist als Handschrift im Archiv des Erzstiftes St. Peter vorhanden, Sign. A 64–67.

43 Vollständig publiziert in *Abt Dominicus Hagenauer (1746–1811) von St. Peter in Salzburg. Tagebücher 1786–1810*, Bd. I: *Tagebücher 1786–1798*, hg. v. Adolf Hahnl, Hannelore und Rudolph Angermüller, München: Bayerische Benediktinerakademie 2009 (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 46, Ergänzungsband, Teilband I).

44 Serie I, Werkgruppe 2, Band 1; weiter – *NMA*.

45 Für eine vollständige Liste der zeitgenössischen Quellen der mozartschen Litaneien siehe Tabelle 1 im Anhang.

wähnen sind unter anderem die autographen Partituren der Vertonungen, die die Berliner Staatsbibliothek (Preußischer Kulturbesitz) besitzt⁴⁶, sowie Stimmenabschriften der Werke mit Eintragungen des Komponisten⁴⁷, die im Salzburger Dommusikarchiv⁴⁸ bzw. in der Staatsbibliothek in Augsburg gefunden werden können.⁴⁹ Schlechter sieht die Situation zu Primärquellen von Salzburger Zeitgenossen des Komponisten aus. Publiziert wurden lediglich drei Vertonungen seines Vaters, Leopold⁵⁰, jeweils

46 Sign. Mus.ms.autogr. Mozart, W. A. 109, 125, 195 und 243. Für die Vermittlung der aktuellen Signaturen bedanke ich mich herzlich beim Mitarbeiter der Staatsbibliothek zu Berlin, Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel.

47 Unbekannt ist lediglich der Standort der Stimmenabschrift der letzten Vertonung, *Sakramentslitanei* KV 243: Die Spuren führen nach Augsburg, wo sie aber komplett versanden. Angenommen wird, dass die Materialien sich in Privatbesitz befinden; für mehr dazu siehe Hellmut Federhofer / Renate Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 2: *Litaneien, Vespere*, Bd. 1: *Litaneien*, Kassel: Bärenreiter 1978, S. a/34f., sowie Ernst Hintermaier, *Zwei authentische Stimmenhandschriften von Mozarts Regina Coeli-Kompositionen KV 127 und 276*, in: *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, hg. v. Ann-Katrin Zimmermann und Klaus Aringer, Tutzing: Hans Schneider 2010, S. 127.

48 Es handelt sich um Aufführungsmaterialien der zwei ersten Vertonungen des Komponisten, der *Lauretanischen Litanei* KV 109 (74e) (Sign. A 1124) sowie der *Sakramentslitanei* KV 125 (Sign. A 1127). Kurze Beschreibungen der Quellen findet sich in Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a/4f. bzw. a/9f. sowie Hintermaier, *Zwei authentische Stimmenhandschriften*, S. 120f. bzw. 126f.

49 Die Stimmenabschrift der letzten *Lauretanae* Mozarts, KV 195 (186d), trägt zwar eine Sign., die eindeutig auf Bestände der Augsburger Heilig-Kreuz-Kirche hinweist (D-Ahk 13), wird aber in Wirklichkeit als Depositum der Kustodie Heilig Kreuz in der Staats- und Stadtbibliothek zu Augsburg, unter Beibehaltung der ursprünglichen Signatur, aufbewahrt. Für diese Information bedanke ich mich bei der Mitarbeiterin der Bibliothek, Frau Ursula Korber. Beschrieben wird die Stimmensammlung in Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg: M. Seitz 1962 (*Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 62/63), S. 364; Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a/26; Josef Maňcal, *Mozart-Schätze in Augsburg*, Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1995 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung* 13), S. 98 sowie Hintermaier, *Zwei authentische Stimmenhandschriften*, S. 127.

50 Der Druck seiner *Litaniae de Venerabili Altaris sacramento* C-Dur, LMV II:C1, ist unter den *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (Bd. 2) zu finden, während die Veröffentlichungen der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, sowie der *Lauretanischen Litanei* Es-Dur, LMV II:Es1, als Teile der *NMA*, X/28, 3–5/1 und X/28/3–5/1a, erschienen sind.

eine von Anton Cajetan Adlgasser⁵¹ und Michael Haydn⁵² sowie einzelne Ausschnitte⁵³; nahezu unauffindbar sind auch Autographen. Zur Verfügung stehen in den meisten Fällen nur damalige Aufführungsmaterialien bzw. Stimmenkopien, was ihren Untersuchungsprozess wesentlich erschwert⁵⁴ und nach Spartierungstellung verlangt.⁵⁵

Sich auf den Quellenbefund stützend sowie von der gegenwärtigen Forschungslage ausgehend, wird in der Studie ein spezifisches, für Schriften dieser Art untypisches strukturelles Modell verwendet. Nicht in umfangreiche Kapitel, sondern in knappe, in sich geschlossene Essays gliedert sich die Studie. Jeder von diesen nimmt lediglich ein konkretes Problem in den Fokus, erschöpft sich mit möglichst detaillierten und ausführlichen Betrachtungen und versucht dabei jeweils einen Schritt weiter in Richtung einer Vertiefung des Materials zu machen.

Die ersten zwei Essays besprechen formale Besonderheiten der Vertonungen: Während aber der ‚Kopfabschnitt‘, *Die textliche Vorlagen und ihre Vertonungen von W. A. Mozart und seinen Zeitgenossen*, den Gegenstand der Studie schrittweise vorstellen möchte und in zwei Teile gegliedert ist (der erste befasst sich mit dem Formular der *Sakramentslitanei*; der zweite konzentriert sich auf jenes der *Marianischen Litanei*), widmet sich der nachfolgende (*Drei Salzburger Sakramentslitaneien aus dem Jahr 1776*) dem

-
- 51 Die Veröffentlichung der *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento* B-Dur, CatAd *3.53, erfolgte in der Reihe *Salzburger Kirchenmusik* (Anton Cajetan Adlgasser, *Litaniae de venerabili altaris sacramento* in B-Dur (WV 3.53), per Soli (SATB), Coro (SATB), Trombone alto solo o Organo solo, 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Basso continuo (Violoncello/Fagotto/Contrabbasso/Organo), 3 Tromboni colla parte voci ad lib., hg. von Armin Kircher, Stuttgart: Carus 2005).
- 52 Die haydn'sche *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento* g-Moll, MH 228, ist bei Breitkopf & Härtel schon im 19. Jahrhundert erschienen.
- 53 Vgl. dazu unter anderem die Publikation des Satzes *Virgo Prudentissima* aus der *Lauretanschen Litanei* B-Dur, CatAd 3.11 von Adlgasser in der Doktorarbeit von Christine D. De Catanzaro, *Sacred music in Mozart's Salzburg: Authenticity, chronology, and style in the church works of Cajetan Adlgasser*, Diss. (University of North Carolina, Chapel Hill) 1990, S. 189–199.
- 54 Vgl. dazu die Liste von unveröffentlichten Quellen, die im Laufe der Verfassung der Studie verwendet wurden, in Tabelle 2 des ersten Anhangs.
- 55 Tatsächlich wurden im Rahmen der Forschung einige Werke bzw. Werksätze der Vertonungen von Kollegen Mozarts spartiert, mit dem Ziel, ihre detaillierte Untersuchung zu ermöglichen; vgl. dazu den letzten Teil des anschließenden Anhangs.

Vergleich von Werken, die zum gleichen Zeitpunkt entstanden sind und durch gleiche Umstände ins Leben gerufen wurden. Drei zentrale Essays präsentieren verschiedene Komponenten der Kompositionen: Die musikalischen Bitten *Miserere nobis* und *Ora pro nobis*, kontrapunktische Episoden sowie die Orchesterbesetzung. Zwei abschließende Abschnitte, einen ähnlichen Weg beschreitend, erweitern die Horizonte, indem sie mozartsche Werke anderer Gattungen ins Spiel bringen: der vorletzte – *Kyrie eleison und Agnus Dei als Teile der Litaneien* – seine Messen, der letzte – *Litaneien, ihre Begleiter und ihr Nachklang* – eine Opernszene sowie ein Offertorium.

Diese Gliederung aufgreifend und sie auf die Hauptintention projizierend, bietet die vorliegende Studie ein dreidimensionales Portrait dieser kirchenmusikalischen Gattung, das ihre Komponenten in einigen Fällen als spezifische Kennzeichen der mozartschen ‚Ton-Sprache‘, in anderen Fällen als Tendenzen der damaligen Zeit, oder aber als Rudimente der Vergangenheit zeigt und dadurch einen Beitrag nicht nur zu den Mozartiana, sondern auch zur Beziehung von Musik- und Liturgiewissenschaft insgesamt sowie zur Salzburger Musik- und Kulturgeschichte leisten möchte.

Die textlichen Vorlagen und ihre Vertonungen von Wolfgang Amadeus Mozart und seinen Zeitgenossen

Sakramentslitaneien: Im Zeichen der Pietas austriaca

„Die [...] form des gmeinen gebets / [...] da allerley gmein anliegen nicht weit=leuffig / sondern mit wenigen worten überlauffen wirdt / die Kirch damit zü erinnern / was und wafür sie all=wegen betten soll“:⁵⁶ Mit solchen Worten werden Litaneien in einer der zahlreichen *Kirchenordnungen* beschrieben. „Eine Gebetsformel, deren man sich in den Kirchen bey verschiedenen Nothfällen, an Buß=Tagen, bey Processionen u.d.g. zu gebrauchen und zu singen pflaget“:⁵⁷ So definierte Heinrich Zedler das Wort „Litanei“ in seinem *Grossen vollständigen Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, einer der wichtigsten Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts. Zwar spiegeln diese Beschreibungen die zeitgenössische Praxis des Vorbetens von Litaneien relativ korrekt wider, sie scheinen aber etwas zu allgemein zu sein: Von mehreren Faktoren abhängig, wurden Litaneien immer von regionalen Traditionen und Besonderheiten beeinflusst, die für ihre Funktion im Rahmen der Nachmittagsgottesdienste sowie für ihre Gestaltung eine große – manchmal entscheidende – Rolle

56 Ottheinrich [Kurfürst von der Pfalz], *Kirchen Ordnung. Wie es mit der Christenlichen Leere/ heiligen Sacramenten/ vnnnd Ceremo=nen/ inn des Durchleuchtigsten ... Ottheinrichs/ Pfaltzgraven bey Rhein/ des heiligen Rœm=ischen Reichs Ertzdruhsessen vnnnd Churfuersten/ Hertzogen in Nid=ern vñ Oberrn Bayrn [et]c. Chur vnnnd Fuersten=thumben gehalt=en wirdt*, o. O. 1556, S. 46.

57 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 17 [Onlinefassung], <http://www.zedler-lexikon.de/> (01.07.2014), S. 845f.

spielten. So wurde die Ordnung aller Salzburger Andachten solcher Art vor allem vom Erzbischof beziehungsweise dem legislativen Konsistorium geregelt. Außerdem waren sie mit einer von der habsburgischen Dynastie propagierten und weit verbreiteten Form der Frömmigkeit eng verbunden, die als *Pietas austriaca* bekannt ist.⁵⁸ So weisen zwei von den vier Werken Mozarts dieser Gattung, die *Sakramentslitaneien*, auf eines der Merkmale dieser Tugend, die *Eucharistieverehrung* hin, während die übrigen beiden, die *Lauretanischen Litaneien*, im Rahmen eines anderen, nämlich der *Verehrung der Gottesmutter*, stehen.

Die *Pietas eucharistica*⁵⁹ stand in Mozarts Heimatstadt um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt des geistlichen Lebens. Dieser Zweig der österreichischen – im Sinne des Hauses Österreich – Frömmigkeit kam dabei in unterschiedlicher Weise zum Ausdruck: vor allem durch die Anteilnahme des ganzen Hofes bzw. Volkes an täglichen Messen und mehreren Wallfahrten, aber auch durch die Vorliebe für 7- bzw. 40-stündige Gebete, die in beinahe allen Kirchen des „deutschen Roms“⁶⁰, Salzburg, jährlich mit der Aussetzung des Allerheiligsten sowie mit dem Erklären von musikalischen Litaneien abgehalten wurden. Im Dom, einem „im edelsten italienischen Geschmacke aufgeführten Gebäude das [...] ganz frey steht, und überhaupt durch seine Größe und Majestät einen der frappantesten Anblicke gewährt“⁶¹, war ein feierliches 40-stündiges Gebet in die Karwoche eingebunden, im nachbarlichen „frühmittelalterlichen Herzen Salzburgs“⁶², dem Kloster St. Peter, in das Fest des heiligen Jako-

58 Zit. nach Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1959 (*Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte*), S. 6.

59 Ins Leben wurde die *Pietas eucharistica* durch Rudolf von Habsburg (1218–1291) gerufen, in dessen Regierungszeit die Einführung des Fronleichnamfestes fiel, sie verbreitete sich aber erst unter Ferdinand II. (1578–1637); eine ausführliche historische Beschreibung der Allerheiligenverehrung findet sich in Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 17–35; Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.*, S. 27.

60 So Franz Fuhrmann, *Kirchen in Salzburg*, Wien: Kunstverlag Wolfrum 1949, S. 8.

61 Lorenz Hübner, *Beschreibung der hochfürstlich=erzbischöflichen Haupt= und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden verbunden mit ihrer ältesten Geschichte*, Erster Band. Topographie. Nebst 2 Kupfertafeln, Salzburg: Verlag des Verfassers 1792, S. 190.

62 Fuhrmann, *Kirchen in Salzburg*, S. 11.

bus (vom 25. bis 27. Juli), in der Franziskanerkirche zu Pfingsten u.s.w.⁶³ Die Popularität und Verbreitung solcher Gebete war offensichtlich so groß, dass 1784 durch Erzbischof Hieronymus von Colloredo beschlossen wurde, dessen Ordnung zu vereinheitlichen, Pluralität zu reduzieren sowie „die mehrerley Unordnungen, die verschiedenen Missbräuche, die ungeziemenden Nebenandächteleyen“⁶⁴ abzuschaffen.

Zum Vorbild des Ablaufs solcher Gebete nahm sich die am 1. Jänner des Jahres vom Konsistorium⁶⁵ veröffentlichte *Ordinariatsvorschrift*⁶⁶ offensichtlich eine aus der Regierungszeit von Erzbischof Marcus Sitticus von Hohenems stammende⁶⁷ und für den Dom zur Fastenzeit gültige Verordnung. So wird erwähnt, dass das Allerheiligste sich „nicht anders, als auf den Haupt- oder sogenannten Hochaltar“⁶⁸ befinden sollte, wobei „das mittlere Altarblatt durch einen hohen Baldachin“ zu verstellen, „oder in dessen Mangel mit einem Tuch zu verhängen“ war; „der auszusetzenden Monstranze sei solcher Platz zu bestimmen, damit dieselbe ganz, von jedermann, und auf allen Seiten der Kirche gut gesehen werden möge“.⁶⁹ Eben dieser Standort

63 Noch andere Anlässe gibt der zweite Anhang zur Studie wieder.

64 *Ordinariatsvorschrift welche in feyerlicher Begebung des 40. stündigen und zum Theil auch 7. stündigen Gebethes bey allen sowohl Säkular- als Regularkirchen des hohen Erzstiftes von nun an genau zu beobachten ist*, A-Sd 1.2, 22/52, S. 1.

65 Als „tragende Säule der nachtridentinischen Reformbewegung“ stellte das Konsistorium eine der für die Ziele und Aufgaben der Kirche von Salzburg wichtigsten Institutionen dar. Eingeführt wurde es 1569 von Erzbischof Johann Jakob von Kuen-Belasy und „war die oberste geistliche Behörde für alle Angelegenheiten der Seelsorge, der Verwaltung, der geistlichen Justiz (Offizialat) sowie des Generalvikariates“; zit. nach Franz Ortner, *Reformation und katholische Reform*, Strasbourg: Edition du Signe 1996 (*Das Erzbistum Salzburg in seiner Geschichte* 3), S. 40.

66 Zusammengefasst von dem Präsidenten des Konsistoriums, Joseph Graf von Starhemberg, dem Direktor, Franz Xaver Hochbichler sowie dem Kanzler, Anton Medart Krenner. Das Dokument wurde schon von Nils Holger Petersen teilweise beschrieben; siehe ders., *Sacred Space and Sublime Sacramental Piety: The Devotion of the Forty Hours and W. A. Mozart's two Sacramental Litanies (Salzburg 1772 and 1776)*, in: *Heterotopos: Espaces sacrés*, Bd. I, hg. v. Diana Mite Colceriu, Bukarest: Editura Universitatii din Bucuresti 2012, S. 171–211.

67 Aus dem Jahr 1613, darauf weist Otto von Wallpach hin; siehe ders., *Die Verehrung des allerheiligsten Altarsakraments in der Erzdiözese Salzburg*, Salzburg: Verlag beim Verfasser 1912, S. 15.

68 *Ordinariatsvorschrift*, S. 1.

69 Ebenda, S. 2.

wurde dem Sakrament in der Kathedrale bestimmt: im Zentrum der Kirche, auf dem Thron am Hochaltar, in einer Monstranz.⁷⁰

Darüber hinaus wird die Beleuchtung des Gebäudes geregelt: Es galt „keine Kirche mehr, wie es an einigen Orten bisher üblich war, geflissentlich zu verfinstern“, sondern „dagegen aber, wann und wo es notwendig wird, früh vor Anbruch des Tages und Abends bey eingehender Dämmerung, der innere Umfang des Gotteshauses besonders unter den Bögen, auf den Chören, in den Oratorien, Sakristayen u.a. zu Beseitigung aller sich etwa begebenden Unanständigkeiten hinlänglich zu beleuchten“.⁷¹ Im Dom wurde sogar ein ‚Spiel‘ mit dem Licht üblich. Ein Kleriker des Stiftes Kremsmünster, der 1745–1747 an der Salzburger Universität studierte und 1746 einem Palmsonntagsgottesdienst in der Hauptkirche der Stadt beiwohnte, Heinrich Pichler, betont in seinem Diarium (unterstrichen von der Verfasserin):

*Stundgebet im Dom. Alda kunte man den Aufbuz des Hoch=altars bewundern, indeme man nichts als lauter geschlagenes Silber, das ist das Antependium, Tabernakel und sehr viel Statuen, alles von Silber, ansichtig wird und seyn umb diesen Altar herumb – ich will wenig sagen – bis 1000 Liechter, lauter Wachskärzen in der schensten Ordnung. Das Venerabile aber ist von burem Gold so reich mit den feinsten Steinen besetzt, daß man fast kein Gold sehen kan.*⁷²

Vielleicht sollte eine solche Illumination zu einer ganz besonderen, geheimnisvollen bzw. mysteriösen Atmosphäre beitragen⁷³, die, zusammen

70 Dazu wurden eine sogenannte „schöne“, goldene, 1697 verfertigte, aber auch zwei silbergoldene Monstranzen – eine aus dem Jahr 1596 und eine aus dem Jahr 1680 – benützt, die von Wallpach besprochen werden; siehe Wallpach, *Die Verehrung des allerheiligsten Altarsakraments*, S. 8f.

71 *Ordinariatsvorschrift*, S. 2.

72 Franz Martin, *Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 77 (1937), S. 18f.

73 Vgl. die Darstellung bei Manfred Hermann Schmid in ders. unter Mitarbeit von Petrus Eder, *Mozart in Salzburg: ein Ort für sein Talent*, Salzburg u.a.: Pustet 2006, S. 73; siehe auch die Beschreibung des Zeremoniellen in Eva Neumayr / Lars E. Laubhold / Ernst Hintermaier, *Musik am Dom zu Salzburg. Repertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult*, Wien: Hollitzer Verlag 2018 (*Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg* 18), S. 135f.

mit „auszeichnender Majestät, schauernder Stille, frommer Eingezogenheit, gleichförmiger Ordnung, unverfälschter Andacht, wahrem Eifer das entscheidende Siegel so heiliger Handlung seyn“ soll.⁷⁴

Das ganze Zeremoniell sollte mit einer feierlichen Prozession beginnen und beendet werden:

*Das 40. oder 7. stündigen Gebeth selbst kann, wo immer es von jeher etwa schon üblich war, allemal mit einer feyerlichen Prozession angefangen werden [...]. Endlich zum Schluss dieses mehrstündigen Gebethes soll und kann, wo es bisher schon Observanz war, abermal, eine feyerliche Prozession nach der obigen Weisung [...] veranstaltet werden.*⁷⁵

Jeden der Tage war eine Fastenpredigt zu hören, die von Repräsentanten verschiedener Bruderschaften und Zünfte in Auftrag gegeben worden waren. Nachstehend auszugsweise ein Beispiel.⁷⁶

Sonntag Nachmittag	
Uhr	
1.	<i>P. Eberhards Neuedorffer, SS. Theol. Doct. Superior auf dem Plain</i>
2.	<i>P. Johannes a Facundo Oberhueber, Augustiner.</i>
4.	<i>P. Franciskus Borgias, Capuciner Feyertag=Prediger.</i>
6.	<i>P. Andreas Langegger, Theol. Moral. Professor ex Coll.</i>
Montag Nachmittag	
Uhr	
1.	<i>P. Stanislaus Riß, Augustiner Bruderschafti=Prediger.</i>
2.	<i>P. Bertrandus Riechle, Franciskaner Sonntag=Prediger.</i>
3.	<i>Herr Antoni Strobl Pfarrer zu Palling.</i>
5.	<i>P. Johannes a Facundo Oberhueber, Augustiner.</i>
6.	<i>P. Joachim Vicarius Capuciner Sonntag=Prediger</i>

⁷⁴ Ordinariatsvorschrift, S. 1.

⁷⁵ Ebenda, S. 2 und 4.

⁷⁶ Nach Ordnung der predigen bei dem 40. stündigen Gebett in der heiligen Char=Wochen im Hochfürstl. Dom 1752, die sich im Archiv der Erzdiözese Salzburg (Sign. Akt 446) befindet.

Dienstag Nachmittag	
Uhr	
1.	<i>P. Marianus Wibmer, Grammatices Professor ex Colleg.</i>
2.	<i>P. Franciskus Borgias, Capuciner Feyertag=Prediger.</i>
3.	<i>Herr Leopold Lamprecht, Vicarius am Hällein.</i>
5.	<i>P. Theophilus Dempf, Franciskyner Feyertag=Prediger.</i>
6.	<i>P. Antonius Moser, ethices & Histor. Prof. ex Coll.</i>

Ein Vergleich mit dem Salzburger Hofkalender ergibt, dass das in der *Ordinariatsvorschrift* abgedruckte Zeremoniell mit wenigen Ausnahmen mit dem übereinstimmt, was im Dom um die Mitte des 18. Jahrhunderts ständig ausgeführt wurde. Jährlich den Ablauf der Karwoche beschreibend, wird das 40-stündige Gebet so geschildert:⁷⁷

Palm-Sonntag den 3^{ten} April ist um 7 Uhr die heilige Palm-Weyhe, um 9 Uhr verfügen Sich Ihre Hochfürstl. Gnaden in rothem Habit angethan, mit gesamter Hof-Statt in Corteggio, in den Hochfürstlichen Dom herab, und wohnen allda mit dem Hochwürdigem Dom-Capitel der Procession und dem angestellt-40zig-stündigen Gebett bey, begeben Sich alsdann in das Oratorium S. Ruperti, hören von da auß die erste Predigt an, und machen in Anbettung deß auf dem prächtig und herrlich illuminirten Hoch-Altar in einer sehr kostbar geschmuckten Monstrantzen außgesetzten Allerhöchsten Sacraments der ersten stund den Anfang [...].

NB. Während diser grossen hochlöblichen bis in den vierden Tagen dauernden Andacht, werden von unterschiedlichen Geistlichen, und Religiosen zwey und zwanzig Lob- und Sinnreiche Predigten, und Sermonen vom Allerheiligsten Sacrament deß Altars, und Allerhöchsten Geheimnuß, Abends aber gegen halbe 7 Uhr auf dem grossen Chor unter zahlreich- und wohlbesetzter Music ein Litaney gehalten [...].

Nachmittag begeben Sich Ihre Hochfürstl. Gnaden anwiderum nach Dero Belieben mit gesamter Hof-Statt in Dero Oratorium S. Ruperti.

Um 3. Uhr erscheinet zu diser Andacht und Anbettung das Hochwürdiges Consistorium mit ihren Cantzley-Verwandten, und die Hochfürstliche Hof-Officiers:

⁷⁷ Das Zitat ist dem Hofkalender für das Jahr 1757 entnommen; übrige übernehmen diese Beschreibung wörtlich.

Um 4 Uhr die Hochfürstl. Universität, und das Gymnasium: um 5 Uhr die Hochfürstliche Herren Hof-Cammer-Kriegs-Räthe, Obrist-Jägermeisterey, Advocaten, und Cantzley-verwandte: Um 6 Uhr die gantze Dom-Clerisey.

Montag den 4^{ten} diß wird die hochlöbliche Andacht um 5. Uhr Frühe angefangen, und bis 7 Uhr Abends fortgesetzt, auch lassen sich Ihre Hochfürstl. Gnaden gemeiniglich belieben auf dem Hoch-Altar bey dem außgesetzten Höchsten Sacrament in gewöhnlicher Bedienung die heilige Meß zu lesen.

Nachmittag um 3. Uhr gehen Ihre Hochfürstl. Gnaden von Dero Zimmer auß in langen Kleydern und Mantel angethan, mit Corteggio gesamter Hof-Statt, und Begleitung deß Hochwürdigten Dom-Capitels in Dero Oratorium S. Ruperti, und wohnen von da auß der Andacht bey.

Gegen 7 Uhr wird bey dieser hochlöblichen Anbettung deß Höchsten Altars-Sacrament eine Litaney anwiderum, wie gestern, gehalten [...]

Dienstag den 5^{ten} dises nimmet diese Andacht Frühe um 5 Uhr ihren Anfang. Um 8 Uhr kommen Ihre Hochfürstl. Gnaden mit sammentlicher Corteggio in Dero Oratorium.

Nachmittag um 3 Uhr gehen Ihre Hochfürstl. Gnaden in langen Kleydern, und Mantel angethan, mit Corteggio Dero Hof-Statt und Begleitung deß Hochwürdigten Dom-Capitels, auß Dero Zimmer in das Oratorium S. Ruperti, und wohnen allda der Andacht bey, darbey erscheint die Hochfürstl. Universität mit ihren Congregationen, und Bruderschafften. um 4. Uhr die sammentliche Herren Räthe, alle Dicasterien, Obrist-Jägermeisterey, und sammentliche Cantzley-Verwandte.

Gegen 7. Uhr ist anwiderum die Litaney von dem Allerhöchsten Sacrament.

Mittwoch den 6^{ten} wird um 7 Uhr Frühe die letzte Sacramentalische Predigt von dem Ordinari-Sonntag Prediger R. P. Capuciner abgelegt, alsdann verfügen Sich Höchst-Dieselbe mit gesamter Hof-Statt in Dero Dom-Kirchen herab, und wohnen allda, samt dem Hochwürdigten Dom-Capitel der Procession und Ende des 40zig-stündigen Gebetts bey.

Eine lange Reihe von musikalischen Litaneien kennzeichneten solche Nachmittagsgottesdienste der Karwoche zur Zeit des jungen Wolfgang Amadeus Mozart.⁷⁸ Als er aber zum ersten Mal, im Jahr 1772, mit einer

⁷⁸ Unter anderem auch Werke der älteren Zeit von Matthias Sigmund Biechteler, Georg Muffat, Carl Heinrich Biber und Johann Ernst Eberlin; vgl. dazu die Übersicht von Rosenthal in Rosenthal / Mendel, *Mozart's Sacramental Litanies*.

solchen Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* (B-Dur, KV 125), hervor-
trat, hatte er lediglich einige davon gehört, unter anderem vielleicht die
folgenden:

- Zwei Werke seines Vaters, Leopold Mozart:⁷⁹
 - die C-Dur-Litanei (LMV II:C1⁸⁰), deren Datierung immer
noch unklar ist⁸¹ sowie
 - eine mit 1762 datierte Komposition in D-Dur (LMV II:D1⁸²);

79 Max Seiffert erwähnt eine dritte Vertonung des Textes, eine Litanei D-Dur (LMV II:D2); das Manuskript ist verschollen, übrig geblieben ist lediglich ein dreitaktiges *Miserere*-Fragment, das im Katalog von David Moris Carlson, *The vocal music of Leopold Mozart: authenticity, chronology and thematic catalog*, Diss. (University of Michigan) 1976, S. 224 mit der Sign. App B 1.05 zu finden ist.

80 Das Autograph der Litanei ist verloren gegangen; die Staatsbibliothek zu Berlin besitzt eine Abschrift der abschließenden Fuge *Pignus* (Sign. Mus.ms. 30209, im RISM-Katalog irrtümlich als Auszug aus seiner Litanei C-Dur identifiziert und Wolfgang Amadeus Mozart zugeschrieben; siehe https://opac.rism.info/metaopac/refineSearch.do?methodToCall=filterSearch&id=author_facet&subval=Mozart%2CLEopold und https://opac.rism.info/metaopac/refineSearch.do?methodToCall=filterSearch&id=siglum_facet&subval=D-B (10.09.2015); zugänglich ist aber eine ziemlich veraltete Edition von Max Seiffert im zweiten Band der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (veröffentlicht 1908). Mehr Informationen in Magda Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, in: *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland. Die Kirchenwerke von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart im Spannungsfeld zwischen klösterlicher Musiktradition und aufklärerischem Staatskirchentum*, hg. v. Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig: Studio-Verlag 2010 (*Kirchenmusikalische Studien* 12), S. 188–191.

81 Laut Carlson ist das Werk 1762 entstanden; das jüngere Werkverzeichnis von Cliff Eisen weist aber auf einen unbestimmten Zeitraum hin, ca. 1750–1760; vgl. Carlson, *The vocal music of Leopold Mozart*, S. 154 und Cliff Eisen unter Mitarbeit von Christian Broy, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)*, Augsburg: Wißner-Verlag 2010 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung* 4), S. 25f.

82 Das Manuskript ist nach seinem Wiederauftauchen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Archiv der Erzdiözese Salzburg zu finden (Sign. GB 127); ediert ist das Werk in der Fassung von Wolfgang Amadeus Mozart in *NMA*, X/28/3–5/1; vgl. Walter Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72* (1973), S. 197–216; ders., *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 3–5: *Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen*, Bd. 1: *Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1973, S. 7–12; Magda Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 192f. und Eisen / Broy, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, S. 26f.

- drei Werke von Anton Cajetan Adlgasser:
 - die 1760–1764 entstandene Litanei⁸³ *zum Altarsakrament* B-Dur (CatAd *3.53⁸⁴);
 - ihre ‚ältere Schwester‘, die 1769 komponierte *Sakramentslitanei* B-Dur (CatAd *3.54⁸⁵) sowie
 - eine undatierte Komposition⁸⁶ in D-Dur (CatAd *3.51⁸⁷);
- sowie die 1764 geschriebene Vertonung von Johann Michael Haydn⁸⁸ d-Moll (MH 66⁸⁹).

Welche textliche Vorlage vertonten aber alle diese Komponisten?

Sowohl die *Sakraments-* als auch die *Lauretanische Litanei* haben ihre Wurzeln im ältesten aller kirchlich anerkannten Texte dieser Gattung,

83 1769 wurde die Litanei bearbeitet; vgl. Christine D. De Catanzaro / Werner Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777): a Thematic Catalogue of his Works*, Hillsdale (NY): Pendragon Press 2000 (*Thematic catalogues* 22), S. 57f.

84 Die Stimmen werden im Archiv der Erzdiözese Salzburg aufbewahrt (Sign. A 5); 2005 wurde die Litanei von Armin Kircher zum ersten Mal publiziert; siehe ders., *Vorwort*, in: *Anton Cajetan Adlgasser. Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento in B-Dur (WV 3.53)*, hg. v. Armin Kircher, Stuttgart: Carus-Verlag 2005, S. 2f.

85 Unveröffentlicht; die Stimmen befinden sich im Archiv der Erzdiözese Salzburg (Sign. A 6); Datierung nach De Catanzaro / Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser*, S. 59f.

86 Zwei mögliche Datierungsvarianten sind 1771 oder 1776; siehe ebenda, S. 50f.

87 Eine zeitgenössische Partiturabschrift be findet sich im Musikarchiv des Benediktinerstiftes Kremsmünster (Sign. E 56/156), das Stimmenmaterial mit autographen Eintragungen ist im Schwäbischen Landesmusikarchiv Tübingen einzusehen (Sign. B 153); mehr dazu ebenda, S. 49–51 sowie bei Ulrike Aringer-Grau, „*Zu lang und mehr gearbeitet als inspiriert?*“ *Mozarts Pignus-Fuge der Litanei KV 125*, in: *Mozart Studien*, Bd. 17, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 167.

88 Eine von Charles H. Sherman und T. Donley Thomas angeführte *Litaniae de Venerabili Sacramento* B-Dur (MH 110, datiert 1768) gehört in Wirklichkeit zu einer anderen Werk-gattung, Litanei vom heiligsten Namen Jesu, und kommt deswegen nicht infrage; siehe Charles H. Sherman / T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of his Works*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press 1993 (*Thematic catalogues* 17), S. 41.

89 Datierung laut Sherman / Thomas, *Johann Michael Haydn*; ein Fragment des Autographs findet sich in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek (Sign. Mus.ms. autogr. Haydn, J. M. 8), eine Kopie der Partitur aus dem 19. Jahrhundert (aufbewahrt im Archiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Sign. 1220.2) weist auf ein anderes Entstehungsdatum, 1768, hin; siehe Sherman / Thomas, *Johann Michael Haydn*, S. 24.

der sogenannten *Allerheiligenlitanei*. Sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelnd und ausbreitend, befasst sich diese auf einzelnen Abschnitten der Liturgie – vor allem dem Credo und dem Gloria – aufgebaute Litanei-Variante mit den Anrufungen und – in einzelnen Fällen – mit Anliegen (meistens abgeschlossen mit *Ora pro nobis*) an die Heiligen aller Klassen.⁹⁰ Im umfangreichsten Teil des Gebets konzentriert (Zeilen 10–113), werden diese von traditionellen Einleitungs- sowie Abschlussformeln umrahmt (die der Messe entnommenen *Kyrie eleison* sowie *Agnus Dei*, Zeilen 1–9 bzw. 114–121), wodurch die ganze Konzeption an eine dreiteilige reprisenartige Komposition erinnert (siehe Tabelle 1).⁹¹

Sakraments- und *Marienlitanei* folgen demselben Aufbauprinzip. Während aber mit der 1587 sowie 1601 offiziell approbierten *Lauretana* zur Zeit Mozarts eine festgelegte Reihenfolge von Anrufungen vorliegt, war die Struktur der *Venerabili-Litanei* traditionell flexibel. Die im 18. Jahrhundert in Salzburg verbreitete Version besteht aus 52 Anflehnungen, von denen sich 38 dem allerheiligsten Geheimnis widmen (siehe Tabelle 2).⁹²

90 Kammer, *Die Litanei von allen Heiligen*, S. 7.

91 Der gesamte Text dieser Litanei ist im dritten Anhang der Studie (Tabelle 1) zu finden. Zur Entstehung und Transformation des Textes siehe Sadowski, *European Litanic Verse*, S. 188–201.

92 Im Territorialzentrum des Katholizismus waren offensichtlich reduzierte Fassungen üblich: So fehlen in beiden 1593 in Rom publizierten *Litaniae Sacrasanctae Eucharistiae* von Giovanni Pierluigi Palestrina mehrere Zeilen des Hauptteils des Gebets sowie das dreimalige *Agnus Dei*. Eine der Litaneien wird auch durch das Fehlen einiger Zeilen am Anfang des Gebets verkürzt; vgl. dazu Franciscus Haberl (Ed.), *Joannis Pettalloysii Praenestini. Opera Omnia*, Tom XXVI: *Tres libros litaniarum IV–VIII vocum*, Lipsiae: Breitkopf et Haertel 1886, S. 125–138. In Dresden aber wurde eine längere Version verwendet: Die beiden von Jan Dismas Zelenka 1727 bzw. 1729 verfassten *Litaniae de Venerabili Sacramento* ZWV 147 und ZWV 148 enthalten ergänzende Textformulare, die dem Vokativ *Pignus futurae gloria* folgten (beginnend mit den Bitten Propitius esto: parce nobis, Domine, Propitius esto: exaudi nos, Domine, Ab omni malo: libera nos, Domine). Zur detaillierten Analyse der Vertonungen von Palestrina und Zelenka siehe Karina Zybina, *When music takes over: Sacramental litanies in the European music history*, in: *Litany in the Arts and Culture*, hg. v. Witold Sadowski und Francesco Marsciani, Turnhout: Brepols (*Studia Traditionis Theologiae. Explorations in Early and Medieval Theology*) [im Druck].

Tab. 1: Struktur der *Allerheiligenlitanei*⁹³

Nummer	Rolle des Teils	Aufbau des Teils	Zeilen
I.	Einleitung	1) Dreimaliges Kyrie zu den drei göttlichen Personen; 2) Überleitung; 3) Namentliche Anrufung der drei göttlichen Personen; 4) Abschluss.	1) 1–3; 2) 4–5; 3) 6–8; 4) 9.
II.	Hauptteil	1) Anrufungen: a) An die Gottesmutter; b) An die heiligen Engel; c) An die Patriarchen; d) An die Apostel; e) An die Evangelisten und Jünger; f) An die Märtyrer; g) An die Bekennerbischöfe; h) An die Bekenner-Nichtbischöfe; i) An die Jungfrauen und Märtyrerinnen; j) Abschluss (Anrufung aller Heiligen); 2) Übergang; 3) Bitten um Abwendung von Übeln: a) Angabe der einzelnen Übel; b) Hinweis auf Jesu Leiden und Verdienste; c) Abschluss; 4) Übergang; 5) Bitten um besondere Gnaden: a) Für die Gemeinschaft; b) Für die einzelnen Christen und ihre Anliegen; c) Abschluss.	1) 10–72: a) 10–12; b) 13–16; c) 17–19; d) 20–33; e) 34–38; f) 39–47; g) 48–56; h) 57–63; i) 64–71; j) 72; 2) 73–74; 3) 75–95: a) 75–85; b) 86–94; c) 95; 4) 96; 5) 97–113: a) 97–105; b) 106–111; c) 112–113.
III.	Schluss	1) Dreimaliges Agnus Dei; 2) Überleitung; 3) Dreimaliges Kyrie zu den drei göttlichen Personen.	1) 114–116; 2) 117–118; 3) 119–121.

93 Der Umriss der Tabelle ist einer Publikation von Carl Kammer entnommen (Kammer, *Die Litanei von allen Heiligen*, S. 9).

Tab. 2: Struktur der *Sakramentslitanei*

Nummer	Rolle des Teils	Aufbau des Teils	Zeilen
I.	Einleitung	1) Dreimaliges Kyrie zu den drei göttlichen Personen; 2) Überleitung; 3) Namentliche Anrufung der drei göttlichen Personen; 4) Abschluss.	1) 1–3; 2) 4–5; 3) 6–8; 4) 9.
II.	Hauptteil	Anrufungen und Bitten an das Allerheiligste.	10–49.
III.	Schluss	Dreimaliges Agnus Dei.	50–52.

Diese Salzburger Fassung scheint formal geschlossen zu sein und lässt sich – trotz einer auffälligen inhaltlichen Kohärenz – in drei Abschnitte unterteilen. Der erste (Zeilen 10–24) widmet sich den Abendmahls-Allegorien (vgl. Anrufungen 12–14, 18–20, 22–24); der zweite (25–36) konzentriert sich auf heilige Wunder (21, 25–27, 29–30, 31–37), während der dritte (39–49) die beiden inhaltlichen Hauptmotive zusammenschließt.⁹⁴

Zwei Zeilen – nämlich *Tremendum ac vivificum Sacramentum* sowie *Pignus futurae gloriae* – nehmen in dieser Reihe von Allegorien einen ganz besonderen Platz ein. Sie dienen nicht nur dazu, den Abschluss des zweiten und dritten Teils formal zu markieren, sondern auch dazu, eine Reaktion von Gläubigen auf das erklingende Gebet anzudeuten. Die erste Phrase beschreibt ihre Gefühle und Gedanken; die zweite ihre Hoffnungen und Bestrebungen. Eine Kombination von abstrakten und persönlich geprägten Anrufungen mit der gleichbleibenden Bitte *Miserere nobis*, die jedem der Sätze nachgeht, trägt deutlich zur einzigartigen, sogar geheimnisvollen Atmosphäre des Stücks bei. Es nimmt nicht wunder, dass ein solch mystischer Text von der offiziellen Kirche niemals approbiert wurde. Genauso ist es nicht verwunderlich, dass ein Forscher, Walther Müller, 1991 seine kritische Studie über Litaneien von Johann Adolph Hasse mit einer durchaus negativen Charakteristik beginnt und, davon ausgehend, diese Leistungen des Komponisten als Sieg über die schwierigen Umstände betrachtet: „Der Text dieser Litaneien eignet sich eigent-

94 Siehe den Text am Ende der Studie in der zweiten Tabelle des Anhangs.

lich wenig für die Komposition. Anrufungen und Bittformeln wechseln beständig miteinander ab, [...] wodurch der ganze Text außerordentlich monoton wirkt“.⁹⁵

Müllers generelle Beobachtung gilt selbstredend auch für jene Litanei-Texte, die dem Schaffen von Mozarts Zeitgenossen zugrunde liegen: Diese auf den ersten Blick nach einem ähnlichen Prinzip zu organisierten Kompositionen demonstrieren eine bunte Vielfalt von Formmodellen⁹⁶ – ein deutlicher Hinweis darauf, dass es für Komponisten immer relativ offen war, wie mit diesem Text umzugehen ist. Schon die Anzahl von tonal und metrisch in sich geschlossenen Abschnitten im Hauptteil aller genannten Kompositionen, zwischen den Versen *Panis vivus* und *Pignus futurae gloriae*, unterscheidet sich auffällig von einer Version zu einer anderen und weist ausdrücklich auf individuelle Konzeptionen der Autoren hin.

Die Ausgangsposition aller drei Komponisten ist dabei ähnlich: Da die ersten Worte der Sätze immer die auffälligsten sind und von den Zuhörern am deutlichsten wahrgenommen werden, soll das Einsetzen der Zäsuren mit dem Erklingen von inhaltlich besonders wichtigen Zeilen des Textes zusammenfallen, die dadurch akzentuiert sowie betont werden.

Michael Haydn bemüht sich dabei darum, eine rhythmische ÜberEinstimmung von Anfangsstrophen zu schaffen: Während die Einleitungsphrase des zentralen Bereichs seines Werkes, *Panis vivus*, deutlich mit dem Impuls des nachfolgenden Satzes, *Panis supersubstantialis*, korrespondiert, ähneln sich die ersten Vokative der übrigen Abschnitte – *Praecelsum*, *Stupendum*, *Donum*, *Tremendum* – im ausgeprägten syllabischen Zusammenklang.

Leopold Mozart und Anton Cajetan Adlgasser verfolgen ein anderes Ziel: Die Formierung einer traditionellen repressenartigen Konstruktion steht im Zentrum ihrer Vertonungen. So findet in ihren Kompositionen die – von der mittleren Sektion anhand der kontrastierenden Gegenüberstellung der Strophe *Verbum caro factum habitans in nobis* abgetrennte –

95 Walther Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1991 (*Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft*, Beihefte, Heft IX), S. 120f.

96 Laut Rosenthal handelt es sich hier um elf unterschiedliche Kombinationen; siehe Rosenthal / Mendel, *Mozart's Sacramental Litanies*, S. 440.

Eröffnungsanrufung *Panis vivus* ihre Widerspiegelung im Vers *Panis omnipotentia verbi caro factum*, der jeweils zu Beginn eines der letzten groß angelegten Sätze erklingt.

Es ist deswegen nicht weiter erstaunlich, dass die Anzahl von selbständigen Abschnitten im Rahmen der Hauptteile der *Sakramentslitaneien* unstabil war: Die lateinische Vorlage konnte sowohl in fünf (wie in der C-Dur-Vertonung von Leopold Mozart sowie in der früheren B-Dur-Vertonung von Adlgasser) als auch in neun (wie im d-Moll-Werk von Michael Haydn) Sätze gegliedert werden. Nachfolgend überrascht sodann, dass alle diese Kompositionen ähnlich abgeschlossen werden: Mit einer *Pignus futurae gloriae*-Fuge, der ein relativ knappes Präludium *Viaticum in Domino morientium* voransteht. „Ohne textlichen Bezug und der Tradition verpflichtet“⁹⁷, stellt diese Abschlussformel jedoch einen deutlichen Hinweis auf die Verwandtschaft der Organisationslogik des zentralen Litaneibereichs mit den textreichsten Sätzen der Messe, Gloria und Credo, dar, die in den meisten Fällen mit großen Fugen *Cum sancto spiritu* bzw. *Et vitam venturi* gekrönt werden (siehe Tabelle 3).⁹⁸

Individuell ist auch die Logik der Textaufteilung auf Soli und Chor. Dem „privaten Charakter“⁹⁹ der lateinischen Vorlage nachgebend, strebten die Autoren offensichtlich das Schaffen einer intim bzw. persönlich geprägten Komposition an, in der die meisten Imperative des Hauptteiles solistisch vorgetragen werden. Drei umfangreiche Solostellen sind in einer der Litaneien *zum Altarsakrament* von Adlgasser, B-Dur CatAd *3.54 (Sopranarie *Panis vivus*, Altarie *Hostia sancta* und Tenorarie *Panis omnipotentia*) zu finden, zwei in einem der Werke Leopold Mozarts, D-Dur LMV II:D1 (Sopranarie *Panis vivus* und Tenorarie *Panis omnipotentia*); eine Sopranarie charakterisiert jeweils die *Sakramentslitaneien* von Adlgasser, B-Dur CatAd *3.53 (*Panis omnipotentia*) sowie die *Sakramentslitanei* von Haydn (*Praecelsum*). Schattiert werden die reinen Solostücke dabei durch einige Vokalensemble wie die Solistenquartette *Panis vivus* der Litanei von Haydn oder *Hostia sancta* der D-Dur-Litanei von Leopold Mozart.

97 Zit. nach Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph*, S. 205f.

98 Siehe auch Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 189.

99 Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. VII.

Tab. 3: Gliederung der *Sakramentslitaneien* von Leopold Mozart, Anton Cajetan Adlgasser und Michael Haydn (sortiert nach Entstehungsdatum)

<i>L. Mozart, C-Dur (LMV II:C1)</i>	<i>Adlgasser, B-Dur (CatAd *3.53)</i>	<i>L. Mozart, D-Dur (LMV II:D1)</i>	<i>Haydn, d-Moll (MH 66)</i>	<i>Adlgasser, B-Dur (CatAd *3.54)</i>	<i>Adlgasser, D-Dur (CatAd *3.51)</i>
<i>Panis vivus</i>	<i>Panis vivus</i>	<i>Panis vivus</i>	<i>Panis vivus</i>	<i>Panis vivus</i>	<i>Panis vivus</i>
			<i>Panis super- substantialis</i>		
<i>Verbum caro factum</i>		<i>Verbum caro factum</i>		<i>Verbum caro factum</i>	<i>Verbum caro factum</i>
			<i>Praeaelsum</i>		
		<i>Hostia sancta</i>		<i>Hostia sancta</i>	
	<i>Sacrificium omnium</i>				
			<i>Stupendum</i>	<i>Stupendum</i>	
			<i>Donum transcendens</i>		
		<i>Tremendum</i>	<i>Tremendum</i>		
<i>Panis omnipotentia</i>	<i>Panis omnipotentia</i>	<i>Panis omnipotentia</i>		<i>Panis omnipotentia</i>	<i>Panis omnipotentia</i>
			<i>Dulcissimum convivium</i>		
<i>Viaticum</i>	<i>Viaticum</i>	<i>Viaticum</i>	<i>Viaticum</i>	<i>Viaticum</i>	<i>Viaticum</i>
<i>Pignus</i>	<i>Pignus</i>	<i>Pignus</i>	<i>Pignus</i>	<i>Pignus</i>	<i>Pignus</i>

Die wenigen chorisch vorgetragene Strophen des Textes nehmen im Rahmen solcher Konstruktionen einen besonderen Platz ein. Das Dominieren von Soli trägt dazu bei, dass jedes Erscheinen des Tutti als musikalisches Zeichen einer besonderen Rolle dieses Teiles in der Episode verstanden wird. Am häufigsten betroffen sind die folgenden fünf Anrufungen:

Verbum caro factum
 Stupendum super omnia miracula
 Tremendum ac vivificum Sacramentum
 Viaticum in Domino morientium
 Pignus futurae gloriae

Diese Lösung mit chorischen Einschüben, die eines der wichtigen Merkmale der Salzburger Vertonungstradition repräsentiert¹⁰⁰, findet sich in nahezu allen der *Sakramentslitaneien*. Sie wird von jedem der Autoren auf eigene Art und Weise interpretiert. So lässt Leopold Mozart in seinem D-Dur-Werk auch die Zeile *Praecelsum et venerabile Sacramentum* chorisch erklingen; Adlgasser übergibt in seiner B-Dur-Komposition, CatAd *3.53, den Vers *Verbum caro factum habitans in nobis* den Solostimmen und ergänzt das Schema durch chorisch vorgetragene Abschnitte *Fruementum electorum*, *Vinum germinans virginas*, *Panis supersubstantialis* sowie *Praecelsum et venerabile Sacramentum*; Michael Haydn aber erweitert jede der Tutti-Stellen durch anschließende Anrufungen (siehe Tabelle 4).

Unterschiedlich konzipiert sind auch die tonalen Dispositionen dieser Werke: Während Haydn dazu tendiert, das inhaltliche Zentrum seiner Litanei möglichst fest zusammenzuknoten und so eine durchkomponierte Konstruktion zu bilden, werden die Kompositionen von Adlgasser und Leopold Mozart durch eine deutliche Zäsur in der zweiten Partiturlhälfte gekennzeichnet.

Die Grundtonart d-Moll erscheint in der Litanei von Haydn erst am Ende, mit den ersten Tönen der Fuge *Pignus*. Zu ihrem Einsetzen führt ein langer Weg durch mehrere, manchmal ziemlich weit entfernte, jedoch miteinander verknüpfte Tonarten: Vom einleitenden, der Haupttonart kontrastierenden F-Dur geht der Komponist im *Panis supersubstantialis* sofort in die Subdominante, g-Moll, über, was ihm ermöglicht, den nachfolgenden Satz *Praecelsum* in deren Medianten, Es-Dur, zu schreiben. Die nächste Satzgruppe ist tonartlich mit den umrahmenden Abschnitten verbunden: In B-Dur verfasst, sind die Sätze *Stupendum*, *Donum tran-*

¹⁰⁰ Siehe Rosenthal / Mendel, *Mozart's Sacramental Litanies*, S. 440f.

Tab. 4: Zusammenfassende Übersicht der chorisch vorgetragenen Episoden der *Sakramentslitaneien* (fett markiert sind Zeilen, die von den Komponisten am häufigsten dem Tutti übergeben wurden)

<i>Leopold Mozart</i>	<i>Anton Adlgasser</i>	<i>Michael Haydn</i>
	Frumentum electorum	
	Vinum germinans virgines	
	Panis supersubstantialis	
Verbum caro factum [...]	Verbum caro factum [...]	Verbum caro factum [...] Hostia sancta Calix benedictionis Mysterium fidei
Praecelsum et venerabile Sacramentum	Praecelsum et venerabile Sacramentum	
Stupendum super omnia miraculum	Stupendum super omnia miraculum	Stupendum super omnia miraculum Sacratissimum Dominicae [...]
Tremendum ac vivificum Sacramentum	Tremendum ac vivificum Sacramentum	Tremendum ac vivificum Sacramentum Panis omnipotentia [...] Incruentum sacrificium Cibus et conviva
Viaticum in Domino morientium Pignus futurae gloriae	Viaticum in Domino morientium Pignus futurae gloriae	Viaticum in Domino morientium Pignus futurae gloriae

scendens und *Tremendum* sowohl als Dominante zur Es-Dur als auch als Medianten zur Grundtonart zu verstehen. Die Rolle des g-Moll in den Abschnitten *Dulcissimum* und *Viaticum* ist klar: Dieses ist als Tonart der sechsten Stufe zum vorausgehenden B-Dur und gleichzeitig als Subdominante der Haupttonart zu deuten (siehe Tabelle 5).

Leopold Mozart und Adlgasser lassen dagegen die Grundtonarten ihrer *Sakramentslitaneien* zweimal erklingen und gliedern dadurch ihre Werke in zwei tonal ähnlich aufgebaute Blöcke: *Panis vivus* – *Tremendum* sowie *Panis omnipotentia* – *Pignus*. Außerdem fällt eine – im Vergleich zu Michael

Tab. 5: Tonale Disposition des Hauptteils der *Sakramentslitanei* d-Moll, MH 66, von M. Haydn

<i>Panis vivus</i>	F
<i>Panis supersubstantialis</i>	g
<i>Praecelsum</i>	Es
<i>Stupendum</i>	B
<i>Donum transcendens</i>	B
<i>Tremendum</i>	B
<i>Dulcissimum</i>	g
<i>Viaticum</i>	g
<i>Pignus</i>	d

Haydn – größere Beschränkung ihrer tonalen Konzeptionen auf: In den meisten Fällen greifen sie ausschließlich auf die Subdominant- bzw. Dominanttonart zurück, die jeden der Blöcke beginnen. Am deutlichsten folgen dieser Ausrichtung die C-Dur-Vertonung von Leopold Mozart sowie die frühere in B-Dur von Adlgasser (siehe Tabelle 6).

Tab. 6: Tonale Dispositionen der Hauptteile der *Sakramentslitaneien* B-Dur, CatAd *3.53, von A. C. Adlgasser, und C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart

<i>Adlgasser</i>		<i>Mozart</i>	
<i>Panis vivus</i>	Es	<i>Panis vivus</i>	G
<i>Sacrificium omnium</i>	B	<i>Verbum caro factum</i>	e→C→G→C
<i>Panis omnipotentia</i>	F	<i>Panis omnipotentia</i>	F
<i>Viaticum</i>	B	<i>Viaticum</i>	c
<i>Pignus</i>	B	<i>Pignus</i>	C

In manchen Fällen wird dieses Schema variiert. So beginnt Leopold Mozart beide Blöcke seiner zweiten Litanei, D-Dur, in der Subdominante, während die Dominante im Rahmen des ersten Blockes, im Satz *Viaticum*,

Tab. 7: Tonale Disposition des Hauptteils der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart

<i>Panis vivus</i>	G	┌
<i>Verbum caro factum</i>	e→A	
<i>Hostia sancta</i>	D	
<i>Tremendum</i>	d→D	└
<i>Panis omnipotentia</i>	G	┌
<i>Viaticum</i>	d	
<i>Pignus</i>	D	└

erscheint und als Vorbereitung des umfangreichen Tonika-Bereichs (Abschnitte *Hostia sancta* sowie *Tremendum*) dient (siehe Tabelle 7).

Uneinheitlich sind auch die Tempowechsel in den Sätzen dieser Kompositionen. Die Basis der meisten Messvertonungen der Zeit, das ‚Schnell-langsam-schnell-Schema‘¹⁰¹, ist in den Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozarts Kollegen nicht zu finden: Vielmehr handelt es sich hier um individuell verfasste Tempo-Konzeptionen, die als charakteristisches Merkmal des Stils der jeweiligen Autoren betrachtet werden müssen und deswegen schwer zu systematisieren sind.

So neigen Leopold Mozart sowie Michael Haydn zur schnellen bzw. lebhaften Eröffnung des Hauptteils der Vertonungen (*Vivace*, *Allegro moderato* oder *un poco allegro*), während Adlgasser diese Abschnitte jeweils mit einem langsamen (*Andantino*, *Andante* oder *Adagio*) *Panis vivus* beginnt.

Einiges ist aber für alle Partituren signifikant: Alle Komponisten bevorzugen langsame Tempo-Angaben im Zentrum der Werke bzw. im Zentrum der Werkblöcke und tendieren zu ihrem schnellen Abschluss (siehe Tabelle 8).¹⁰²

101 Siehe dazu unter anderem den entsprechenden Abschnitt bei Bruce Campbell MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period: History, Analysis, and Thematic Catalogue*, Diss. (State University of New York) 1984, S. 294f.

102 Zu bemerken ist dabei, dass eine schnelle Tempobezeichnung der Fuge *Pignus* in den meisten Partituren nicht zu finden war, sie ist aber trotzdem nachvollziehbar: Darauf weist die Taktangabe *alla breve* (C) hin, die damals mit Tempobeschleunigung verbunden

Tab. 8: Zusammenfassende Übersicht der Tempo-Wahl der Hauptteile aller Litaneien

<i>L. Mozart/M. Haydn</i>		<i>Adlgasser</i>	
<i>schnell</i>	<i>langsam</i>	<i>schnell</i>	<i>langsam</i>
<i>Panis vivus</i>			<i>Panis vivus</i>
	<i>Panis supersubstantialis/ Verbum caro factum</i>	<i>Verbum caro factum</i> (in der Litanei CatAd *3.51)	<i>Sacratissimum/ Verbum caro factum</i>
<i>Hostia sancta</i>		<i>Hostia sancta</i>	
	<i>Stupendum</i>	<i>Stupendum</i>	
<i>Donum transcendens</i>			
	<i>Tremendum</i>		<i>Tremendum</i>
<i>ac vivificum Sacramentum</i>		<i>ac vivificum Sacramentum</i>	
<i>Dulcissimum convivium/ Panis omnipotentia</i>			<i>Panis omnipotentia</i>
	<i>Viaticum</i>		<i>Viaticum</i>
<i>Pignus</i>		<i>Pignus</i>	

war. So charakterisiert Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönsten Künste*, einer der wichtigsten theoretischen Schriften der Epoche, diese Angabe folgendermaßen: „Diese einem Tonstück vorgeschriebenen Worte bezeichnen eine besondere Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade noch einmal so geschwind muß gespielt werden, als sonst zu geschehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote so geschwind als sonst eine halbe, eine halbe so geschwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt besteht also eigentlich aus einer ganzen oder zwey halben Takt-Noten, die aber eben so geschwind gesungen werden, als wenn es zwey Viertel wären“ (Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste: in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Bd. 1, Leipzig: Weidmann und Reich 1773, S. 27). Eine ähnliche Behauptung findet sich in dem berühmten Traktat seines Zeitgenossen Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*: „Der Zwey-zweytel oder besser der Allabrevetakt, der durchgängig mit *alla breve*, oder auch mit 2 bezeichnet wird, ist in Kirchenstücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören von dem vielfältigsten Gebrauch. Von dieser Tactart ist anzumerken, dass sie sehr schwer und nachdrücklich, doch noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vortragen wird, es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter *grave*, *adagio* etc. langsamer verlangt wird“ (Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der*

Es liegt auf der Hand, dass eine solche Vielfalt von Konzeptionen und Aufbauprinzipien auf einen jungen Komponisten verwirrend wirken konnte. Daraus erklärt sich, dass Mozart in seiner ersten *Sakramentslitanei* nicht zu einer Kombination von Ideen seiner Zeitgenossen neigt, sondern eher zur Übernahme eines einzigen Aufbauschemas, das er auf eigene Art und Weise zu deuten sowie zu modifizieren versucht. Nicht wirklich überraschend, dass für ihn eine der Vertonungen seines Vaters als solches Muster diene: die Litanei *de Venerabili Altaris sacramento* D-Dur, LMV II:D1.¹⁰³

Fast alles stimmt in der Anlage dieser Werke überein. Wie Leopold, beginnt Wolfgang den Hauptteil seines Werkes mit der Sopran-Arie

Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert, Bd. 2/1, Berlin / Königsberg: Decker & Hartung 1776, S. 118). Dies bestätigt wenig später Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalischen Lexikon*: „Weil in dem Zweyzeytelackte die beyden Tacktheile durch weiße Noten vorgestellt sind, so müssen nothwendig die Zweytelnoten in eben der Geschwindigkeit vorgetragen werden, in welcher die Viertel ausgeübt werden müssen, wenn die beyden Haupttheile des Tacktes durch Viertelnoten vorgestellt würden. Dieser Umstand veranlaßt, daß man den Allabrevetackt oft als einen solchen beschreibt, in welchem die Noten noch einmal so geschwinde vorgetragen werden müssen, als in dem gewöhnlichen Zweyviertelackte“ (Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und practische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main: Bey August Hermann dem Jüngern 1802, Sp. 129). Sogar einer der Briefe von Wolfgang Amadeus Mozart widmet sich dieser These: Er kritisiert das Klavierspiel von Muzio Clementi, weil dieser „auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve“ schreibt – „und spielt sie Allegro im 4/4 Takt“ (Brief vom 7. Juni 1783). Mehr zu dieser Tempobezeichnung und ihre Interpretation im 18. Jahrhundert siehe in der Studie von Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice, 1750–1900*, New York: Oxford University Press 1999, S. 313–322.

¹⁰³ Für mehr dazu siehe Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph*; ders., *Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72 (1973)*, S. 182–196; Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 57–62; Marx-Weber, *Litaneien*, S. 209f. und Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 191f. Früher galt als möglicher Prototyp der ersten mozartschen *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento* die erste Vertonung des Textes durch seinen Vater, die *Sakramentslitanei* C-Dur (Carlson IB1) – eine fehlerhafte Einschätzung, die jedoch bis heute gefunden werden kann; siehe Karl Gustav Felterer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber: Laaber-Verlag 1985, S. 111 und Bruce C. MacIntyre, *Litany*, in: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, hg. v. Cliff Eisen und Simon P. Keefe, Cambridge: University Press 2006, S. 252.

Tab. 9: Gliederung der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

1. <i>Panis vivus</i>
2. <i>Verbum caro factum</i>
3. <i>Hostia sancta</i>
4. <i>Tremendum</i>
5. <i>Panis omnipotentia</i>
6. <i>Viaticum</i>
7. <i>Pignus</i>

Panis vivus, die zu einer großangelegten Exposition der gesamten Konstruktion wird. Dieser folgt der kontrastierende Chor *Verbum caro factum*, der Übergang bzw. das Vorspiel zum zentralen durchkomponierten Satz, *Hostia sancta*. Die ‚Miniaturkopie‘ der traditionellen Struktur ‚Präludium und Fuge‘ – das pathetische *Tremendum* –, der das kurze Fugato *Ac vivificum Sacramentum* gegenübergestellt wird, schließt den ersten Abschnitt der Komposition ab. Mit der Tenor-Arie *Panis omnipotentia* kehren die Ideen der Eröffnungsnummer zurück; diese geht sofort in die Kulmination bzw. ins Finale des ganzen Gehäuses über – in die harmonisch instabile Choreinleitung *Viaticum* und die Fuge *Pignus* (siehe Tabelle 9).

Der D-Dur-Variante Leopolds ähnlich, ist das tonale Spektrum des Hauptteils in der Vertonung Wolfgangs auffällig kompakt: Bei der tonalen Gesamtdisposition bevorzugt er eher Quintfortschreitungen und moduliert lediglich kurz in die obere bzw. untere Medianten (siehe die Chorsätze *Verbum caro factum* bzw. *Tremendum*); das dreimalige Erklingen der Haupttonart B-Dur gliedert dabei das ganze Gehäuse in drei in sich geschlossene Blöcke (siehe Tabelle 10).

Identisch sind in den beiden Werken auch die Tempoangaben. In den meisten Fällen in Mozarts Partitur von Leopold eingetragen¹⁰⁴, stimmen sie entweder mit jenen seiner Litanei überein oder sind mit jenen vergleichbar (wie *Andante* bzw. *Allegro moderato* im *Panis vivus* oder *Andante* bzw. *Moderato* im *Panis omnipotentia*). Über eine deutlich kontrastierende

104 Vgl. dazu Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a/9–a/22.

Tab. 10: Tonale Disposition der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

<i>Panis vivus</i>	F	—
<i>Verbum caro factum</i>	d→F	
<i>Hostia sancta</i>	B	
<i>Tremendum</i>	g	
<i>Ac vivificum Sacramentum</i>	B	—
<i>Panis omnipotentia</i>	Es	—
<i>Viaticum</i>	b→F	
<i>Pignus</i>	B	—

Tab. 11: Tempoangaben in den Partituren der *Sakramentslitaneien* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart und B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

	<i>L. Mozart</i>	<i>W. A. Mozart</i>
<i>Panis vivus</i>	Allegro moderato	Andante
<i>Verbum caro factum</i>	Adagio	Adagio
<i>Hostia sancta</i>	Un poco Adagio	Molto allegro
<i>Tremendum</i>	Adagio→Allegro	Adagio→Allegro
<i>Panis omnipotentia</i>	Moderato	Andante
<i>Viaticum</i>	Adagio	Adagio
<i>Pignus</i>	[Allegro]	Ohne Tempobezeichnung

Tempobezeichnung verfügt lediglich eine Episode im Hauptteil der Komposition Wolfgangs: Das schnelle *Hostia sancta* (siehe Tabelle 11).

Noch mehr: Sogar die Struktur einzelner Sätze der Litanei Wolfgangs scheint jener von Leopold entnommen zu sein: Deutlich demonstriert es die Organisationslogik der textreichsten Abschnitte der Vertonungen im *Hostia sancta*.

Die beiden Formkonzeptionen stützen sich auf vier Orchesterritorielle. Motivisch und funktionell unterschiedlich (das erste dient als Einleitung,

das zweite sowie das vierte kadenzieren in der Dominante bzw. in der Tonika, das dritte aber spielt die Rolle eines Übergangs bzw. einer tonalen Vorbereitung der Reprise), gliedern sie die 14 Zeilen der lateinischen Vorlage in drei Abschnitte. Zwei von ihnen sind thematisch uneinheitlich: Die Gegenüberstellung von zwei Gedanken im Expositionsabschnitt – des solistisch vorgetragenen *Hostia sancta* [...] dem chorischen *Praecelsum* [...] – findet ihre Reimwiederholung im zweiten (siehe *A'* und *A''*, *Sacrificium omnium* [...] sowie *B'*, *Stupendum* [...]), in den Schemata¹⁰⁵). Dem dritten fehlt aber ein solcher inhaltlicher Kontrast: Die sechs abschließenden Verse stützen sich ausschließlich auf das Hauptthema des Satzes.

Bemerkenswert ist dabei, dass in den beiden Partituren diese Stelle durch die Verwendung eines ausgesprochen seltenen und provokanten Kompositionsverfahrens gekennzeichnet wird, das „in Salzburg bei liturgischen Texten strikt verpönt“¹⁰⁶ war – der Polytextur¹⁰⁷: „Zwei oder mehr Singstimmen tragen dann gleichzeitig unterschiedlichen Text vor“¹⁰⁸, wobei die Vorlage wesentlich verkürzt wird. In den *Hostia sancta* von Leopold und Wolfgang werden auf diese Art und Weise folgende vier Verse verschmolzen:

Donum transcendens omnem plebitudinem, miserere nobis
Memoriale praecipuum divini amoris

105 Vgl. die erste und zweite Formtabelle im fünften Teil des Anhangs.

106 Zit. nach Manfred Hermann Schmid, *Vater und Sohn. Das Gloria im Zeichen des „Domine Deus“ bei Mozart und Michael Haydn*, in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposionsbericht*, vorgelegt von Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen, München: Strube Verlag 2010 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 9), S. 186.

107 Auch manchmal als ‚Politextie‘ bezeichnet; siehe Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart: Carus-Verlag / Kassel: Bärenreiter-Verlag 1987, S. 194. Am häufigsten findet diese Verschmelzungstechnik ihre Verwendung in den textreichsten Sätzen der Messkompositionen – in den Gloria und Credo; siehe dazu ebenda, S. 186–189; Konrad Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1990, S. 49; ders., *W. A. Mozart und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag 2001 (*Große Komponisten und ihre Zeit*), S. 253 und Günther Massenkeil, *Messen*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 65.

108 Zit. nach Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, S. 49.

Divinae affluentia largitatis

Sacrosanctum et augustissimum mysterium

„Nicht wirklich komplett wahrnehmbar“¹⁰⁹, kann der Text dennoch mitverfolgt werden.¹¹⁰ Die vier Stimmen setzen nacheinander in der Reihenfolge des richtigen Textverlaufs ein, also erst Sopran, eine Viertel später Alt (in der Version des Vaters) bzw. Tenor (im Werk des Sohnes), dann Tenor bzw. Alt und am Ende Bass.¹¹¹

Zu erwähnen sind auch die Wahl des Deklamationsrhythmus sowie die Logik der Wortwiederholung. Sowohl Leopold als auch Wolfgang neigen zur Akzentuierung des Adjektivs *divini* (göttliche): Dies erklingt zweimal, beim ersten Mal mit Verlängerung der zweiten Silbe (siehe Schemata 1a und b):

Sogar thematisch und dynamisch sind die beiden *Hostia sancta* vergleichbar: So fangen sie jeweils mit einem einfachen Solo-Motiv mit Quintsprung aufwärts an, das von regelmäßigen *forte-piano*-Kontrasten im Orchester begleitet wird (siehe Notenbeispiele 1a und b).¹¹²

The image shows a musical score for the beginning of the *Hostia Sancta*. It consists of four staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are: Sopran: Do num tran scen dens om nem ple ni tu di nem mi se re re no bis; Alt: Me mo ri a le prae ci pu um di vi ni, di vi ni a mo ris; Tenor: Di vi nae af flu en ti a lar gi ta tis mi se re re no bis; Bass: Sa cro san ctum et au gus tis si mum.

Schema 1a: Deklamationsrhythmus des Satzes *Hostia Sancta* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart (Takte 80–90, Reihenfolge des Stimmeneinsatzes: Sopran, Alt, Tenor, Bass)

¹⁰⁹ Ebenda.

¹¹⁰ Verfolgen konnten damalige Zuhörer den Text wegen seiner Bekanntheit auf jeden Fall.

¹¹¹ Von Küster wird diese Lösung als solistisches Verfahren bezeichnet; siehe Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, S. 49.

¹¹² Darauf weist bereits Schick, *Die geistliche Musik*, S. 216 hin.

Do num trans scen dens o nem ple ni tu di nem mi se re re no bis
 Di vi nae af flu en ti a lar gi ta tis mi se re re no bis
 Me mo re a le prac ti pu um di ri, di vi ni a mo ris
 Sac ro san ctum et au gus tis si mum

Schema 1b: Deklamationsrhythmus des Satzes *Hostia Sancta* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 82–92, Reihenfolge des Stimmeneinsatzes: Sopran, Alt, Tenor, Bass)

Ho sti a san cta

Ho sti a sanc ta

Notenbeispiel 1a: *Hostia sancta* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart (Takte 11–12)

Notenbeispiel 1b: *Hostia sancta* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 5–6)

Auf den ersten Blick scheint der Einfluss Leopolds auf die erste *Sakramentslitanei* Wolfgangs so groß zu sein, dass diese lediglich als didaktisches Stück zu charakterisieren wäre, in dem der junge Komponist nicht einmal wagte, einen Schritt voran zu machen sowie seine eigene Individualität in die Musik einzubringen. Diese Behauptung ist aber nicht ganz korrekt. Dem Werk liegen zwar wirklich Prinzipien und Ideen zugrunde, die der Partitur der väterlichen Litanei entstammen, und es ist tatsächlich „als Komposition nach einem Modell“¹¹³ zu bezeichnen. Dennoch lässt sich „die Art und Weise, wie sich Mozart die Gattung aneignet, [...] wohl am besten als innerfamiliärer Wettstreit mit dem Vater verstehen“.¹¹⁴ Den gleichen Weg zu beschreiten, und trotzdem etwas Originelles zu schaffen – ein solches Prinzip offenbart die Vertonung des jungen Wolfgang.

So gründet seine durch „reiche Koloraturen und abschließende Fermaten“¹¹⁵ gekennzeichnete sowie in „neapolitanischer Klangfarbe“¹¹⁶ gestaltete Sopran-Arie *Panis omnipotentia* auf melodischen und rhythmischen Formeln, die in demselben Ausschnitt des Vorbildwerkes von Leopold gefunden werden können. Zu vergleichen sind vor allem zwei ‚Geschwister‘, die lapidaren Kopfmotive, deren Verwandtschaft unbestreitbar ist: Sie bestehen aus zwei Elementen, dem akzentuierten Eröffnungsklang und der stufenweise auf- bzw. absteigenden Antwort (siehe Notenbeispiele 2a und b).



Notensbeispiel 2a: Kopfmotiv des *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart (Takte 1–3)



Notensbeispiel 2b: Kopfmotiv des *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 1–3)

113 Ebenda.

114 Ebenda.

115 So Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 191.

116 Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, S. 111.

Tab. 12: Thematische und metrische Struktur des Hauptthemas des *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart

Vokale Version	Thematik	A	A'	B	
	Metrik	1	1	2	
Instrumentale Version	Thematik	A	A'	B	B'
	Metrik	1	1	2	2

Pa nis o mni po ten ti a ver bi ca ro fac tus

Notenbeispiele 3a–b: Hauptthema des *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart in seiner Vokal- (oben) und Instrumentalform (unten)

Diese Motive erklingen in den beiden Litaneien mehrmals: Vor allem am Anfang, im Rahmen der Orchestereinleitung, aber auch beim ersten Einsetzen der Solostimme (Takt 22 bei Leopold bzw. Takt 19 bei Wolfgang). Die vokale Variante ist relativ einfach gestaltet: Dort dient das Hauptmotiv als Ausgangspunkt für das Schaffen einer traditionellen Konstruktion, des viertaktigen Vordersatzes einer Periode.

In der instrumentalen Version wird das Motiv aber jedes Mal anders strukturiert. Bei Leopold handelt es sich um eine Verdoppelung der zweiten Zweiertakte, sodass der Vordersatz der Anfangsperiode sechs Takte dauert (siehe Tabelle 12 und Notenbeispiele 3a und b).

Bei Wolfgang sieht die Bearbeitung noch raffinierter aus: Er lässt den vierten Takt der Phrase aus, verzichtet auf den Halbschluss im Zentrum, verschmilzt die Vor- und Nachsätze und formt so eine siebentaktige unregelmäßige Periode (siehe Tabelle 13 und Notenbeispiele 4a und b).

Bemerkenswert sind auch die Formkonzepte im Ganzen. Anscheinend übernimmt der junge Komponist von seinem Vater ohne große Änderungen das zweiteilige Formschema mit typischen Merkmalen der Sonatensatzform (die Trennung des ersten Teils in zwei tonal unterschiedliche Themenbereiche sowie die Rückkehr eines der Themen in der Reprise in der Haupttonart) sowie mit drei Orchesterritornellen (siehe Tabelle 14).¹¹⁷

Dennoch ist Wolfgangs Deutung der Struktur als singulär und fantasievoll zu charakterisieren. Das *Panis omnipotentia* von Leopold stützt sich auf vier thematisch unterschiedliche Komplexe, die zum ersten Mal in der instrumentalen Einleitung exponiert und im weiteren Verlauf des

117 Von Schmid als zweiteilige Ritornellform des zweiten Typs bezeichnet; siehe Manfred Hermann Schmid, *Das Kyrie der c-moll-Messe KV 427. Textdarstellung und Form in Mozarts Vertonungen des ersten Messensatzes*, in: *Mozart Studien*, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 2, Tutzing: Hans Schneider 1993, S. 185; zu erwähnen sind auch andere Definitionen der Struktur dieses Satzes, die in Forschungen zu finden sind: ‚Konzertmittelsatz‘ (Alfred Einstein, *Mozart, sein Charakter – sein Werk*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 2005, S. 343) und „double-exposition sonata form“ (MacIntyre, *Litany*, S. 252). Eigentlich handelt es sich um eine spezifische Verknüpfung von Merkmalen zweier Formen: der ‚vor-klassischen‘ Sonate (in der englischsprachigen Terminologie „binary variant“ der Sonatensatzform) mit der barocken Basso continuo-Arie.

Tab. 13: Thematische und metrische Struktur des Hauptthemas des Satzes *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

Vokale Version	Thematik	A	A'	B			
	Metrik	1	1	2			
Instrumentale Version	Thematik	A	A'	B'	C	C'	D
	Metrik	1	1	1	1	1	2

The image displays two systems of musical notation for the main theme of the Mass 'Panis omnipotentia' by Mozart. The top system is the vocal version, featuring a vocal line with lyrics and an instrumental accompaniment. The bottom system is the instrumental version, showing the same theme without lyrics. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout the score.

Notenbeispiele 4a–b: Hauptthema des Satzes *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart in seiner Vokal- (oben) und Instrumentalform (unten)

Tab. 14: Schematische Darstellung des *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart und B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

	Rit. 1	Teil 1		Rit. 2	Teil 2		Rit. 3
<i>Thematik</i>		A	B		A	B	
<i>Harmonik</i>	I	I	V	V	V → I	I	I

Satzes verwendet werden, wobei diese in den meisten Fällen in ihrer ursprünglichen Reihenfolge sowie unter Beibehaltung ihrer ursprünglichen Funktion erklingen (im Formschema werden sie als *a* bzw. *a'*, *b*, *c* und *d* bezeichnet¹¹⁸).

Im *Panis omnipotentia* von Wolfgang wird dieses Prinzip aber in einer höchst raffinierten Manier modifiziert. Lediglich das Kopfthema spielt hier dieselbe Rolle: Dies erscheint dreimal, am Anfang des Orchester-ritornells, beim Einsetzen der Solostimme sowie zu Beginn des zweiten Teils (vgl. dazu *a* im Schema¹¹⁹). Die zwei nachfolgenden Motive der Einleitung (*b* und *c*) scheinen verschwunden zu sein: Im Laufe des Stücks werden sie durch funktionell ähnliche, thematisch und rhythmisch von jenen unabhängige Bereiche (*e* und *f*, blau markiert im Schema) ersetzt, erklingen aber wieder im Nachspiel (Takte 102–110) und dienen zur Kompositionsumrahmung. Besonders interessant wird jedoch der vierte Komplex (*d*) verwendet: Fünfmal eingesetzt (in den Takten 29–31, 55–56, 69–71, 75–77 sowie zum Abschluss, in den Takten 110–112), markiert er alle inhaltlichen Zäsuren der Arie und wird dadurch zu einer lapidaren thematischen Kadenzformel (im Schema braun markiert). So verwandelt sich mithilfe dieser Themenkombinationen das einfache Schema des Vaters in der Version des Sohnes in ein spannendes musikalisches Spiel mit dem vorgegebenen Material.

Noch eine Stelle aus der Partitur von Wolfgang verdient besondere Beachtung: das *Viaticum in Domino morientium*. Der junge Komponist beschäftigte sich mit der Vertonung des Verses zweimal: Sein Manuskript enthält sowohl die endgültige Fassung des Satzes als auch eine frühere,

¹¹⁸ Vgl. Tabelle 3 des Anhanges.

¹¹⁹ Vgl. das Formschema im Anhang.



Schema 2: Deklamationsrhythmus des Anfangsmotives des *Viaticum*

Adagio

Vi a ti cum

Vi a ti cum

Vi a ti cum

Vi a ti cum

p

p

p

p

Notenbeispiel 5: *Viaticum* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart (Takte 1–2, Partitur ohne Blechblasinstrumente)

Tab. 15: Aufriss des *Viaticum* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart

Takte	1–4	5–8
Melodik	A	B
Harmonik	i→V	i→V→i
Text	Viaticum in Domino morientium	Miserere nobis

gestrichene und demzufolge nie aufgeführte Version.¹²⁰ Während aber diese erste immer noch mit dem Vorbildwerk, der D-Dur *Sakramentslitanei* von Leopold, korrespondiert, tendiert die zweite dazu, sich von jenem zu distanzieren.

Das d-Moll *Viaticum* von Leopold Mozart basiert offensichtlich auf Salzburger Prototypen: Zum Ausdruck kommt dies sowohl in der Motivik als auch in der Satzbildung. Schon das Kopfmotiv zeigt eine deutliche Verwandtschaft mit zahlreichen Kompositionen des Salzburger Umfelds:¹²¹ Dies bezeugen sowohl die rhythmische Punktierungsformel (siehe Schema 2) als auch der sprachgebundene melodische Bewegungszug sowie die plagale Harmonisierung (siehe Notenbeispiel 5).

Auch der weitere Formablauf ist nicht ungewöhnlich: Leopold organisiert das Stück als traditionelle ‚klassische‘ Periode: Der Vordersatz (Takte 1–4) beschäftigt sich mit der Anrufung und kadenziert auf der Dominante, der Nachsatz (Takte 5–8) widmet sich der Bitte, beginnt und endet auf der Tonika (siehe Tabelle 15).

Die erste, neuntaktige Fassung des Sohnes erinnert noch deutlich an die Version des Vaters, variiert aber bezüglich der Lösungen. So ersetzt Wolfgang den Subdominantquartsextakkord in den Anfangstakten durch einen schärfer klingenden verminderten Septakkord (siehe Notenbeispiel 6).

¹²⁰ Zu finden auf den Blättern 27^r bzw. 27^v des Autographs; die zeitgenössische Stimmenkopie verfügt jedoch nur über die Endfassung des Satzes; siehe Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a/24. Die erste Fassung des *Viaticum* ist in der *NMA*, I/2/1, S. 375 abgedruckt.

¹²¹ Vgl. dazu auch Rosenthal / Mendel, *Mozart's Sacramental Litanies*, S. 450.

Adagio *p*

Vi a ti cum

p

p

p

p

Notenbeispiel 6: *Viaticum* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 1–2, Partitur ohne Pauken)

Tab. 16: Aufriss des *Viaticum* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

Takte	1–3	4–9
Melodik	A	B
Harmonik	i→	→V→i
Text	Viaticum in Domino morientium	Miserere nobis

Außerdem verkürzt er die erste Hälfte der Periode, vergrößert die zweite und schattiert die Mittelzäsur, sodass seine Struktur unsymmetrisch (3+6 Takte) und harmonisch einheitlich wird (siehe Tabelle 16).

in Do mi no mo ri en ti um

in Do mi no mo ri en ti um

in Do mi no mo ri en ti um

in Do mi no mo ri en ti um

Notensbeispiel 7a: *Viaticum* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart, erste Fassung (Takte 2f.)

in Do mi no mo ri en ti um

in Do mi no mo ri en ti um

in Do mi no mo ri en ti um

in Do mi no mo ri en ti um

Notensbeispiel 7b: *Viaticum* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart, zweite Fassung (Takte 2f.)

Die zweite, 14-taktige Fassung ist jedoch von dem Vorbildwerk nahezu unabhängig. Auffällig sind vor allem die Fakturänderungen: Die Deklamation *in Domino morientium* wird erweitert und einem Sopran-Solo anvertraut; das dialogartige Einsetzen des Chors betont darüber hinaus mithilfe des Dynamikwechsels (*forte* – *piano*) das Schlüsselwort – *morientium* – noch stärker (siehe Notenbeispiele 7a und b).

mi se re re no bis

f
Pi gnus, pi gnus

Notenspiel 8a: Grenze zwischen *Viaticum* (Takte 6–8) und *Pignus* (Takte 1–4) der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von Leopold Mozart (Vokalstimmen)

p mi se re re no bis. *f*

f
Pig nus fu tu rae

Notenspiel 8b: Grenze zwischen *Viaticum* (Takte 10–14) und *Pignus* (Takte 1–2) der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Vokalstimmen)

Anders wird die *miserere nobis*-Bitte gedacht: Viel umfangreicher (10 Takte), widmet sich dieser Abschnitt der dreimaligen, jeweils chromatisch verschärften und vergrößerten Wiederholung des Optativs und kadenziert nicht auf der Tonika, sondern auf der Dominante der Haupttonart: Eine einfache Lösung, die es dem jungen Komponisten ermöglichte, das *Viaticum* ohne Unterbrechung in die *Pignus*-Fuge zu münden. Somit än-

dert Mozart die gesamte Konzeption dieser Partiturstelle: Während sein Vater dazu neigte, den düsteren Vers *Viaticum* [...] von dem Träger der „niemals endenden himmlischen Herrlichkeit“¹²², dem *Pignus* [...] abzutrennen und so deren inhaltliche Gegensätzlichkeit zu betonen, strebte Wolfgang danach, sie zu verschmelzen (siehe Notenbeispiele 8a und b).

Und ausgerechnet der Mangel an Möglichkeit, die zwei wichtigsten Zeilen des vorgelegten Textes zu verschmelzen, war offensichtlich für den jungen Komponisten ausschlaggebend dafür, das erste *Viaticum*-Variante umzuarbeiten. Das Modell von Leopold, das seiner ersten Fassung zugrunde lag, war zu korrigieren; es stellt ein logisch organisiertes und durchdachtes Gebilde dar, an das keine inhaltlich geänderte Konzeption angepasst werden kann. Das Entstehen einer eigenen Konzeption führte aber zum Aufgreifen anderer kompositorischen Lösungen bzw. zum Schaffen einer eigenen Fassung.

Auf die Vollendung der Litanei legte der junge Komponist offensichtlich besonderen Wert. Deutlich weist darauf der bei ihm „sonst ungebrauchliche“¹²³ Schlussvermerk hin, den das letzte Blatt seiner Partitur (Folie 46^r, zwischen dem 5. und 6. System¹²⁴) beinhaltet: *Finis I: O: G: D: – In Omnibus Glorificetur Deus* (in allem werde die Herrlichkeit Gottes gerühmt).¹²⁵ Ohne Übertreibung lässt sich nun sagen, dass die Befassung mit dem Werk für ihn eine Art von Reifeprüfung war, die einerseits sein Vermögen offenbaren sollte, nach einem vorbestimmten Modell zu arbeiten, andererseits aber seine Kreativität zu beweisen hatte. Nachdem er diese Prüfung „bestanden hatte, konnte er sich im nächsten Werk dieser Gattung bereits sehr viel eigenständiger entfalten“.¹²⁶

122 Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 189.

123 So nach Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. XII.

124 Eine ausführliche Beschreibung findet sich in Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a22.

125 Für eine andere Version – *In Omnibus Gloria Deo* – siehe Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a22.

126 Schick, *Die geistliche Musik*, S. 216.

Lauretanische Litaneien: Königin im pastoralen Gewand

Mehr als allen anderen Heiligen der katholischen Kirche sind Maria im Jahreskreis zahlreiche Feste gewidmet, die einen Bezug auf verschiedene ‚Stationen‘ des Lebens der Gottesmutter haben. Diese Feste wurden in der Erzdiözese Salzburg schon vor dem 16. Jahrhundert mit Pracht und Prunk gefeiert.¹²⁷ Mit Musik versehen waren jedoch nicht alle: Gespielt und gesungen wurde traditionell zur Ostervesper sowie zu den Festen Mariae Verkündigung bzw. Mariae Himmelfahrt. Erklungen sind zu diesen Anlässen die traditionellen marianischen Antiphonen wie *Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina coelorum*, *Regina coeli* oder *Salve Regina*¹²⁸, aber vor allem die sogenannten *Lauretanischen Litaneien*.¹²⁹

Eine der populärsten Andachtsformen der Zeit repräsentierend, wurde der *Marianischen Litanei* im Schaffen nahezu aller Salzburger Zeitgenossen Wolfgang Amadeus Mozarts ein hoher Stellenwert eingeräumt. Die führende Position nimmt dabei zweifellos Michael Haydn ein: Zu seinem Œuvre sind acht *Lauretanae*¹³⁰ zu zählen, von denen sechs während Wolfgang Salzburger Periode entstanden sind:

127 Siehe Ortner, *Reformation und katholische Reform*, S. 45f.; Gerhard Walterskirchen, *Devotio florida mensa maji. Die Franziskaner und die Marienverehrung in Salzburg im 19. Jahrhundert*, in: *Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst. Konferenzbericht, Bratislava, 4.–6. Oktober 2004*, hg. v. Ladislav Kačič, Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2005, S. 324.

128 Über eine ausführliche Beschreibung der liturgischen Verwendung dieser und weiterer marianischer Antiphonen verfügt die Forschung durch Ulrike Aringer-Grau, *Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen*, Tutzing: Schneider 2002 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 60), S. 21–25. Zur Salzburger Marienverehrung siehe auch Manfred Hermann Schmid, *Gibt es einen »Marianischen Ton« bei Mozart?*, in: *Mozart Studien*, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 15, Tutzing: Hans Schneider 2006, S. 83f.

129 Der Name der Litanei ist von Loreto, einem italienischen Städtchen in der Provinz Ancona, 5 km vom Adriatischen Meer entfernt, abgeleitet: Angenommen wird, dass in dieser Gegend die berühmteste Version von *Marienlitaneien* gepflegt wurde, mehr dazu bei Kammer, *Die Litanei von allen Heiligen*, S. 10f.

130 Die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter dem Namen von Michael Haydn aufbewahrte einteilige *Lauretanische Litanei* C-Dur (Sign. Mus. Hs. 788 Mus) gehört offensichtlich nicht zu seinen Werken.

- vier in den 1760er Jahren, nämlich
 - eine *Litaniae Lauretanae* B-Dur, MH 74, deren Autograph die Datierung „6. Dezember 1765“ trägt und die etwas später, 1765–1769, für eine andere Besetzung bearbeitet wurde¹³¹;
 - eine *Marianische Litanei* C-Dur, MH 71, die zwischen 1763 und 1766 entstanden ist¹³²;
 - eine Vertonung in G-Dur, MH 89, die etwas später, 1765–1768 komponiert wurde¹³³;
 - eine weitere – in C-Dur, MH 120, die am Ende des 1760er Jahre, 1768–1770, entstand¹³⁴ sowie
- noch zwei C-Dur-*Lauretanae* aus den 1770er Jahren, MH 157¹³⁵ sowie MH 156.¹³⁶

¹³¹ Diese spätere Version wird von den Verfassern des neuen Katalogs von haydn'schen Werken, Charles H. Sherman und Donley T. Thomas, mit einer eigenen Werkverzeichnis-Nummer, MH 88, versehen; vgl. dazu Sherman / Thomas, *Johann Michael Haydn*, S. 27f. und 34 und Betsy C. Weber, *Johann Michael Haydn's „Litanie della Madonna“ (1782): A practical performing edition and commentary*, Diss. (Faculty of the School of Music, University of Houston) 1995, S. 79. Die Autographen der beiden Vertonungen stellt die Bayerische Staatsbibliothek online zur Verfügung (Sign. Mus. ms. 449 bzw. Mus. ms. 450); vgl. folgende Links: https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=4&identifier=100_SOLR_SERVER_501051211 und https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=5&identifier=100_SOLR_SERVER_501051211 (05.06.2016).

¹³² Datierung nach Sherman und Thomas; siehe Sherman / Thomas, *Johann Michael Haydn*, S. 26; eine zeitgenössische Kopie findet sich im Musikarchiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg (Sign. Hay 1200.1).

¹³³ Eine Stimmenabschrift des Werkes ist im Benediktinerstift Seitenstetten zugänglich (Sign. F.XVIII.9c); siehe Sherman / Thomas, *Johann Michael Haydn*, S. 34.

¹³⁴ Eine unvollständige Kopie des Werkes findet sich im Fürstlichen Esterházy'schen Musikarchiv in Eisenstadt (ohne Sign.); eine spätere Abschrift aus dem Jahr 1771 wird in Tschechien aufbewahrt (CZ-KRa, A. 2090); vgl. dazu Sherman / Thomas, *Johann Michael Haydn*, S. 46f.

¹³⁵ Eine Partiturhandschrift ist in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglich (Sign. Mus. Hs. 77 Mus).

¹³⁶ Von diesem Werk ist lediglich eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert erhalten geblieben, die in Langenburg gefunden werden kann (Sign. Mus. 3403-E-566); vgl. dazu Sherman / Thomas, *Johann Michael Haydn*, S. 63f.

Mehr noch widmete sich Anton Cajetan Adlgasser der *Marianischen Litanei*: sein Werkverzeichnis listet fünf *Lauretanische Litaneien* auf, deren Entstehungszeit in Mozarts Salzburger Jahre fällt:

- als früheste *Lauretanae* dieser Reihe gilt sein C-Dur-Werk, CatAd *3.05, das höchstwahrscheinlich zwischen 1760 und 1770 geschrieben wurde¹³⁷;
- diesem folgt eine G-Dur-Vertonung, CatAd 3.07, die im Jahr 1769 entstand¹³⁸;
- daran schließt sich die *Litaniae Lauretanae* A-Dur, CatAd *3.10, die ein Jahr später, 1770, komponiert wurde¹³⁹,
- während in den Jahren 1772–1773 zwei *Lauretanae* in C-Dur, CatAd 3.01¹⁴⁰ bzw. CatAd 3.03¹⁴¹, entstanden sind.

Dieser Liste hinzuzufügen sind jedoch noch zwei undatierte Kompositionen, die für Salzburg bestimmt waren und dem jungen Mozart deswegen bekannt werden konnten: eine in C-Dur, CatAd *3.06, und eine andere in B-Dur, CatAd 3.11.¹⁴²

¹³⁷ Die Datierung ist dem Katalog von De Catanzaro und Rainer entnommen (De Catanzaro / Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser*, S. 35–37); eine zeitgenössische Kopie dieser Litanei befindet sich in der Bibliothek des Benediktinenstiftes Nonnberg in Salzburg (Sign. V/20); Aufführungsmaterialien sind im Archiv der Erzdiözese Salzburg vorhanden (Sign. A 9).

¹³⁸ Nicht auszuschließen ist aber eine spätere Datierung; vgl. dazu De Catanzaro / Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser*, S. 38f. Über ein Stimmenexemplar des Werkes verfügt das Musikarchiv der Salzburger Erzabtei St. Peter (Sign. Adl 65.1).

¹³⁹ Möglich ist auch eine frühere Datierung; siehe ebenda, S. 42–44; eine Stimmenabschrift besitzt das Musikarchiv der Erzabtei St. Peter (Sign. Adl 75.1).

¹⁴⁰ Genauere Datierung unklar; eine Stimmenabschrift aus dem 18. Jahrhundert ist in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglich (Sign. Mus. Hs. 13952).

¹⁴¹ Die Datierung gilt aber als unsicher (siehe De Catanzaro / Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser*, S. 31–33); eine der Quellen ist im Archiv der Erzdiözese Salzburg zu finden (Sign. A 8).

¹⁴² Die zeitgenössischen Stimmenmaterialien der beiden Werke werden im Musikarchiv der Salzburger Erzabtei St. Peter aufbewahrt (Sign. 62.1 und A-Ssp 85.1). Zu bemerken ist, dass drei Vertonungen des Gebets, die Adlgasser zugeschrieben sind – nämlich die *Lauretanischen Litaneien* G-Dur, CatAd ?3.08, D-Dur, CatAd 3.09, sowie C-Dur, CatAd 3.12, aus dieser ‚Liste von mozartschen Vorlagen‘ hier wegen ihrer strittigen Autorschaft

Der Feder des Vaters des jungen Genies, Leopold Mozart, entstammen lediglich drei Vertonungen des Textes, die im Laufe der 1750er und 1760er Jahre entstanden sind:

- eine in Es-Dur, LMV II: Es1, die als seine bekannteste *Marianische Litanei* gilt¹⁴³;
- eine in F-Dur, LMV II:F1¹⁴⁴ sowie
- eine in G-Dur, LMV II:G1.¹⁴⁵

Doch lediglich zwei musikalische Versionen der Andachtsform beinhaltet das Schaffen seines Sohnes. Während der kurze Datierungsvermerk der zweiten Vertonung D-Dur, KV 195 (186d), – „1776“ – den Entstehungsanlass nicht klarstellt¹⁴⁶, zeigen der Vermerk auf dem Titelblatt des Autographs des ersten Werkes, der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), – „Mai 1771“ –, der geringe Umfang (eine Viertelstunde) sowie die bescheidene Instrumentierung (Streicher, Posaune, Chor und Solisten) die Zweckbestimmung deutlich auf: Eine so disponierte, Maria gewidmete Vertonung konnte bei Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Salzburg insbesondere in der 1726 zu Ehren des heiligen Johann von

absichtlich ausgeschlossen werden; siehe De Catanzaro, *Sacred music in Mozart's Salzburg*, S. 283f. bzw. De Catanzaro / Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser*, S. 40–42 und 46.

- 143 Die autographe Partitur der früheren Version findet sich im Archiv des Salzburg Museum (Sign. Hs. 1900); das zeitgenössische Aufführungsmaterial mit Korrekturen aus den 1770er Jahren wird im Archiv der Erzdiözese Salzburg aufbewahrt (Sign. A 454); zu mehr Informationen darüber siehe Ernst Hintermaier, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 3–5: *Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen*, Bd. 1a: *Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1990, S. 99f.; Eisen / Broy, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, S. 28f. Die beiden Fassungen wurden im Rahmen des NMA-Projektes veröffentlicht; vgl. NMA, X/ 28/ 3–5/1a.
- 144 Als einzige Quelle dieser Vertonung gilt das im Archiv der Erzdiözese Salzburg aufbewahrte Aufführungsmaterial (Sign. A 453).
- 145 Die handschriftlichen Stimmen mit Korrekturen von Leopold Mozart befinden sich ebenfalls im Archiv der Erzdiözese Salzburg (Sign. A 452). Die *Litanei* wurde später, in den 1770er Jahren, bearbeitet; mehr dazu siehe im fünften Abschnitt der Studie.
- 146 Mehr Informationen über den Entstehungsanlass finden sich im fünften Abschnitt der Studie.

Nepomuk eingeweihten Hofkapelle des Mirabell-Schlusses¹⁴⁷, der Sommerresidenz des Erzbischofs, „welche zwar klein, doch die schenste allhier ist, dan es ist die ganze Kirchen inwendig so mit Gipps gemacht als wan es bur Marmor were und sehr reich ver=goldet, mit einem Word: ein Kirchen, die in ganz Salzburg und Oberösterreich nicht zu sehen ist“¹⁴⁸, aufgeführt werden. Die ganze Woche nach dem Umzug des Hofes, der meist eben am Festtag des Kirchenpatrons Johannes Nepomuk, am 15. Mai stattfand, wurde in dem Kirchlein eine Andacht – mit einer Aussetzung – gehalten, die täglich mit einer Litanei beschlossen wurde. Darüber berichtet der *Hofkalender* 1757:

Das den 16^{ten} diß einfallende Fest deß heilig- und wunderthätigen Martyrers S. Ioannis Nepomuceni, als absonderlichen Lands-Patron, wird in der Hochfürstl. Hof-Kirchen und Capellen zu Mirabell feyerlichst mit Predigt und Hoch-Amt celebrieret, auch dise gantze Octav hindurch ein Heil. Particul von disem grossen und wunderthätigen Martyrer außgesetzt, und von einem Herrn Dom-Capitularen deß Hohen Ertz-Stifts gegen 5. Uhr in Bedienung der Hofmusic ein Litaney gehalten, Ihro Hochfürstl. Gnaden lassen Sich belieben dabey in Dero Oratorio zu erscheinen.

Die musikalischen Werke, aufgeführt von der Hofmusik, befassten sich meistens mit Texten über den Hl. Johannes (so schrieb Schidenhofen am 15. Mai 1776 in seinem Tagebuch: „fuhre ich dann anfangs nach Mirabell in die Johannis Litaneÿ“¹⁴⁹), aber auch mit der bevorzugten Heiligen, der Gottesmutter. Maria Anna (Nannerl) Mozart erwähnt am 23. Mai desselben Jahres in ihrem Tagebuch: „ist in mirabell die litanie von meinen

¹⁴⁷ Über die Kapelle siehe Fuhrmann, *Kirchen in Salzburg*, S. 88f.; Regina Kaltenbrunner, *Mirabell, Schloss (Mirabellplatz, Mirabelltor)*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 294–297; Otto von Wallpach, *Kurze Baugeschichte der Kirchen und öffentlichen Kapellen der Stadt Salzburg. Beitrag zur XIII. Säcularfeier der Erzdiocese Salzburg*, Salzburg: Pustet 1882, S. 88f.

¹⁴⁸ Eine Notiz bei Pichler, die im Anhang zu seinem Tagebuch zu finden ist; siehe Franz Martin, *Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 78 (1938), S. 104.

¹⁴⁹ Angermüller / Angermüller, *Joachim Ferdinand von Schidenhofen*, S. 250.

brudern gemacht worden¹⁵⁰ – und diejenige, die unter Mozarts Werken für die begrenzten Möglichkeiten der Kapelle taugt, ist seine erste *Lauretanische Litanei*.¹⁵¹ Vermutlich war ihre Entstehung fünf Jahre vorher für dieselbe Örtlichkeit veranlasst worden.

Als Vorlage diente für die genannten Komponisten, wie auch für die meisten anderen, die sich mit der Andachtsform auseinandersetzten, ein umfangreicher, seit dem 16. Jahrhundert bekannter Text, der 1587 von Papst Sixtus V. approbiert wurde.¹⁵² Während eine seiner ersten Fassungen, die sich in einer 1558 in Dillingen gedruckten Sammlung *Preces speciales pro salute populi Christiani* des Jesuiten, Heiligen und Kirchenlehrers, Petrus Canisius findet¹⁵³, 41 marianische Anrufungen enthält¹⁵⁴, verfügen spätere Versionen des Gebets, die in mehreren liturgischen Büchern wie beispielsweise in dem *Processionale ad usum sacri, Manuale catholicorum*,

150 Geffray / Angermüller, *Marie Anne Mozart*, S. 22.

151 Die Vermutung stammt von Walter Hummel und wurde von Hellmut Federhofer und Renate Federhofer-Königs übernommen; siehe Walter Hummel, *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus*, Salzburg / Stuttgart: Verl. „Das Bergland-Buch“ 1958, S. 107 und Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. IX.

152 Balthasar Fischer, *Litanei*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6, Freiburg u.a.: Herder 1997, Sp. 955.

153 Walter Dürig zufolge, reiste Canisius „im Mai 1548 nach Rom, und zwar über Loreto, wo die Jesuiten eine Niederlassung hatten. Als er 1557 von Rom nach Bayern zurückkehrte, wurden mit ihm mehrere Brüder von Loreto nach Deutschland gesandt. Wahrscheinlich haben diese Brüder Canisius veranlaßt, die Litanei in Deutschland bekannt zu machen und 1558 in Dillingen drucken zu lassen“ (Dürig, *Die Lauretanische Litanei*, S. 12).

154 Bekannt sind aber auch handschriftliche Fassungen, die ein um 1200 entstandenes Pariser Manuskript (Sign. Nat. lat. 5267, fol. 80^r), aber auch ein Padovaner *Prozessionale* des 14. Jahrhunderts (Sign. Capitolare B 63, fol. 20^r–22^v) und eine vatikanische Handschrift des 15. Jahrhunderts (Vat. Rossi 95, fol. 717–731) enthalten. Mit allen drei Handschriften beschäftigen sich G. Meersemann sowie W. Dürig in ihren Studien (siehe G. G. Meersemann, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Bd. II: *Gruss-Psalter, Gruss-Oratorien, Gaude-Andachten und Litaneien*, Freiburg/CH: Universitätsverlag Freiburg 1960; Dürig, *Die Lauretanische Litanei*, S. 10–12 sowie Walter Dürig, *Lauretanische Litanei*, in: *Marienlexikon*, Bd. 4, hg. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien: Verlag Erzabtei St. Ottilien 1992, S. 33–42). Eine deutsche Version kann in zwei Mainzer Skripturen aus dem 15. Jahrhundert gefunden werden (Mainz 337, fol. 42^v und Mainz 312, fol. 82^v); eine Beschreibung sowie Analyse wurden von W. Schleußner, *Zur Entstehung der Lauretanischen Litanei*, in: *Theologische Quartalschrift* 107 (1926), S. 254–267 vorgekommen.

Liber usualis oder *Antiphonale Sancrosantae Romanum* abgedruckt wurden, über 56 knapp angelegte Zeilen.¹⁵⁵ Die Gesamtanlage der im 18. Jahrhundert üblichen Konstruktion ist – jener der *Sakramentslitanei* ähnlich – dreiteilig; ihr Hauptteil gliedert sich aber eindeutig in sechs Abschnitte (siehe Tabelle 17).¹⁵⁶

Tab. 17: Struktur der *Lauretanischen Litanei*¹⁵⁷

Nummer	Rolle des Teils	Aufbau des Teils	Zeilen
I.	Einleitung	1) Dreimaliges Kyrie zu den drei göttlichen Personen; 2) Überleitung; 3) Namentliche Anrufung der drei göttlichen Personen; 4) Abschluss.	1) 1–3; 2) 4–5; 3) 6–8; 4) 9.
II.	Hauptteil	Anrufungen an Maria als: 1) Heilige; 2) Mutter Christi; 3) Jungfrau; 4) Ihre Ehrentitel und Patronate; 5) Helferin; 6) Königin.	1) 10–12; 2) 13–22; 3) 23–28; 4) 29–41; 5) 42–45; 6) 46–53.
III.	Schluss	Dreimaliges Agnus Dei.	54–56.

Die Reihenfolge von Anliegen ist logisch und konzeptuell gedacht: Der erste der Abschnitte wendet sich an eine ‚Sammelfigur‘ bzw. an alle heiligen Frauen, die den Namen Maria (Miriam) tragen (die Gottesmutter, aber auch Maria von Magdala [Magdalena] sowie die Schwester der Martha und des Lazarus und die Mutter des Jakobus und Johannes) und

¹⁵⁵ Charakteristisch ist jedoch, dass sich die Anzahl von Strophen erst im 18. Jahrhundert stabilisierte. Frühere Fassungen waren viel flexibler: Zu finden sind sowohl längere – in manchen handschriftlichen Quellen –, als auch kürzere – in einem 1558 erschienenen Druck *Preces speciales pro salute populi Christiani* [...] – Versionen des Textes; siehe John Harper, *Litaniae Lauretanae*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 14: *Kufferath to Litton*, London: MacMillan Publishers Limited 2001, S. 880f.

¹⁵⁶ Der gesamte Text findet sich in der dritten Tabelle des dritten Anhangs.

¹⁵⁷ Eine detaillierte Analyse findet sich unter anderem im Internet; siehe <http://campus.udayton.edu/mary/resources/German/Illustrationen.html> (05.03.2017).

präsentiert die wichtigste Rolle Marias (als Gottesgebälerin) sowie ihre Tugend (die Jungfräulichkeit), während der zweite und dritte diese beiden Ideen durchführen. Der umfangreichste vierte Textblock wimmelt von Symbolen und Assoziationen: So ist die 29. Zeile, *Speculum justitiae*, mit der ‚Widerspiegelung‘ der Heiligkeit Gottes, der immer „Gott der Gerechtigkeit“ genannt wird, „weil er die Gerechtigkeit und Heiligkeit selbst ist“¹⁵⁸, in Maria verbunden; der 31. Satz, *Causa nostrae laetitiae*, weist auf die Mission Marias hin, die mit Christus die größte Freude für die Kirche brachte; daran schließen auch alle ‚Gefäß-Verse‘ (32–34) an; die Charakteristik *Rosa mystica* (35) dient als Anspielung auf Maria die Königin, weil eine Rose „als Königin der Blumen“ gilt, „die sie alle an Schönheit der Farben und Duft übertrifft“¹⁵⁹, die Gebäudevergleiche (36–38) dagegen verweist auf ihre Treue sowie Unbesiegbarkeit und die Sternvergleiche auf ihre Bedeutung als Lichtträgerin (41).¹⁶⁰

¹⁵⁸ Carl Kammer, *Die Lauretanische Litanei*, Innsbruck: Verlag Felizian Rauch 1969 (*Die kirchlichen Litaneien*), S. 99.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 124.

¹⁶⁰ Gerade diese farbenreichen und anschaulich dargestellten Metaphern wurden oft zur Kennzeichnung der ganzen Litanei. So enthält das Titelblatt eines 1637 publizierten Drucks *Erklärung der Lauretanischen Letaney* ein Bildchen, das offensichtlich das gesamte im Buch diskutierte Werk zusammenfassen sollte: Abgebildet sind aber nur einzelne der marianischen Anrufungen, dabei ausschließlich solche, die dem zentralen Abschnitt des Textes entnommen sind wie Stern, Spiegel, Arche, Rose oder Turm. Interessant ist jedoch, dass am Ende des 18. Jahrhunderts diese poetisch verfassten Sätze eher negativ betrachtet wurden. Im Zuge der katholischen Aufklärung galten derlei Textstellen als hanebüchen und verniedlichend. Kritisiert wurden unter anderem „allegorische, dem Volke unverständliche, schwülstige Ausdrücke, durch welche die Andacht zur Mutter Gottes verdunkelt und herabgewürdigt würde“ [Bericht der niederösterreichischen Regierung an den Kaiser vom 26. 10. 1782; zit. nach Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1976 (*Studien zur Pastoralliturgie* 1), S. 423]. Nicht zufällig wurde eine der verkürzteren Fassungen in einer der zahlreichen deutschen Fassungen des Gebets, die 1781 in Salzburg in *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche* (1781) erschienen ist, aufs Neue umgeschrieben: Von 12 Zeilen der lateinischen Version sind nur zwei – *Foederis arca* und *Auxilium Christianorum* – übriggeblieben, während alle anderen spurlos verschwunden sind. Mit einem Vergleich des lateinischen Textes und seiner deutschen Variante aus diesem Buch beschäftigte sich unter anderem P. Petrus Eder in seinem Vortrag zu den geistlichen Kompositionen von Joseph Woelfl im Rahmen des Internationalen Joseph-Woelfl-Symposiums, das vom 23. bis 25. 5. 2014 in Salzburg stattfand.

Die Komponisten tendierten in ihren Vertonungen nicht zu einer solch detaillierten Differenzierung der marianischen Titel. Die Gliederung der Vorlage in geschlossene Abschnitte anstrebend, betrachteten sie den Hauptteil des Gebets am häufigsten als eine viersätzliche Konstruktion¹⁶¹, in der mit eigenen Tempo-, Tonart- und Metrum-Angaben lediglich einige Strophen versehen sind, somit herausgehoben werden, während die übrigen eine untergeordnete Rolle spielen. Die führende Position nehmen dabei die drei Charakteristiken Marias ein: Mutter (Strophen 13–22, oft durch die drei einführenden Anrufungen, *Sancta Maria*, *Sancta Dei Genetrix* und *Sancta virgo virginum*, ergänzt), Helferin (42–45) und Königin (46–53).¹⁶² An diese schließen sich, je nach Vorstellung der Autoren, die restlichen marianischen Attributionen an. Am häufigsten kommen dabei zwei Lösungen vor, die auf die konzeptuelle Vereinigung bzw. Abtrennung der zwei wichtigsten Würdetitel, der Mutter Jesu und der Jungfrau (Zeilen 23–28)¹⁶³ zielen (siehe Tabelle 18).

¹⁶¹ Hellmut Federhofer und Renate Federhofer-Königs, Johannes Krutmann sowie Magda Marx-Weber neigen aber zur ‚Popularisierung‘ einer anderen, dreiteiligen Struktur (siehe Hellmut Federhofer / Renate Federhofer, *Eighteenth-Century Litaniae Lauretanae from the repertory of the Viennese province of the Franciscan order*, in: *Studies in Eighteenth-Century music. A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, hg. v. H.C. Robbins Landon in Zusammenarbeit mit Roger E. Chapman, New York: Oxford University Press 1970, S. 203; Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 55; Marx-Weber, *Litaneien*, S. 203f.), was jedoch nicht ganz korrekt ist – widerlegen doch diese Behauptung nicht nur die weiteren Analysen der Salzburger Tradition, sondern auch die Übersichten über die *Lauretanischen Litaneien* von Hasse, die im Aufsatz von Wolfgang Hochstein, *Die Litanei-Vertonungen von Johann Adolf Hasse*, in: *„Critica musica“. Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag*, hg. v. Nicole Ristow, Wolfgang Sandberger und Dorothea Schröder, Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2001, S. 114 und 117f. zu finden sind.

¹⁶² Federhofer-Königs bezeichnet die Gestaltung des Abschnitts *Regina Angelorum* irrtümlicherweise als variabel; siehe Federhofer-Königs, *Mozarts „Lauretanische Litaneien“*, S. 114.

¹⁶³ Das erste Modell verfügt über eine ideologische Unterstützung: Die Musik spiegelt sich sodann das wichtigste christliche Paradoxon bzw. Wunder und zugleich einen „christologischen Verweis auf die beiden Naturen in Christus“ wider (Anton Ziegenaus, *Jungfrau und Mutter*, in: *Marienlexikon*, hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E.V. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 3, St. Ottilien: EOS Verlag 1991, S. 483); vgl. dazu auch Gerhard L. Müller, *Gottesmutter*, in: *Marienlexikon*, hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 2, St. Ottilien: EOS Verlag 1989, S. 684.

Tab. 18: Häufigste Gliederung des Hauptteils der *Lauretanischen Litanei* in Salzburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

1.	<i>Sancta Maria</i>	1.	<i>Sancta Maria</i>
2.	<i>Speculum justitiae</i>	2.	<i>Virgo prudentissima</i>
3.	<i>Salus infirmorum</i>	3.	<i>Salus infirmorum</i>
4.	<i>Regina Angelorum</i>	4.	<i>Regina Angelorum</i>

Salzburger Vertonungen zeigen aber auch andere Gliederungsmodelle: Ein bescheidenes, in dem die meisten marianischen Titel (Strophen 10–31 der lateinischen Vorlage) ohne Änderung des Tempos, Metrums sowie der Thematik in Musik gesetzt werden (vgl. dazu die C-Dur-Vertonung von Michael Haydn, MH 156, oder die F-Dur-*Lauretanae* von Leopold Mozart, LMV II:F1):

1. *Sancta Maria*
2. *Salus infirmorum*
3. *Regina Angelorum*

bzw. ein umfangreiches, in dem die textliche Vorlage in fünf oder sechs Sätze zersplittert wird (wie in der C-Dur- bzw. G-Dur-Litanei von Adlgasser, CatAd 3.01 bzw. Cat Ad 3.07):

	CatAd 3.01		CatAd 3.07
1.	<i>Sancta Maria</i>	1.	<i>Sancta Maria</i>
		2.	<i>Sancta Dei Genetrix</i>
2.	<i>Virgo prudentissima</i>	3.	<i>Virgo prudentissima</i>
3.	<i>Speculum justitiae</i>		
		4.	<i>Causa nostrae laetitiae</i>
4.	<i>Salus infirmorum</i>	5.	<i>Salus infirmorum</i>
5.	<i>Regina Angelorum</i>	6.	<i>Regina Angelorum</i>

und sogar radikale, in denen der Hauptteil der Komposition mit anderen, nicht marianischen Zeilen beginnt (siehe die C-Dur-Werke von Adlgasser, CatAd 3.03, und Michael Haydn, MH 71):¹⁶⁴

	CatAd 3.03		MH 71
1.	<i>Pater de coelis</i>		
		1.	<i>Virgo prudentissima</i>
2.	<i>Speculum</i>		
3.	<i>Salus infirmorum</i>	2.	<i>Salus infirmorum</i>
4.	<i>Regina Angelorum</i>	3.	<i>Regina Angelorum</i>

Zur Entstehung einer langen Reihe von jeweils individuell geprägten Konzeptionen führt diese relative Mobilität der inneren Strukturierung der textlichen Vorlage jedoch nicht. Allein aus der näheren Betrachtung eines der wichtigsten Ausdrucksmittel der Vertonungen, der Wechsellogik im Vortrag, lässt sich vermuten, dass alle Komponisten ein und derselben Grundidee folgten, womit sie eher ‚standardisiert‘ als ‚personalisiert‘ angelegte Werke anstrebten.

Nahezu sämtliche Salzburger *Lauretanische Litaneien*, abgesehen wohl von einem ‚Einzelstück‘, der Miniatur von Adlgasser, C-Dur CatAd *3.06¹⁶⁵, sind für Solistenensemble und Chor gedacht. Ein entsprechender Hinweis zur Besetzung, der mehrere Titelblätter kennzeichnet, scheint sich aber beim Durchblättern von Partituren bzw. Stimmenabschriften kaum zu bestätigen: Das Einsetzen des Tutti ist in den meisten Fällen kaum zu finden! Die Solisten übernehmen den größten Teil der

¹⁶⁴ Vgl. dazu auch die tabellarische Darstellung der Gliederungslogik sämtlicher Vertonungen von Zeitgenossen Mozarts im vierten Teil des Anhangs, in der ersten Tabelle.

¹⁶⁵ Im Original ist die Partitur ‚zweistimmig‘ angelegt: Der Sopran wird durch die Basso continuo-Partie unterstützt (vgl. dazu die einzige zugängliche Quelle des Werkes im Musikarchiv der Erzabtei St. Peter). Für Adlgasser eher untypisch, offenbart diese Besetzungsart aber paradoxerweise einen Zusammenhang mit der damaligen musikalischen Praxis des Franziskanischen Ordens: Zweistimmig sind z.B. alle Litaneien, die im 18. Jahrhundert für Wiener Franziskaner komponiert wurden (mehr dazu bei Federhofer / Federhofer, *Eighteenth-Century Litaniae Lauretanae*, S. 201).

Anrufungen, tragen sie im Duett, Trio oder – öfter – rein solistisch vor und vermitteln dadurch den Kompositionen eine ganz besondere Intimität. Der Chor erscheint abschnittsweise, wobei er jeweils als Träger einer bestimmten Idee zu verstehen ist: Sein Vorsingen der Strophen 23–28 (häufiger aber lediglich einzelner dieses Komplexes) lenkt die Aufmerksamkeit auf das wichtigste Kirchendogma, die Jungfräulichkeit; in den Zeilen 42–52 reagiert der Chor als Zeichen der Kollektivität auf die Signale der textlichen Vorlage, die diese durch das Erklingen einiger ‚dunkler‘ Worte, *infirmorum* (Kranke), *peccatorum* (Sünder) bzw. *afflictorum* (Betrübter) sendet; am Ende aber symbolisiert er die Einheit aller Betenden.¹⁶⁶ Bemerkenswert ist außerdem die Neigung einiger Komponisten zur Akzentuierung eines der marianischen Ehrentitel, *Causa nostrae laetitiae* (Ursache unserer Freude), einer der wenigen Anrufungen, die oft mehrmals wiederholt wird:

<i>Soli</i>	<i>Tutti</i>
Sancta Maria [...] – Mater Salvatoris	
	Virgo prudentissima [...] – Virgo fidelis
Speculum justitiae Sedes sapientiae	
	Causa nostrae laetitiae
Vas spirituale [...] – Stella matutina	
	Salus infirmorum [...] – Auxilium Christianorum
Regina Angelorum [...] – Regina Sanctorum omnium	

Ähnlich typisiert sieht die innere Anlage der Sätze in diesen Vertonungen aus. Das einführende *Sancta Maria*, zusammen mit den anschließen-

¹⁶⁶ Abweichungen von diesem Schema sind durchaus möglich; vgl. dazu auch die fetten und kursiven Markierungen in der Tutti-Soli-Sammeltabelle, zweite Tabelle von Anhang 4.

den Anrufungen an die Gottesmutter, bietet Platz für marianisch-pastorale Gedanken. Mit dem Topos der Pastorale im engen Zusammenhang stehend, greifen diese Abschnitte oft mehrere von dessen musikalischen Kennzeichen auf: ein mäßiges Tempo (in den meisten Fällen *Andante*), eine ungerade Taktart (3/4 bzw. 3/8), Piano-Dynamik sowie eine liedhafte, einfache Melodik ohne bunte Vokalisierung, mit geringem Umfang und absteigendem Umriss.¹⁶⁷ Zu bemerken ist auch eine spezifische ‚Sprachwendung‘, die mehrere marianische Themen charakterisiert: Die sogenannte ‚Terzkadenz‘, die als Akzentuierung der dritten Stufe in der oberen Stimme einer Zäsur vollzogen wird¹⁶⁸ und die der Musik eine ganz besonders zärtliche Färbung vermittelt (siehe rote Markierungen der folgenden Notenbeispiele). Drei Kopft Themen verschiedener Autoren dienen hier als anschauliche Illustrationen dieser Merkmale: Das erste bringt Adlgasser und erklingt zu Beginn seiner *Lauretanischen Litanei* A-Dur, CatAd *3.10, das zweite ist der Vertonung von Michael Haydn, C-Dur, MH 157, entnommen (siehe Notenbeispiele 9a und b; vgl. dazu

167 Eine ausführliche Schilderung der musikalischen Merkmale der marianisch-pastoralen Topoi findet sich in Hermann Jung, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern: Francke Verlag 1980 (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 9), S. 169f.; siehe ferner Mark Germer, *The Austro-Bohemian Pastorella and Pastoral Mass to c. 1780*, Diss. (New York University) 1989, S. 252–272; Geoffrey Chew, *The Austrian Pastorella and the Stylus Rusticanus: Comic and Pastoral Elements in Austrian Music*, in: *Music in Eighteenth-century Austria 1750–1880*, hg. v. David Wyn Jones, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 140f.; Schmid, *Marianischer Ton*, S. 86–90; Andrew Haringer, *Hunt, Military, and Pastoral Topics*, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hg. v. Danuta Mirka, Oxford u.a.: Oxford University Press 2016, S. 194–213. Eine Beschreibung von Hauptelementen des Pastoralen in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts findet sich in Bruce C. MacIntyre, *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*, in: *Music in Eighteenth-Century Austria*, hg. v. David Wyn Jones, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 117f.; mit Elementen der Topoi im 19. Jahrhundert befasst sich, als Beispiel eine der Klaviersonaten von Franz Schubert, G-Dur D 894 genommen, Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2004, S. 53–67.

168 Als ein besonderes Ausdrucksmittel erschien diese Kadenzbildung erst im 18. Jahrhundert und verschwand mit ihm wieder, „ohne dass sie Erklärung in der zeitgenössischen Theorie gefunden hätte“ (Manfred Hermann Schmid, *Die „Terzkadenz“ als Zäsurformel im Werk Mozarts*, in: *Mozart Studien*, Bd. 13, Tutzing: Hans Schneider 2004, S. 87). Zur Rolle der Kadenz in der Kirchenmusik Mozarts siehe Schmid, *Marianischer Ton*, S. 86–102.

auch die Spartierung eines Abschnitts des Satzes *Sancta Maria* einer anderen Vertonung von Adlgasser, CatAd 3.01, im Notenteil):

Andante III

Sanc - ta Ma - ri - a o - ra - pro no - - bis

Notenbeispiel 9a: Hauptthema des *Sancta Maria* der *Lauretanschen Litanei* A-Dur, CatAd *3.10, von A. C. Adlgasser

Andante III

Sanc - ta Ma - ri - a, o - ra - pro no - - bis

Notenbeispiel 9b: Hauptthema des *Sancta Maria* der *Lauretanschen Litanei* C-Dur, MH 157, von Michael Haydn

Das abschließende *Regina Angelorum* stellt das Gegenteil dar. Die Musik dieser Sätze preist die Königin Maria mit einer ‚prachtvollen‘ Melodik im schnellen Tempo (*Allegro* bzw. *Vivace*), die oft in einer geraden Taktart (2/4 bzw. C) steht. Zu einer besonderen Energie und Aktivität des Abschnitts tragen die charakteristischen Einsätze bei: Der natürlichen Sprachdeklamation der ersten Anrufung entsprechend (*leicht-schwer-leicht*)

∪	-	∪
Re	gi	na

werden diese häufig durch Auftakte gekennzeichnet. Die Solennität der ‚Krönungsantiphon‘, des *Regina coeli*, erreicht das Finale des Hauptteiles der *Lauretanschen Litaneien* zwar nicht, versteht sich aber trotzdem als eindeutige feierliche Kulmination des gesamten Werkes. Als Beispiel dienen hier Hauptthemen der *Marianischen Litaneien* von Adlgasser, B-Dur,

CatAd 3.11, sowie Leopold Mozart, Es-Dur, LMV II: Es1 (siehe Notenbeispiele 10a und b).

Comodo



Re - gi - na An - ge - lo - rum, o - ra - pro - no - bis,

Notenbeispiel 10a: Hauptthema des *Regina Angelorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, CatAd 3.11, von A. C. Adlgasser

Allegro



Re - gi - na, Re - gi - na, Re - gi - na An - ge - lo - rum, Re - gi - na An - ge - lo - rum,

Notenbeispiel 10b: Hauptthema des *Regina Angelorum* der *Lauretanischen Litanei* Es-Dur, LMV II: Es1, von L. Mozart

Ein Abschnitt tritt damit in Kontrast: Das *Salus infirmorum*. Die ‚dunkle Seite‘ des vorgegebenen Textes repräsentierend, verbinden diese knappen (meistens nicht länger als 20 Takte) Episoden mehrere dramatische Elemente miteinander: Moll-Tonart, langsames Tempo (am häufigsten *Adagio*), scharfe dynamische Kontraste *piano–forte* sowie kräftige Akkord-Blöcke des Chortutti. Schattiert wird dieser ‚Choral‘ am häufigsten durch die Sechzehntelnoten-Bewegung der ersten Violinen: Als Arpeggien (in manchen Fällen mit Triolen versehen) oder charakteristische melodisch-rhythmische Figuren dargestellt, vermittelt sie den Vertonungen eine besondere Spannung. Als Beispiele wären hier Ausschnitte aus zwei *Salus infirmorum*-Sätzen zu erwähnen: Einer stammt aus der G-Dur-Litanei, CatAd 3.07, von Adlgasser, während der zweite der Komposition C-Dur, MH 71, von Michael Haydn entnommen ist (siehe Notenbeispiele 11a und b; vgl. dazu Spartierungen anderer Vertonungen dieses Textes im Notenteil).

Als führende Vortragsweise verwenden alle Komponisten in diesen Sätzen textnahe Vertonung, indem sie für jede der drei Strophen der text-

Adagio

Sa - - - lus in - fir - mo - - - rum,

Sa - - - lus in - fir - mo - - - rum,

Sa - - - lus in - fir - mo - - - rum,

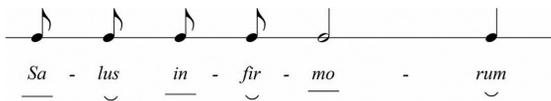
Sa - - - lus in - fir - mo - - - rum,

Notensbeispiel 11a: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* G-Dur, CatAd 3.07, von A. C. Adlgasser (Takte 1–3)

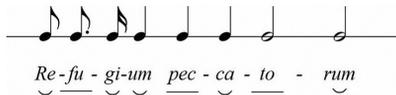
p

Sa - - - lus

Notensbeispiel 11b: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* C-Dur, MH 71, von M. Haydn (Takte 1–6)



Schema 3a: Deklamationsrhythmus des Anfangsmotives des Verses *Salus infirmorum*



Schema 3b: Deklamationsrhythmus des Anfangsmotives des Verses *Refugium peccatorum*

lichen Vorlage stabile sprachbezogene Deklamationsformen entwickeln. Typisch für den ersten Vers ist die Regelmäßigkeit des Silbenwechsels mit der Akzentuierung des zweiten Wortes, *infirmorum*, während den zweiten oft die scharfe Punktierung sowie die Verlängerung der zwei letzten Silben kennzeichnen (siehe Schemata 3a und b).

Am häufigsten einheitlich bzw. durchkomponiert, bieten jedoch solche „Chorrezitative“¹⁶⁹ manchmal Platz für einen Kontrast des Tempos sowie der Tonart und Thematik: Als Signalzeichen dient in diesen Fällen die Einführung des Titels *Auxilium Christianorum*, indem die Vertonungen an dieser Stelle deutlich in zwei Teile zerfallen. Auf diese Art und Weise organisiert Leopold Mozart das *Salus infirmorum* in seiner Litanei G-Dur, LMV II:G1 (siehe die Spartierung der Vertonung im Notenteil): Dem leisen Duett von Sopran und Tenor (Takte 1–12 der Partitur), die die ersten drei Sätze der Vorlage in g-Moll vortragen, folgt das mächtige Einsetzen des Chores (Takte 13–21), der die Finalstrophe in G-Dur im schnellen Tempo deklamiert (siehe Tabelle 19).

Sichtbar wird nun die Gesamtkonzeption der Salzburger *Lauretani-schen Litaneien* der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von einem langsamen Wiegenlied am Anfang zum schnellen Finale, dessen Feierlichkeit durch die vorangehende dramatische Kulmination schattiert wird – das

¹⁶⁹ Nach Marx-Weber, *Litaneien*, S. 204.

Tab. 19: Schematische Darstellung des Aufbaus des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* G-Dur, LMV II:G1, von Leopold Mozart

	I	II
<i>Thematik</i>	A	B
<i>Tonart</i>	i	I
<i>Tempo</i>	ohne Tempo-Bezeichnung	Allegro
<i>Text</i>	Salus infirmorum [...] Ora pro nobis	Auxilium Christianorum Ora pro nobis

Tab. 20: Zusammenfassende Darstellung der Hauptmerkmale von *Lauretanischen Litaneien* der Salzburger Komponisten¹⁷⁰

Satz	Metrum	Tempo	Tonart		
			M. Haydn	Adlgasser	L. Mozart
<i>Sancta Maria</i>	3/4	mäßig	IV	V	IV (V)
<i>Speculum justitiae/ Virgo prudentissima</i>	C	schnell	IV	(I)	I
<i>Salus infirmorum</i>	C	langsam (langsam→schnell)	IV (V)	IV	I (VI)
<i>Regina Angelorum</i>	2/4	schnell	I	I	V

sind die wichtigsten Schwerpunkte mehrerer Kompositionen, die in der folgenden Tabelle zusammengefasst werden. Diese macht außerdem klar, dass diese eindeutige konzeptuelle Einheit jedoch einem der technischen Parameter fehlt: der tonalen Disposition. Zwar bevorzugen alle Autoren, den Hauptteil der Vertonungen mit einer der Tonika verwandten Tonart anzufangen (mit der Dominante oder Subdominante, vgl. die Tonart des Satzes *Sancta Maria* in der Tabelle), doch verbinden sie das abschließende *Regina Angelorum* mit unterschiedlichen Funktionen. In Werken von Adlgasser und Michael Haydn krönt dieser Satz das gesamte

¹⁷⁰ In Klammern befinden sich weniger populäre Lösungen.

Tab. 21: Zusammenfassende Darstellung der Hauptmerkmale von *Laurentianischen Litaneien* W. A. Mozarts

Satz	KV 109 (74e)				KV 195 (186d)			
	Tutti	Metrum	Tempo	Tonart	Tutti	Metrum	Tempo	Tonart
<i>Sancta Maria</i>	Virgo potens Virgo clemens Speculum justitiae Sedes sapientiae Causa nostrae laetitiae Vas spirituale Vas honorabile Vas insigne devotionis	3/4	Andante	V	Virgo potens	3/4	Andante	IV
<i>Salus infirmorum</i>	Salus infirmorum Refugium peccatorum Consolatrix afflictorum Auxilium Christianorum	C	Adagio→Allegro moderato	III→I	Salus infirmorum Refugium peccatorum	C	Adagio	VI→IV
<i>Regina Angelorum</i>		2/4	Vivace	V	Regina Angelorum Regina Apostolorum Regina Martyrum	3/4	Allegro con spirito	I

Gebäude, indem er in der Haupttonart steht; das nachfolgende *Agnus Dei* spielt dabei die Rolle eines Nachsatzes bzw. einer Coda. Für Leopold Mozart stellt aber das *Agnus Dei* das Ziel seines Weges dar; den letzten Abschnitt des marianischen Gebets betrachtet er lediglich als Nachbereitungsstadium und schreibt ihn deswegen immer in der Dominante (siehe Tabelle 20).

Zu dieser Salzburger Tradition des Umgangs mit dem *Lauretanae*-Text gehören zweifelsohne auch die beiden Vertonungen des jungen Wolfgang Amadeus Mozart (siehe Tabelle 21). Als Ausgangspunkt für seine eigenen Experimente die F-Dur-Litanei seiner Vaters, LMV II:F1, nutzend¹⁷¹, betrachtet er die 43 marianischen Eigenschaften als dreiteilige Konstruktion, indem er die lateinische Vorlage jeweils nach folgendem Prinzip gliedert:

1. *Sancta Maria*
2. *Salus infirmorum*
3. *Regina Angelorum*

In den beiden *Sancta Maria*-Sätzen konzentriert sich der Komponist völlig auf das Marianisch-Pastorale und greift dabei „alle bekannten Zutaten des Marianischen“¹⁷² auf. Mit den charakteristischen Metrum- sowie Tempo-Angaben (3/4, *Andante*) versehen, bringen diese umfangreichen Abschnitte eine liedhafte Melodik zum Ausdruck, die durch typische Merkmale des pastoralen Topos gekennzeichnet wird: geringer Umfang, Fehlen der Vokalise, absteigender Umriss der melodischen Linie sowie die ‚Terzkadenz‘ (siehe Notenbeispiele 12a und b).

Überwiegend von Solisten vorgetragen, verfügen die beiden Vertonungen jedoch über knappe Tutti-Einsätze: In der ersten Litanei handelt es sich um einen Abschnitt im Zentrum des Stückes, der die acht folgenden Zeilen – *Virgo potens*, *Virgo clemens*, *Speculum justitiae*, *Sedes sapientiae*,

¹⁷¹ Auf die Verwandtschaft der Konzeptionen beider Mozarts weisen unter anderem Federhofer-Königs, Mozarts „*Lauretansiche Litaneien*“, S. 114, ferner Schick, *Die geistliche Musik*, S. 214 und Marx-Weber, *Litaneien*, S. 203 hin.

¹⁷² Schmid, *Marianischer Ton*, S. 102.

Andante

Sanc-ta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis,

Notensbeispiel 12a: Hauptthema des *Sancta Maria* der *Lauretanschen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart

Andante

Sanc-ta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis, o-ra pro no-bis,

Notensbeispiel 12b: Hauptthema des *Sancta Maria* der *Lauretanschen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart

Causa nostrae laetitiae, *Vas spirituale*, *Vas honorabile* sowie *Vas insigne devotionis* – chorisches in Musik setzt (Takte 45–52 bzw. 57–79 der Partitur), während in der zweiten lediglich eine aussagekräftige Strophe dem Chor übergeben wird, *Virgo potens* (Takte 89–93).

Der üblichen Praxis entsprechen auch die beiden *Regina Angelorum*: Im schnellen Tempo (*Vivace* bzw. *Allegro con spirito*), verfügen sie über auffliegende, mit dem Auftakt beginnende Themen sowie über schwebende Melismen (besonders im zweiten Stück, vgl. dazu Takte 45–58 bzw. 132–146, siehe Notenbeispiele 13a und b).

Die größte Diskrepanz findet sich im Zentrum der beiden Vertonungen. Auf den ersten Blick ähnlich gestaltet, im Tempo *Adagio* sowie im geradartigen Takt, kontrastieren die Sätze *Salus infirmorum* bei näherer Betrachtung stark sowohl miteinander als auch mit der Salzburger Tradition. Die frühere Version, KV 109 (74e), ist als Konvolut jener wichtigsten Elemente zu verstehen, die diese Vertonungen bei Zeitgenossen charakterisieren. Da ist ein knappes Chorrezitativ (14 Takte), dessen Funktion in der Vorbereitung auf den abschließenden Teil, *Regina Angelorum*, besteht: Es zerfällt, vielleicht Konzeptionen des Vaters folgend, in zwei differente Abschnitte, ein langsames *Salus infirmorum* bzw. ein

Vivace

Re - gi - na, re - gi - na, re - gi - na An - ge - lo - rum, re - gi - na An - ge - lo - rum,

Notensbeispiel 13a: Hauptthema des *Regina Angelorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart

Allegro con spirito

Re - gi - na, re - gi - na An - ge - lo - rum,

Notensbeispiel 13b: Hauptthema des *Regina Angelorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart

Tab. 22: Schematische Darstellung des Aufbaus des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart

	I	II
<i>Thematik</i>	A	B
<i>Tonart</i>	i → iv	IV → VII → III → VI
<i>Tempo</i>	Adagio	Allegro moderato
<i>Text</i>	Salus infirmorum [...] Ora pro nobis	Auxilium Christianorum Ora pro nobis

schnelles *Auxilium Christianorum*, moduliert schrittweise weg von d-Moll und kadenziiert auf der Dominante des folgenden Satzes, Es-Dur (siehe Tabelle 22).

Üblich, wobei leicht variiert, sieht das Prinzip der Textdeklamation aus: Die Punktierung findet sich schon im Rahmen der ersten Zeile, während die zweite mit regelmäßiger Rezitation gestaltet ist. Mit dem Salzburger ‚Standard‘ verwandt ist auch die Orchesterbegleitung, in der pulsierende Achtelnoten der Streicher die führende Rolle spielen (siehe Notensbeispiele 14a und b).

f
 f
 f tutti
 Sa-lus in-fir-mo-rum, re-fu-gi-um pec-ca-to-rum, con-so-la-trix af-fli-cto-rum,
 f tutti
 Sa-lus in-fir-mo-rum, re-fu-gi-um pec-ca-to-rum, con-so-la-trix af-fli-cto-rum,
 f tutti
 Sa-lus in-fir-mo-rum, re-fu-gi-um pec-ca-to-rum, con-so-la-trix af-fli-cto-rum,
 f tutti
 Sa-lus in-fir-mo-rum, re-fu-gi-um pec-ca-to-rum, con-so-la-trix af-fli-cto-rum,

Notensbeispiel 14a: Hauptthema des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 1–3 der Partitur, Streicher und Chor)

Allegro moderato

Au-xi-li-um Chri-sti-a-no-rum, au-xi-li-um Chri-sti-a-no-rum,
 Au-xi-li-um Chri-sti-a-no-rum, au-xi-li-um Chri-sti-a-no-rum,
 Au-xi-li-um Chri-sti-a-no-rum, au-xi-li-um Chri-sti-a-no-rum,
 Au-xi-li-um Chri-sti-a-no-rum, au-xi-li-um Chri-sti-a-no-rum,

Notensbeispiel 14b: Zweites Thema des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 6–7 der Partitur, Streicher und Chor)

Die spätere Version, KV 195 (186d), diese Hauptmerkmale aufgreifend, nutzt sie jedoch lediglich als Impulse, als Ausgangspunkte für das Schaffen einer eigenen Konzeption. Allein die Anzahl von selbständigen Themen spricht für sich selbst: Nicht mehr zwei, sondern fünf tonartlich und dynamisch konfrontierende, von unterschiedlichen ‚Handlungspersonen‘ (Chor bzw. Solisten) vorgetragene Charaktere tauchen im Rahmen dieses *Salus infirmorum* auf. Drei von ihnen illustrieren den Inhalt von Anrufungen: Der ersten Strophe entspricht ein ‚Choral‘ mit einem geringen melodischen Umriss (*fis¹-h¹*), der zweiten ein Fugato mit einem Thema, das durch markante Auf- bzw. Absprünge im Rahmen einer ganzen Oktave gekennzeichnet ist, während die dritte und vierte Zeile als liedhaftes Duett des Basses und Tenors dargestellt sind (siehe Notenbeispiele 15a, b und c).

Zwei kontrastierende Gedanken erscheinen im Bereich der Bitte *Ora pro nobis*: Der erste wird vom Solistenensemble vorgetragen und enthält charakteristische Melismen; den zweiten übernimmt der Chor, in dessen Partie das Anliegen im kontrapunktischen Gefüge nahezu bedrohlich klingt (siehe Notenbeispiele 16a und b).

The image shows a musical score for the first theme of *Salus infirmorum*. It consists of four staves, each with a different vocal part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics are 'Sa - lus, sa - lus, sa-lus in - fir - mo - rum,'. The first staff is marked 'tutti' and 'f'. The second staff is marked 'f' and 'tutti'. The third staff is marked 'f' and 'tutti'. The fourth staff is marked 'f' and 'tutti'.

Notenbeispiel 15a: Erstes Thema des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 1–4 der Partitur, Chorpartie)

tutti
Re - fu - gi-um

tutti
Re-fu - gi - um pec - ca

tutti
Re - fu - gi-um pec-ca - to - rum,

tutti
Re-fu - gi - um pec-ca - to - rum,

Notenberg 15b: Zweites Thema des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 7–9 der Partitur, Chorpattie)

solo
Con - so - la-trix af-fli-cto-rum,

Notenberg 15c: Drittes Thema des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 21f. der Partitur, Tenorpartie)

solo
o-ra, o-ra, o-ra, o-ra pro no-bis.

solo
o-ra, o-ra, o-ra, o-ra pro no-bis.

solo
o-ra, o-ra, o-ra pro no-bis.

solo
o-ra, o-ra, o-ra pro no-bis.

Notenberg 16a: Viertes Thema des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 5–7 der Partitur, Solistenpartie)

o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.
 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.
 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.
 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

Notenbeispiel 16b: Viertes Thema des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 16–21 der Partitur, Chorpattie)



Schema 4: Deklamationsrhythmus des Anfangsmotives des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart

Nacheinander, dem Rondo-Prinzip ähnlich, formieren die fünf Charaktere eine Folge aus drei immer modulierenden, thematisch kontrastierenden Abschnitten (siehe Tabelle 23).

Verknüpft wird dieses kontrastierende Material im Orchester. In der Streicherpartie dringt, durch wenige Pausen unterbrochen, eine bemerkenswerte rhythmische Formel mit scharfer Punktierung durch (siehe Schema 4).

Zwischen den ersten Violinen und den restlichen Streichern aufgeteilt, dient diese Figur als jenes Hauptelement, das diese Vertonung aus dem Kreis all jener seiner Salzburger Kollegen deutlich ausbrechen lässt. Der Geist einer anderen Persönlichkeit taucht im Hintergrund plötzlich auf: Georg Friedrich Händel, dessen Oratorien schaffen von solch theatralisch gedachten Chornummern wimmelt. Sogar ein konkretes Beispiel wäre hier anzuführen: Der Chor *Surely, he hath born our Griefs, and carri-*

Tab. 23: Schematische Darstellung des Aufbaus des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart

	I		II		III	
<i>Thematik</i>	A	B	C	B'	D	B'
<i>Tonart</i>	i	III	III	I	VI	VI
<i>Besetzung</i>	Tutti	Soli	Tutti	Soli/ Tutti	Soli	Tutti
<i>Text</i>	Salus infirmorum	Ora pro nobis	Refugium peccatorum	Ora pro nobis	Consolatrix afflictorum Auxilium Christianorum	Ora pro nobis

ed our Sorrows aus dem zweiten Teil (Nr. 21) seines Oratoriums *Messiah*, HWV 56. In diesem von f-Moll nach As-Dur modulierenden Satz, der die erste Etappe eines dreistufigen Blockes symbolisiert, erscheint diese Formel in einer leicht variierten Gestalt, ohne Anfangspunktierung sowie abschließende melodische Achtel-Wendung.¹⁷³

Ihre Vortragsweise stimmt aber mit jener der mozartschen Komposition nahezu wörtlich überein, sodass die Umrisse der beiden Orchesterpartituren bei einer flüchtigen Übersicht leicht verwechselt werden könnten (siehe Notenbeispiele 17a und b).

Eine auffällige Ähnlichkeit zeigen auch die textlichen Vorlagen: Sowohl in den Basis-Strophen des Oratorium-Chores, die dem Buch Jesaja entnommen sind (53, 4–5), als auch im entsprechenden Ausschnitt der *Lau-*

¹⁷³ Laut damaliger Aufführungspraxis war aber der Unterschied zwischen den beiden rhythmischen Varianten nicht so groß: Dem Typus der ‚französischen Ouvertüre‘ ähnlich, „wurde bei der Ausführung [...] die erste Note der Auftakt-Figur zum Zweiunddreißigstel verkürzt“ (Andreas Holschneider, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 1: *Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels*, Bd. 2: *Der Messias*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1961, S. XI). Nicht zufällig versieht Wolfgang Amadeus Mozart in seiner Bearbeitung der händelschen Vertonung, die in Wien am 6. März 1789 erklang, diese Figur mit der Anfangspunktierung (vgl. dazu die Ausgabe der mozartschen Bearbeitung in *NMA*, X/28/1/2).



Schema 5: Deklamationsrhythmus des Anfangsmotives des Chors *Surely, he hath born our Griefs* des Oratoriums *Messiah*, HWV 56, von Georg Friedrich Händel

Largo e staccato

Notensbeispiel 17a: Chor *Surely, he hath born our Griefs, and carried our Sorrows* aus dem *Messiah* von G. F. Händel (Takte 1–3 der Partitur, Streicherpartie)

Adagio

Notensbeispiel 17b: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 1–3 der Partitur, Streicherpartie)

retanischen Litanei ist die Rede von Kranken, Heil und Sünden (vgl. fett markierte Worte in Tabelle 24).

Weitere konzeptuelle Gemeinsamkeiten im Aufbau, tonartlicher Disposition oder Melodik enthalten die Episoden jedoch nicht.¹⁷⁴ Heißt das

¹⁷⁴ Viel überzeugender ist z.B. der Vergleich des mozartschen *Qui tollis* aus der Messe c-Moll, KV 427 (417a), mit dem händelschen Chor *The people shall hear* aus dem Oratorium *Israel*

Tab. 24

<p><i>textliche Vorlage des Chores Nr. 21, Surely, he hath born our Griefs, and carried our Sorrows, des Oratoriums Messiah von G.F. Händel (entnommen dem kanonischen Text)</i></p>	<p><i>textliche Vorlage des Salus infirmorum der Lauretanischen Litanei D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart</i></p>
<p>Aber er hat unsere Krankheit getragen und unsere Schmerzen auf sich geladen. Wir meinten, er sei von Gott geschlagen, von ihm getroffen und gebeugt. Doch er wurde durchbohrt wegen unserer Verbrechen, wegen unserer Sünden zermalmt. Zu unserem Heil lag die Strafe auf ihm, durch seine Wunden sind wir geheilt.</p>	<p>Heil der Kranken Zuflucht der Sünder Trösterin der Betrüben Hilfe der Christen</p>

aber, dass es sich hier um ein zufälliges Aufgreifen einer verwandten kompositorischen Lösung handelt? Auf den ersten Blick sprechen die Fakten eher dafür: Die erste dokumentierte Auseinandersetzung Mozarts mit diesem Oratorium von Händel stammt aus dem Jahr 1777¹⁷⁵, während seine *Lauretanae* schon 1775 fertiggestellt wurde. Zu vermuten wäre jedoch, dass dieses Beispiel eine ‚Zwischenstufe‘ in einer Klassifikation mozartischer „Händel-Nähe“ darstellt, die jeder der drei folgenden Kategorien, vorgeschlagen vom Musikwissenschaftler Walther Siegmund-Schulze, verwandt ist:

in Egypt; vgl. dazu Silke Leopold, *Händels Geist in Mozarts Händen. Zum „Qui tollis“ aus der c-Moll-Messe KV 427*, in: *Mozart Jahrbuch* 1994, S. 89–111.

¹⁷⁵ Es handelt sich offensichtlich um eine Aufführung in Mannheim, die in einem seiner Briefe vom 31. Oktober 1777 erwähnt wird: „das beste ist daß ietzt just des Churfürsten Nammens=tag kommt. Das oratorium, welches man Probirt, ist vom händl“; vgl. dazu auch Andreas Holschneider, *Mozarts Bearbeitung von Händels Messias*, in: *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1994 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 4), S. 169; Ulrich Konrad, „Unter den ältern Komponisten schätzte er am allerhöchsten aber Händeln“. *Wolfgang Amadé Mozart und Georg Friedrich Händel*, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, Bd. 12, hg. v. Hans Joachim Marx und Wolfgang Sandberger, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 13.

1. mehr oder weniger zufällige Anklänge, die sich generell aus dem Fortwirken altklassischer Modelle herleiten, aber zu Mozarts Eigentum werden;
2. bewusste Aufnahme händelscher Themen und Strukturen sowie
3. Verwandtschaft im Werktypus und in der Ideenwelt.¹⁷⁶

Durchaus möglich ist es, dass der besprochene Ausschnitt aus diesem Glanzstück des Barocks von Wolfgang während seiner Reisen ‚belauscht‘ werden konnte, vielleicht noch ohne zu verstehen, was Händel auszusagen bezweckte. Fest steht vor allem die Aufführung des *Messiah* im Jahr 1765 im Rahmen des traditionellen Händel-Fastenzeit-Festivals im Covent Garden Theatre, ausgerechnet zum Zeitpunkt des Londoner Aufenthaltes der Familie Mozart.¹⁷⁷ Nachweisbar sind außerdem zahlreiche kontinentale Premieren¹⁷⁸, die zur allgemeinen europäischen Verbreitung der Partitur beitrugen.¹⁷⁹ Insofern kann es durchaus sein, dass die Befassung mit einem Text, der ähnliche inhaltliche Ideen zur Sprache

¹⁷⁶ Für eine detaillierte Klassifizierung siehe Walther Siegmund-Schulze, *Händel und Mozart*, in: *Händel-Jahrbuch*, hg. v. der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, 39. Jg., Köln: Studio 1992, S. 12.

¹⁷⁷ Der *Messiah* erklang am 27., 29. und 31. März 1765. Zu hören waren in dieser Zeit außerdem *Judas Maccabaeus*, *Alexander's Feast*, *Israel in Egypt*, *Samson* und *Solomon*; siehe Donald Burrows, *Performances of Handel's music during Mozart's visit to London in 1764–5*, in: *Händel-Jahrbuch*, hg. v. der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, 39. Jg., Köln: Studio 1992, S. 21 und 31; Bernd Edelmann, *Bearbeitungen von Oratorien Händels*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 315; Konrad, *Mozart und Georg Friedrich Händel*, S. 12.

¹⁷⁸ Unter anderem 1768 in Italien, 1772 in Hamburg, 1773 in Berlin, 1775 in Hannover; siehe dazu Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten: ein Kompendium*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1998, S. 157; Edelmann, *Bearbeitungen von Oratorien Händels*, S. 317; Konrad, *Mozart und Georg Friedrich Händel*, S. 10; Nicholas McGegan, *Handel Performances in the Later Eighteenth Century*, in: *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1994 (*Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart* 4), S. 63f.

¹⁷⁹ Bekannt ist zum Beispiel, dass einzelne Ausschnitte aus dem Oratorium oft als Muster im Kompositionsunterricht benutzt wurden. Hinweise darauf finden sich unter anderem in *Autobiographischen Skizzen* des Wiener Komponisten Johann Baptist Schenk; vgl. dazu Edelmann, *Bearbeitungen von Oratorien Händels*, S. 316.

bringt, das künstlerische Gedächtnis des jungen Komponisten aktivierte, indem sie Erinnerungen an Reiseeindrücke weckte, die ihn schon vor Langem erreicht hatten. Zu erinnern wäre außerdem eine Behauptung Wolfgangs, die von seinem Zeitgenossen, Friedrich Rochlitz, aufgeschrieben wurde: Nur „Händel weisst am besten unter uns allen, was grossen Effekt thun“¹⁸⁰ kann. Es liegt nun auf der Hand, dass es das Ziel von Mozart war, an dieser Stelle seiner Partitur eine emotionelle Kulmination, ja denselben „großen Effekt“ zu erreichen. Wäre es in solcher Situation nicht der richtige Weg, nach dem Vorbild des ‚Meisters der musikalischen Effekte‘ zu streben?

Der Einbruch des ‚händelschen Geistes‘ ändert die gesamte *Lauretanae*-Konzeption jedoch nicht. Zahlreichen Litaneien seiner Salzburger Vorgänger und Zeitgenossen ähnlich, bleibt Wolfgangs zweite Vertonung dieser lateinischen Vorlage fester Bestandteil einer spezifischen musikalischen ‚Ikographie‘, in der die Darstellung der gekrönten Maria, durch eine pastorale Kulisse schattiert, den zentralen Platz einnimmt.

„Maria erscheint als jugendliche Himmelskönigin inmitten einer dichten, teppichartigen Frühlingswiese [...], den nackten Jesusknaben auf ihrem Schoß. Elf Engelkinder – musizierend die einen, anbetend die anderen [...] umgeben blütengleich die Gruppe von Mutter und Kind“.¹⁸¹ Diese poetische Charakteristik bezieht sich auf eines der berühmtesten Bilder des deutschen Malers Stefan Lochner (um 1400–1451), *Madonna im Rosenhag*.¹⁸² Eine Rosengarten-Idylle, eines der populärsten Motive der gotischen bildenden Kunst, das auch im Rahmen der musikalischen *Lauretanische Litanei*-Tradition des 18. Jahrhunderts entgegentritt.¹⁸³ Sich

¹⁸⁰ Berichtet bei Friedrich Rochlitz, *Anekdoten aus Mozarts Leben*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798/1799), Sp. 115.

¹⁸¹ Zit. nach Manfred Wundram, *Stefan Lochner. Madonna im Rosenhag*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1965 (*Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek* 106), S. 3.

¹⁸² Das kleinformatige Bild befindet sich nun im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud in Köln.

¹⁸³ Zur Übereinstimmung der marianischen Symbole in Musik und bildender Kunst siehe David J. Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford: Oxford University Press 2011.

auf die Schilderung der zwei wichtigsten ‚Rollen‘ Marias, Maria-Mutter und Maria-Königin, begleitet von marianisch-pastoralen Symbolen konzentrierend, umrahmen sowohl die Musiker als auch die Maler dieses Portrait durch einen Kammerchor: Im Bild treten an dieser Stelle die Engel auf, während in der Musik als Hauptträger des Materials das Solistenensemble zu hören ist.

Für das Salzburg der 1770er Jahre besonders symptomatisch war überdies die Visualisierung der Schlüsselidee des Litanei-Gebets, der allmählichen Annäherung an die Krönungsepisode. Im Jahr 1771, im Auftrag des damaligen Erzbischofs Sigismund von Schrattenbach, wurde von den Brüdern Wolfgang und Johann Baptist Hagenauer vor dem Dom eine Standfigur der Immaculata, der Unbefleckten Maria errichtet, die von der Mitte der Arkaden aus Richtung Franziskanergasse gesehen genau im Zentrum des Platzes steht und sich deswegen optisch mit den eine Krone tragenden Engeln an der Domfassade verbindet. „Wer vom Westen her aus der Ferne den Blick auf die Domfassade richtet, dem scheint es, als würde das Haupt der Maria von den Engeln gekrönt“.¹⁸⁴ Eine Perspektivierung, die wie eine visuelle Illustration der Schlusszene der *Lauretanae* wirkt.

184 Lieselotte von Eltz-Hoffmann / Oskar Anrather, *Die Kirchen Salzburgs. Irdische Metaphern einer überirdischen Welt*, Salzburg: Verlag Anton Pustet 1993, S. 16. Im engeren Verständnis können diese Kompositionen nur als eine Imitation der Marienkrönung charakterisiert werden, weil, dem ikonographischen Kanon zufolge, „nur dann von einer Krönung Mariae zu sprechen“ ist, „wenn es sich um eine Darstellung handelt, worin die Handlung [...] durch Christus, Gottvater oder die Dreifaltigkeit das Hauptmotiv ist“ (zit. nach H.w. van Os, *Krönung Mariens*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 2: *Allgemeine Ikonographie*, Rom u.a.: Herder 1970, S. 671).

Drei Salzburger Sakramentslitaneien aus dem Jahr 1776

Die Litaneien der Karwoche 1776 nehmen in der langen Reihe solcher Andachten einen ganz besonderen Platz ein. Das traditionell feierlich gestaltete Zeremoniell wurde diesmal durch eine Art musikalischen Wettstreit zwischen drei Komponisten gekennzeichnet, die beauftragt waren, jeden der Tage mit einer neu geschriebenen *Sakramentslitanei* zu versehen: Der betagte Anton Cajetan Adlgasser, der erfahrene Johann Michael Haydn und der junge Wolfgang Amadeus Mozart. Ersterer stellte den Gläubigen eines seiner letzten Werke, die Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* F-Dur, CatAd *3.52¹⁸⁵, vor, der zweite präsentierte eine seiner reifen Kompositionen dieser Gattung, die *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228¹⁸⁶, während der dritte seine zweite Vertonung des Textes, Es-Dur, KV 243, zur Aufführung brachte. Das Interesse an diesem Geschehen war offensichtlich groß: Allein die Tatsache, dass die Kompositionen in zwei verfügbaren zeitgenössischen Diarien erwähnt werden, weist darauf eindeutig hin.

So bemerkt die Schwester Mozarts, Nannerl, in ihren *Tagebuchblättern* das Folgende:

185 Datierung aber unsicher; vgl. De Catanzaro / Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser*, S. 54f. Das Werk ist immer noch unpubliziert; einzusehen sind jedoch die Stimmen, die sich im Archiv der Erzdiözese Salzburg befinden (Sign. A 7).

186 Ediert 1823 in Leipzig von Breitkopf & Härtel; Stimmen sind im Archiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg (Sign. Hay 1215.1. mit Haydns Korrekturen) sowie im Archiv der Erzdiözese Salzburg (Sign. A 555) zugänglich; siehe Wolfgang Neuwirth, *Johann Michael Haydn. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke*, Salzburg: Hochschulbibliothek „Mozarteum“ in Salzburg 1981, S. 65; Sherman / Thomas, *Johann Michael Haydn*, S. 90.

1. April: Nachmittags um 6 uhr gienge ich in die letzte Stund, wo die Predigt von P: Primus, und eine gute Litaney von Adlgasser war [...];
2. April: In die letzte Stund um ½7 uhr, wo eine treffliche Litaney vom Haiden gemacht wurde.¹⁸⁷

Ein Freund der Familie Mozart, Hofrat Schidenhofen, berichtet davon ausführlicher:

Palmsonntag den 31t Merz. Frühe im Domb zur Prozessio[n] des 40 stündigen Gebets. Dann hörte ich die Predig des Cap[suziner] Sontagsprediger [...]. Nachmittag um 5 uhr mit den Dicasterien im Domb zur Predig des Cap: Feiertags=Prediger. Bliche auch bey der folgenden Predig des P: Simpert: Schwarzhuber, und bey der neuen Litaney vom Mozart [...].

Montag den ersten April. Frühe um 9 uhr gienge ich im Domb zur Predig des P: Georg Socher, die vortreflich ware. Nachhin hörte ich Mes [...]. Nachmittags um 6 uhr gienge ich in die Letzte Stund, wo die Predig von P: Primus [Puel] und eine gute Litaney vom Adlgasser ware.

Dienstag den 2t. April. Frühe um 9 uhr im Domb zur Mes [...]. Dann in die Letzte Stund um ½ 7 uhr, wo eine treffliche Litaney vom Haiden gemacht wurde. NB: alle 3 Litaneyen waren neu componirt.¹⁸⁸

Enttäuscht waren die Zuhörer sicher nicht: Die drei Werke demonstrieren eine bunte Vielfalt von kreativen und fantasievollen Ideen und Konzeptionen. Aussagekräftig ist schon die Gliederung des Hauptteils der Litaneien in geschlossene Sätze, die von jedem der Komponisten individuell konzipiert wird. Eine deutliche Übereinstimmung charakterisiert lediglich der Umgang der Autoren mit zwei abschließenden Strophen des Textes, *Vaticum in Domino morientium* sowie *Pignus futurae gloriae*, die jeweils als selbständige Abschnitte vertont werden (siehe Tabelle 25).

Eine detaillierte Betrachtung der Aufbauprinzipien der Kompositionen bestätigt diese These. Die Partitur Adlgassers scheint in Bezug zur Tradition abgefasst zu sein. So gliedert er, einer seiner Kompositionen, der B-Dur-Litanei CatAd *3.54, ähnlich, das Zentrum dieses F-Dur Werkes

¹⁸⁷ Zit. nach Geffray / Angermüller, *Marie Anne Mozart*, S. 10.

¹⁸⁸ Zit. nach Angermüller / Angermüller, *Joachim Ferdinand von Schidenhofen*, S. 145f.

Tab. 25: Gliederung des Hauptteils der Litaneien aus dem Jahr 1776 (sortiert nach Ausführungsdatum)

Sakramentslitanei Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart	Sakramentslitanei F-Dur, CatAd *3.52, von A. C. Adlgasser	Sakramentslitanei g-Moll, MH 228, von J. M. Haydn
1. <i>Panis vivus</i>	1. <i>Panis vivus</i>	1. <i>Panis vivus</i>
2. <i>Verbum caro factum</i>		
3. <i>Hostia sancta</i>		
		2. <i>Sacrificium omnium</i>
		3. <i>Coeleste antidotum</i>
	2. <i>Stupendum</i>	
	3. <i>Sacratissimum Dominicae</i>	
4. <i>Tremendum</i>	4. <i>Tremendum</i>	
	5. <i>Panis omnipotentia</i>	
		4. <i>Incrumentum sacrificium</i>
5. <i>Dulcissimum convivium</i>		
6. <i>Viaticum</i>	6. <i>Viaticum</i>	5. <i>Viaticum</i>
7. <i>Pignus</i>	7. <i>Pignus</i>	6. <i>Pignus</i>

in sieben einheitliche, geschlossene Sätze. Im Details sieht das Schema aber anders aus. Während in der ‚älteren Schwester‘ die Verse *Verbum caro factum* und *Viaticum in Domino morientium* von den übrigen durch Kadenz und Pausen getrennt vorgetragen werden, sind in seiner späteren Litanei die Zeilen *Stupendum super omnia miraculum* sowie *Tremendum ac vivificum Sacramentum* einzeln angelegt; der Eröffnungsabschnitt, *Panis vivus*, wird dadurch zu dem umfangreichsten der gesamten Konstruktion, indem er 20 Strophen des Textes in Musik setzt (siehe Tabelle 26).

Wie in den früheren Vertonungen, dominieren in der Litanei Solostücke sowie Vokalensembles. Gekennzeichnet wird der Hauptteil der Komposition durch das umfangreiche *Panis vivus*, an dem alle Solisten sowie der Chor beteiligt sind, und durch zwei Arien, das für Tenor bestimmte *Sacra-*

Tab. 26: Struktur des Hauptteils der *Sakramentslitanei* B-Dur, CatAd *3.54 (links) und der Litanei F-Dur, CatAd *3.52 (rechts) von Anton Cajetan Adlgasser

<i>Panis vivus</i>	<i>Panis vivus</i>
<i>Verbum caro factum</i>	
<i>Hostia sancta</i>	
<i>Stupendum</i>	<i>Stupendum</i>
	<i>Sacratissimum Dominicae</i>
	<i>Tremendum</i>
<i>Panis omnipotentia</i>	<i>Panis omnipotentia</i>
<i>Viaticum</i>	<i>Viaticum</i>
<i>Pignus</i>	<i>Pignus</i>

Tab. 27: Textaufteilung Soli, Tutti und Ensembles in der Litanei F-Dur, CatAd *3.52 von Anton Cajetan Adlgasser

<i>Tutti</i>	<i>Soli</i>	<i>Mischbesetzung</i>
		<i>Panis vivus</i>
<i>Stupendum</i>		
	<i>Sacratissimum Dominicae</i>	
<i>Tremendum</i>		
	<i>Panis omnipotentia</i>	
<i>Viaticum</i> <i>Pignus</i>		

tissimum Dominicae passionis commemoratio sowie das vom Sopran vorgetragene *Panis omnipotentia*. Die chorischen Stellen aber verlieren an Bedeutung: Lediglich vier Verse werden für Tutti gesetzt (siehe Tabelle 27).

Mit einem anderen seiner Werke dieser Gattung, der B-Dur-*Sakramentslitanei* CatAd*3.53 vergleichbar, ist die gesamte Konstruktion des Hauptteils zweiteilig gedacht: Das *Tremendum* kadenziiert in der Moll-Variante der Haupttonart, f-Moll, und symbolisiert damit das

Tab. 28: Tonale Disposition des Hauptteils der *Sakramentslitanei* B-Dur, CatAd *3.53 (links), und der Litanei F-Dur, CatAd *3.52 (rechts) von Anton Cajetan Adlgasser

<i>Panis vivus</i>	Es	<i>Panis vivus</i>	B
<i>Sacrificium omnium</i>	B		
		<i>Stupendum</i>	g
		<i>Sacratissimum Dominicae</i>	C
		<i>Tremendum</i>	As→f
<i>Panis omnipotentia</i>	F	<i>Panis omnipotentia</i>	F
<i>Viaticum</i>	B	<i>Viaticum</i>	d
<i>Pignus</i>	B	<i>Pignus</i>	B

Ende des ersten Abschnitts; das *Panis omnipotentia* beginnt sodann in der Dur-Variante. Dennoch ist die tonale Disposition des Stücks eher als raffinierte Variation des Schemas zu charakterisieren: Die Partitur wird durch dunklere Farben, die Tonarten g-Moll und d-Moll (siehe die Sätze *Stupendum* und *Viaticum* der Litanei CatAd*3.53) sowie durch den koloristischen ‚Rutsch‘ zu As-Dur (am Anfang des Satzes *Tremendum*) geprägt (siehe Tabelle 28).

Bemerkenswert ist auch die meditative Tempo-Konzeption des Stückes. Alle Sätze, vom *Stupendum* bis zum *Viaticum*, sind mit verschiedenen Modifikationen langsamer Tempovorgaben (am häufigsten *Andantino*) versehen, während die Ecksätze ihre schnelle Umrahmung darstellen: Das *Vivace* des *Panis vivus* korrespondiert mit der traditionellen Beschleunigung in der Fuge *Pignus* (siehe Tabelle 29).

Die Vertonung von Michael Haydn ist eigentümlicher: Es scheint, als ob sich der Komponist absichtlich darum bemüht hätte, keine einzige früher gebrauchte Lösung in die neue Partitur einzubringen. Die Vertonung wirkt wie eine Suche nach neuen Ideen – als ob *Sakramentslitaneien* für ihn ein Experimentierfeld gewesen wären, auf dem er frei von jeglichen Regeln hätte schaffen können. Diese These bezieht sich auf mehrere Aspekte seiner Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* g-Moll, vor allem aber auf ihre Struktur.

Tab. 29: Tempovorgaben im Hauptteil der *Sakramentslitanei* F-Dur, CatAd *3.52 von Anton Cajetan Adlgasser

<i>Panis vivus</i>	Vivace
<i>Stupendum</i>	Andantino
<i>Sacratissimum Dominicae</i>	Andantino
<i>Tremendum</i>	Largo assai
<i>Panis omnipotentia</i>	Andantino
<i>Viaticum</i>	Adagio
<i>Pignus</i>	ohne Tempovermerk

Der Komponist gliedert das Zentrum dieses Werkes in sechs umfangreiche Abschnitte, betont dabei solche Verse, die in der früheren d-Moll-Version (MH 66) nahezu versteckt waren. Nur die Schlussection stimmt mit dem deren Aufbau überein: Beide Kompositionshauptteile werden mit dem *Viaticum* bzw. der Fuge *Pignus* gekrönt. Die bedeutendsten Zeilen der d-Moll-Litanei – *Panis supersubstantialis*, *Praecelsum* [...], *Stupendum* [...], *Donum transcendens* [...] sowie *Tremendum* [...] sind aber hier kaum zu hören; im Vordergrund finden sich vielmehr *Sacrificium omnium* [...], *Coeleste antidotum* [...] und *Incrumentum* [...], die den Satzanfang signalisieren (siehe Tabelle 30).¹⁸⁹

Keine einzige reine Solostelle ist in diesem Werk Haydns zu finden: Die Partitur stellt eine Reihenfolge von Tutti- und Soli-Tutti-Nummern dar, in der sich solistisch und chorisches vorgetragene Strophen der Vorlage immer abwechseln und dadurch eng miteinander verflochten sind (siehe Tabelle 31).

¹⁸⁹ Bemerkenswert ist dabei, dass Haydn in seiner letzten Litanei *zum Altarsakrament*, B-Dur, MH 532, seine Experimente mit der Struktur fortsetzte: Diesem viersätzigen Werk (*Panis vivus* – *Stupendum* – *Tremendum* – *Incrumentum*) fehlt sogar der traditionelle Abschlussblock *Viaticum* – *Pignus*; siehe dazu das Autograph, das von der Bibliothèque nationale de France online zur Verfügung gestellt wird (Sign. Ms 2045; siehe http://data.bnf.fr/15070145/michael_haydn_litaniae_de_venerabili_sacramento__mh_532/, 17.05.2019) sowie die Stimmen, die im Archiv der Erzdiözese Salzburg aufbewahrt werden (Sign. A 556).

Tab. 30: Struktur der Hauptteile der *Sakramentslitanei* d-Moll, MH 66 (links) sowie der *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228 (rechts) von Michael Haydn

<i>Panis vivus</i>	<i>Panis vivus</i>
<i>Panis supersubstantialis</i>	
<i>Praecelsum</i>	
	<i>Sacrificium omnium</i>
	<i>Coeleste antidotum</i>
<i>Stupendum</i>	
<i>Donum transcendens</i>	
<i>Tremendum</i>	
	<i>Incrumentum</i>
<i>Dulcissimum convivium</i>	
<i>Viaticum</i>	<i>Viaticum</i>
<i>Pignus</i>	<i>Pignus</i>

Tab. 31: Textaufteilung auf Soli, Tutti und Ensembles in der *Litanei* g-Moll, MH 228, von Michael Haydn

<i>Tutti</i>	<i>Ensemble gemischter Besetzung</i>
	<i>Panis vivus</i>
<i>Sacrificium omnium</i>	
	<i>Coeleste antidotum</i>
	<i>Incrumentum sacrificium</i>
<i>Viaticum</i> <i>Pignus</i>	

Auf den ersten Blick der ersten Vertonung entnommen, ist jedoch auch die tonartliche Anlage der Litanei neuartig. Haydn strebte hier offensichtlich nicht danach, das harmonische Spektrum noch zu erweitern: Eine Dehnung durch Nebenstufen sowie eine harmonische Farbigkeit

Tab. 32: Tonale Disposition der Hauptteile der *Sakramentslitanei* d-Moll, MH 66 (links) sowie der *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228 (rechts) von Michael Haydn

<i>Panis vivus</i>	F	<i>Panis vivus</i>	B
<i>Panis supersubstantialis</i>	g		
<i>Praecelsum</i>	Es		
		<i>Sacrificium omnium</i>	c
		<i>Coeleste antidotum</i>	c
<i>Stupendum</i>	B		
<i>Donum transcendens</i>	B		
<i>Tremendum</i>	B		
		<i>Incrumentum</i>	Es
<i>Dulcissimum convivium</i>	g		
<i>Viaticum</i>	g	<i>Viaticum</i>	c
<i>Pignus</i>	d	<i>Pignus</i>	g

sind hier nicht zu finden. Im Gegenteil, er beschränkt sich auf einen Stützpunkt – c-Moll, die Haupttonart der drei Sätze, *Sacrificium omnium*, *Coeleste antidotum* und *Viaticum* –, der durch zwei aufhellende Abschnitte schattiert wird: Die Paralleltonart, B-Dur, am Anfang des Hauptteils, sowie die Tonart der sechsten Stufe, Es-Dur, im fünften Satz, *Incrumentum* (siehe Tabelle 32).

Haydn experimentiert hier auch im Bereich der Tempodisposition der Litanei: Er stützt sich auf das traditionelle ‚Schnell-langsam-schnell‘-Schema, dabei auf solch eigentümliche Art und Weise, dass nahezu alle Verse des lateinischen Textes jetzt mit einem neuen Deklamationstempo versehen werden. So erklingt das *Verbum caro factum*, angelegt in der ersten Partitur als langsamer Chor, im Rahmen der Ensemblenummer mit der Tempoangabe *Allegro spiritoso*; die Strophen *Stupendum* [...] sowie *Tremendum* [...], in der d-Moll-Litanei feierlich als *Grave* zusammengefasst, erscheinen hier als Teil des *Coeleste antidotum*, dem das Tempo *Allegro* vorgeschrieben wird (siehe Tabelle 33).

Tab. 33: Tempoangaben in den *Sakramentslitaneien* d-Moll, MH 66 (links) sowie g-Moll, MH 228 (rechts) von Michael Haydn

	<i>Litanei d-Moll</i>	<i>Litanei g-Moll</i>
<i>Panis vivus, qui de coelo descendisti</i>	schnell	schnell
<i>Deus absconditus et Salvator</i>		
<i>Fru mentum electorum</i>		
<i>Vinum germinans virgines</i>		
<i>Panis pinguis et delicae regum</i>		
<i>Juge sacrificium</i>		
<i>Oblatio munda</i>		
<i>Agnus absque macula</i>		
<i>Mensa purissima</i>		
<i>Angelorum esca</i>		
<i>Manna absconditum</i>		
<i>Memoria mirabilium Dei</i>	langsam	
<i>Panis supersubstantialis</i>		
<i>Verbum caro factum habitans in nobis</i>		
<i>Hostia sancta</i>		
<i>Calix benedictionis</i>		langsam
<i>Mysterium fidei</i>		
<i>Praecelsum et venerabile Sacramentum</i>		schnell
<i>Sacrificium omnium sanctissimum</i>		
<i>Vere propriatorium pro vivis et defunctis</i>		
<i>Coeleste antidotum quo a peccatis praeservamur</i>		
<i>Stupendum super omnia miraculum</i>		
<i>Sacratissimum Dominicae passionis commemoratio</i>		
<i>Donum transcendens omnem plenitudinem</i>	schnell	
<i>Memoriale praecipuum divini amoris</i>		
<i>Divinae affluentia largitatis</i>		
<i>Sacrosanctum et augustissimum mysterium</i>		langsam
<i>Pharmacum immortalitatis</i>	langsam	
<i>Tremendum ac vivificum Sacramentum</i>		
<i>Panis omnipotentia verbi caro factus</i>		
<i>Incrumentum sacrificium</i>		
<i>Cibus et conviva</i>		
<i>Dulcissimum convivium, cui assistant Angeli ministrante</i>	schnell	
<i>Sacramentum pietatis</i>		
<i>Vinculum caritatis</i>		
<i>Offerens et oblatio</i>		
<i>Spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata</i>		
<i>Refectio animarum sanctarum</i>		schnell
<i>Viaticum in Domino morientium</i>		
<i>Pignus futurae gloriae</i>		

Tab. 34: Struktur der *Sakramentslitanei* Es-Dur von W. A. Mozart

Satz	Tempoangabe	Besetzung	Korrespondierende Sätze
1. <i>Panis vivus</i>	Allegro aperto	Tenor solo	
2. <i>Verbum caro factum</i>	Largo	Chor	
3. <i>Hostia sancta</i>	Allegro comodo	Soli + Chor	
4. <i>Tremendum</i>	Adagio	Chor	
5. <i>Dulcissimum convivium</i>	Andantino	Sopran solo	
6. <i>Viaticum</i>	Andante	Chor (Sopran)	
7. <i>Pignus</i>	ohne Tempoangabe	Chor	

Im Vergleich dazu, scheint die Es-Dur-Vertonung von Wolfgang Amadeus Mozart traditioneller zu sein. Seine Konstruktion besteht aus sieben Sätzen, die miteinander symmetrisch korrespondieren: Im Zentrum befindet sich das große schnelle *Hostia sancta*, in dem Soli und Chor eingesetzt werden; umrahmt wird der Abschnitt durch die chorischen *Verbum caro factum* und *Tremendum*, die mit langsamen Tempoangaben versehen sind; an diese schließen die solistisch konzipierten, beweglichen *Panis vivus* sowie *Dulcissimum convivium* an; gekrönt wird das Gehäuse durch den Schlussblock *Viaticum–Pignus* (siehe Tabelle 34).

Um die sklavische Übernahme eines schon einmal erfolgreich ausprobierten Schemas handelt es sich hier jedoch nicht. Eine markante Abweichung fällt sofort ins Auge: Der Komponist erweitert den zweiten Chorsatz, *Tremendum*, mit drei nachfolgenden Anrufungen und beginnt den letzten Solo-Abschnitt des zentralen Teils erst mit Vers 42 der lateinischen Vorlage, *Dulcissimum convivium* – eine scheinbar unwesentliche Korrektur, die in Wirklichkeit von großer Bedeutung ist.

Sowohl die erste Vertonung dieses Textauszuges als auch ihr Prototyp, das *Tremendum* der Litanei D-Dur zum *Altarsakrament* von Leopold Mozart, basieren auf der Idee der Gegenüberstellung von zwei Charakteristiken des Sakramentes: erzitternd (*tremendum*) sowie lebensspendend (*vivificum*). Die erste wird mit tonmalerischen Sechzehnteltriolen,

Tab. 35a: Schematischer Aufriss des Satzes *Tremendum* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von Leopold Mozart

Abschnitt	A	B
Takte	1–8	9–18
Harmonik	d→D	D
Text	Tremendum	ac vivificum Sacramentum, miserere nobis

Tab. 35b: Schematischer Aufriss des Satzes *Tremendum* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

Abschnitt	A	B
Takte	1–9	10–19
Harmonik	g→F	B
Text	Tremendum	ac vivificum Sacramentum, miserere nobis

die zweite mit einem knappen Fugato dargestellt, wobei die Form einer Präludium-Fuge-Struktur ähnelt: Das langsame Chorrezitativ *Tremendum* (d-Moll bzw. g-Moll, Adagio, siehe Abschnitte A in den Tabellen 35a und b) schließt sich mit dem schnellen *Ac vivificum Sacramentum* über imitativer Arbeit zusammen (D-Dur bzw. B-Dur, Allegro, siehe Abschnitte B in den Tabellen 35a und b) und wird mit der akkordischen Deklamation *miserere nobis* abgeschlossen.

Diese dem Vorbild entnommene Polarität entspricht aber offensichtlich der neuen Konzeption Wolfgangs nicht mehr. Als expressivster Vokativ der Vorlage löst sich das *Tremendum*-Thema kurz nach seiner Erscheinung nicht in Luft auf, sondern wird, in seiner kürzeren Variante (*tremendum Sacramentum*) viermal, dabei jeweils in einem klanglich und harmonisch neuen Ambiente, wiederholt (in der Subdominante, in der Obermediante und endlich wieder in der Tonika) und mit den drei übrigen Strophen – *Panis omnipotentia verbi caro factum*, *Incrumentum sacrificium* sowie *Cibus et conviva* – versetzt, wodurch eine Art Rondoform entsteht¹⁹⁰ (vgl. Tabelle 6 im fünften Teil des Anhangs¹⁹¹).

Aber nicht nur durch eine andere Struktur, sondern auch von einer inhaltlich neuen Leitidee wird dieses *Tremendum* gekennzeichnet. Im früheren Werk war es einem Symbol der göttlichen Macht gleichgestellt, der gerechten Strafe, die jederzeit vom Himmel herabsteigen

190 Darauf weist auch Bruce MacIntyre in einem Aufsatz hin; siehe MacIntyre, *Litany*, S. 253.

191 Ebenda, S. 303.

kann: Vielleicht nicht zufällig erscheint hier als Hauptmotiv das Urbild des monumentalen achtstimmigen Chores *Qui tollis* der großen c-Moll-Messe KV 427 (417a¹⁹²) bzw. des Chores *Se vuoi, puniscimi* (*Wenn du willst, strafe mich*) des Oratoriums *Davide penitente* KV 469 (siehe Notenbeispiele 18a und b).¹⁹³

In der späteren Version wird aber diese ‚erzitternde‘ Charakteristik mit nachfolgenden Versen jeweils der menschlichen Stimme gegenübergestellt, die um das Erbarmen Christi bittet. Jede der Phrasen schließt das Flehen *miserere nobis* ab, das sowohl dynamisch (*forte–piano*) als auch rhythmisch (mit bzw. ohne Punktierung) sowie melodisch (aufsteigende Dreiklangs- bzw. absteigende Vokalmelodik) zu den massiven Anrufen stark kontrastiert (vgl. dazu die Verwendung der Motive *a*, *b*, *c* und *d*, siehe Tabelle 6 im Anhang).

192 Entstanden 1783. Der Kompositionsanlass sowie die Umstände der Uraufführung werden von Monika Holl sowie von Petrus Eder detailliert beleuchtet; siehe Monika Holl, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangswerke*, Werkgruppe 1: *Messen*, Bd. 1/5: *Messe c-Moll KV 427 (417a)*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1992 und Petrus Eder, *Die Umstände der Uraufführung der Missa in c-Moll KV 427 (417a)*, in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposionsbericht*, hg. v. Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen, München: Strube Verlag 2010 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 9), S. 200–208.

193 Das Oratorium bzw. die Kantate wurde 1785 bei Mozart von der Wiener Tonkünstler-sozietät für „Witwen und Waisen abgelebter Tonkünstler“ bestellt. Aus Zeitnot verzichtete der Komponist darauf, ein neues Werk zu schreiben, sondern bearbeitete die einzigen vollständigen Teile seiner letzten, großangelegten Messe, unterlegte ihnen einen neuen italienischen Text und ergänzte durch zwei neukomponierte Arien, „so daß sich Chor- und Solostücke regelmäßig abwechselten“ [Bernd Edelmann, *Oratorien*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 314]. Siehe dazu auch Massenkeil, *Messen*, S. 114–118 und Irene Brandenburg, *Neues zum Text von Mozarts Davide Penitente KV 469*, in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposionsbericht*, hg. v. Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen, München: Strube Verlag 2010 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 9), S. 209–229; die Beziehungen zwischen Messe und Oratorium werden unter anderem von Josef Wohlmuth, *Hängt die Sakralität der Musik von der Vertonung sakraler Texte ab?*, in: *Musikalische und theologische Etüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, hg. v. Wolfgang W. Müller, Zürich: Theologischer Verlag 2012, S. 160–166 besprochen.

Adagio

f *tutti*
Tre men dum,
f *tutti*
Tre men dum,
f *tutti*
Tre men dum,
f *tutti*
Tre men dum,

Notenbeispiel 18a: Hauptthema des Satzes *Tremendum* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Chorstimmen)

f
Qui tollis pec ca ta mun di
f
Qui tollis pec ca ta mun di
f
Qui tollis pec ca ta mun di
f
Qui tollis pec ca ta mun di

Notenbeispiel 18b: Hauptthema des Satzes *Qui tollis* der Messe c-Moll, KV 427 (417a), von W. A. Mozart (Chorstimmen)

Sogar der harmonische Verlauf innerhalb des Satzes dient einer nahezu sichtbaren Darstellung eines im Flehen knienden Menschen: Der Modulationsplan des zentralen, tonal beweglichen Abschnitts (Takte 12–24) stellt einen stufenweisen Abstieg von der Dominante der Grundtonart, g-Moll, dar (siehe Notenbeispiel 19).

Die Verwandtschaft mit einem der Messabschnitte, *Qui tollis*, wird dadurch noch verstärkt: Als „historisch ältester Einschnitt in der Gloria-Vertonung“¹⁹⁴, der traditionell als eine knappe Litanei bezeichnet wird,

194 Zit. nach August Gerstmeier, *Die Gloria-Sätze der beiden C-Dur Messen KV 317 und KV 337*, in: *Mozart Studien*, Bd. 2, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Hans Schneider 1993, S. 140.

Notenspiel 19: Harmonischer Verlauf des Satzes *Tremendum* der *Sakamentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart:

enthält das *Qui tollis* drei Verse, die ebenfalls aus einem Relativsatz und einem Imperativ bestehen. Die Anordnung der Zeilen im Rahmen der Abschnitte unterscheidet sich von jener der *Sakramentslitanei* – „das erste und das zweite Glied“ entsprechen sich in „der ersten Hälfte, sowie das erste und das dritte Glied [in] der zweiten Hälfte“¹⁹⁵ (siehe Tabelle 36).

Tab. 36: Struktur des Litanei-Abschnitts im Gloria der Messe¹⁹⁶

Anrufung	Bitte	syntaktische Struktur	inhaltliche Struktur
Qui tollis peccata mundi	miserere nobis	ab	ab
Qui tollis peccata mundi	suscipe deprecatur nostram	ab	ac
Qui sedes ad dexteram patris	miserere nobis	ab	db

Dies veranlasste mehrere Komponisten zur Zeit der Wiener Klassik zu einer ähnlichen musikalischen Struktur. „So wurde meist zwischen den Relativsätzen ‚qui tollis‘ und ‚qui sedes‘ musikalisch nicht unterschieden, sondern die Struktur des dritten Relativsatzes für eine unveränderte bzw.

¹⁹⁵ Zit. nach Birgit Lodes, *Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis*, Tutzing: Hans Schneider 1997 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 54), S. 147. Zum *Qui tollis*-Abschnitt des Messtextes siehe auch Albert Gerhards / Friedrich Lurz, *Gloria in excelsis Deo*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4, Freiburg u.a.: Herder 1995, Sp. 751; Schmid, *Vater und Sohn*, S. 179–181.

¹⁹⁶ Die Tabelle ist der Studie von Birgit Lodes entnommen; siehe Lodes, *Das Gloria*, S. 147.

geringförmig variierte Wiederkehr der ‚Qui tollis‘-Musik ausgenützt, wodurch ein dreimaliges Wiederaufgreifen des Anfangsmotivs in der Art eines Rondos entsteht [...]. Gerne wird auch das ‚miserere‘-Motiv zum wiederkehrenden ‚miserere‘ wieder aufgegriffen [...], bisweilen auch die Bitte ‚suscipe‘ entsprechend dem ‚miserere‘ vertont [...]. Die Vertonungen der drei Zeilen weisen häufig in etwa gleiche Länge auf, so daß sich eine übersichtliche Form – etwa AA^1A^2 – ergibt, die bei entsprechender motivischer Gestaltung nicht selten auch eine dreiteilige Form oder eine Barform (AAB oder AA^1B) darstellen kann“.¹⁹⁷ Ein ähnliches Verfahren ist in den meisten *Qui tollis*-Vertonungen der *Gloria*-Sätze von Mozart zu finden.

Ihr zentraler Abschnitt wird demnach aus drei thematisch eng miteinander verflochtenen Blöcken aufgebaut. Sie lassen sich jeweils in zwei tonal bewegliche, musikalisch stark kontrastierende Bestandteile gliedern – eine Anrufung und eine Bitte: Die erste ist massiv und mächtig (in der Regel chorisch vorgetragen); die zweite – zitternd und flehend (meistens solistisch)¹⁹⁸ – geht über absteigende Tonfolgen. So sieht zum Beispiel die schematische Darstellung der Episode in drei bedeutenden C-Dur Messen des Komponisten aus, der sogenannten *Spatzen-Messe*, KV 220 (196b)¹⁹⁹, der Messe KV 262 (246a)²⁰⁰ sowie der *Krönungs-Messe* KV 317 (siehe Tabelle 37).²⁰¹

Zu vermuten ist nunmehr, dass für Mozart zur Zeit des Schaffens der zweiten Litanei *zum Altarsakrament* die beiden Abschnitte – jener der Messe sowie jener der *Sakramentslitanei* – mit einer inhaltlich ähnlichen Leitidee verbunden waren, nämlich der Darstellung eines Menschen, „der sich gegenwärtig an Jesus wendet und Erbarmen“²⁰² erfleht.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 147f.

¹⁹⁸ Als Ausnahmen sind zwei *Qui tollis*-Auszüge Mozarts zu erwähnen, die ein anderes Verhältnis zwischen den Anrufungen und Bitten demonstrieren: in der Messe C-Dur KV 167 sowie in der Messe F-Dur KV 192 (186f).

¹⁹⁹ Entstanden vermutlich in der Mitte der 1770er Jahre; siehe Ulrich Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2005, S. 20f.

²⁰⁰ Komponiert 1775 oder 1776; siehe ebenda, S. 20f.

²⁰¹ Geschrieben in Salzburg, 1779; siehe ebenda, S. 20f.

²⁰² Lodes, *Das Gloria*, S. 162.

Tab. 37: Struktur des Abschnitts *Qui tollis* der Messen C-Dur KV 220 (196b), KV 262 (246a) und KV 317 von W. A. Mozart²⁰³

Motivik			Harmonik			Text
KV 220 (196b)	KV 262 (246a)	KV 317	KV 220 (196b)	KV 262 (246a)	KV 317	
a	a	a	E	g	g	Qui tollis peccata mundi
b	b	b	D	f	g	Miserere nobis
a	a	a	d→c	f	g	Qui tollis peccata mundi
b'	c	b'	G	d	f	Suscipe deprecationem nostram
a'	a	a'	c→g	d	Es	Qui sedes ad dexteram Patris
b	b	b	G	g	G	Miserere nobis

Das Erreichen der „Grenze zum Dämonischen“²⁰⁴ im zweiten *Tremendum* macht außerdem deutlich, dass der junge Komponist in der Partitur seiner zweiten Litanei *zum Altarsakrament* einen neuen Weg im Bereich der Kirchenmusik beschritt, der bis dahin von ihm noch nie bemüht worden war: in Richtung der Dramatisierung der Gattung. Eine Beleuchtung der Gesamt-Konzeption des Werkhauptteils kann diese These bestätigen. Während die Eröffnungsarie *Panis vivus* immer noch an Mozarts ersten Versuch der Textvertonung erinnert, unterscheiden sich alle Elemente der 12-taktigen Miniatur *Verbum caro factum* – die Melodik, die Rhythmik sowie die Harmonik – auffällig von diesem. Das Stück basiert nicht mehr auf einer gleichtönigen Deklamation, sondern auf einem „barocken Thementyp, der die verminderte Quarte umschreibt und in der geistlichen Musik des 18. Jahrhunderts verschiedene Werke ersten Inhalts eröffnet“ (siehe Notenbeispiele 20a und b).²⁰⁵

²⁰³ Mit der Rolle dieses Abschnitts im Rahmen der Sätze befasst sich Peter Ickstadt, *Die Messen Joseph Haydns. Studien zu Form und Verhältnis von Text und Musik*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag 2009 (*Musikwissenschaftliche Publikationen* 31), S. 267–272.

²⁰⁴ Schick, *Die geistliche Musik*, S. 217.

²⁰⁵ Marx-Weber, *Litaneien*, S. 212.



Notensbeispiel 20a: Hauptthema des Satzes *Verbum caro factum* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart



Notensbeispiel 20b: Hauptthema des Satzes *Verbum caro factum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

Schema 6: Deklamationsrhythmus des Anfangsmotives des Satzes *Verbum caro factum* der *Sakramentslitaneien* B-Dur, KV 125 (oben), und Es-Dur, KV 243 (unten), von W. A. Mozart

Die Tonfolge wird nicht mehr einfach skandiert, sondern mit einer Punktierung versehen, die jede erste Silbe der Vokativworte verlängert bzw. akzentuiert, sodass lediglich der Deklamationsrhythmus des Nebensatzes – *habitans in nobis* – mit der früheren Vertonung übereinstimmt (siehe Schema 6).

Charakteristisch ist außerdem die tonale Instabilität. Es fällt sofort auf, dass „von Mozart keine Vorzeichen vorgeschrieben“ werden, sodass „der Satz zunächst nur mit einem g' im Sopran und den Instrumenten“ beginnt, „denen die anderen Stimmen in nachschlagenden, kadenzierenden Akkorden folgen“.²⁰⁶ Der erste Abschnitt (Takte 1–6) ist mit einem Übergang zu vergleichen, der aus zwei thematisch und harmonisch iden-

206 Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 64.



Notensbeispiel 21: Harmonischer Verlauf des ersten Abschnitts (Takte 1–6) des Satzes *Verbum caro factum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

tischen Blöcken besteht (Takte 1–3 bzw. 4–6, A und A' im Notensbeispiel 21). Von g-Moll nach c-Moll modulierend, kombiniert Mozart Akkordpaare, die miteinander bald tonika-dominantisch, bald mediantisch verbunden sind, womit das tonale Spektrum auf eine raffinierte Art und Weise farbig erweitert wird.

Es kann sein, dass Wolfgang Amadeus Mozart mit diesem harmonischen Spiel, bei dem eine Akkordfunktion auf der Suche nach der Zieltonart ständig geändert wird, eine musikalische Verwirklichung des „theologischen Spitzensatzes der johanneischen Theologie“²⁰⁷ anstrebt und durch die Verwandlung der Harmonik den Prozess illustriert: *Verbum caro factum* – das Wort wird Fleisch und bekommt damit eine neue Gestalt.

Durch das *Hostia Sancta* schattiert, kehrt das Dramatische im *Tremendum* verstärkt zurück. Das nachfolgende pastorale *Dulcissimum convivium* in der charakteristischen Tonart F-Dur bringt eine Entspannung: „Hier nimmt Mozart das Stichwort ‚Dulcissimum‘ zum Anlass, einen Satz von zauberhaftem Klangreiz und süßerster Melodik zu schreiben, in dem sich die gedämpften Streicher auf das aparteste mit den solistischen Flöten, Fagotten und Hörnern zu immer neuen Farbmischungen vereinigen“.²⁰⁸ Noch mehr: Es ist der einzige Satz der Litanei, in dem nicht einmal eine Spur des Kontrastes bzw. des Konfliktes zu finden ist. Das Wiederaufgreifen von zwei Hauptgedanken (Motive *a* und *d* in Tabelle 38) – die durch

207 Wolfgang W. Müller, *Theologie und Musik. Was W. A. Mozarts zweite Sakramentslitanei zur Theologie der Eucharistie zu sagen hat*, in: *Musikalische und theologische Etüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, hg. v. Wolfgang W. Müller, Zürich: Theologischer Verlag 2012, S. 248.

208 Schick, *Die geistliche Musik*, S. 217.

Tab. 38: Aufriss des Satzes *Dulcissimum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur KV 243 von W. A. Mozart

Text	Harmonik	Takte	Motivik			Abschnitt					Nachspiel		
			A	A'	Nachspiel	Einleitung	A	A'	Nachspiel				
	F	1–8	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
Dulcissimum convivium, cui assistant	F	9–14	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
angeli ministrantes	F	15–20	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
Sacramentum pietatis, vinculum caritatis, miserere	F →	21–38	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
Offerens et oblatio, miserere nobis	C	37–47	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
Spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata	F	48–53	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
proprio fonte degustata	F	54–59	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
Refectio animarum sanctorum, miserere nobis	F →	60–77	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
Miserere nobis	F	78–88	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
Miserere nobis	F	89–93	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a
Miserere nobis	F	93–98	a	a	B	c	d	a	b	c'	d	b	a

einen Übergang verbunden sind (Motiv *c*) – sofort nach ihrer Exposition, „schlichte“ Harmonik²⁰⁹ mit dem Verzicht auf Modulationen sowie die Beschränkung auf die Tonika-Subdominante-Dominante-Beziehungen tragen zu einer ganz besonderen Stimmung des Satzes bei.

Bemerkenswert ist auch die knappe Formel (= Motiv *b*), die das Hauptthema mit den Worten *angeli ministrantes* abschließt. Diese weist eindeutig auf charakteristische fauxbourdonartige Terz-Sext-Klangreihen mit Quint-Oktav-Klängen als Rahmen hin und bewirkt „eine milde Spannung, eine Beweglichkeit“²¹⁰ (siehe Notenbeispiel 22).

209 So Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 66.

210 Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u.a.: Springer-Verlag 1984, S. 37. Siehe dazu auch Wolfgang

Flöte

Fagotto

Horn in F

Violine I

Violine II

Viola

Sopran Solo

Contrabass

An ge li mi ni_ stran tes,

Notenbeispiel 22: *Dulcissimum convivium* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 15–19)

Die seit dem 14. Jahrhundert bekannte Klausel gehörte offensichtlich zu dem persönlich geprägten musikalischen Wortschatz Wolfgangs, der sie auch in einigen seiner Messen als Ausdruck der göttlichen bzw. überirdischen Symbolik aufgriff: Nicht zufällig haben solche Stellen bei Mozart die Worte *descendit de coelis* – *gekommen vom Himmel* aus dem *Credo* zur Grundlage.²¹¹

Noch etwas ist für die Konzeption des Werkes sehr wichtig: Die nahezu mechanische Untergliederung der Komposition in zwei Teile mithilfe der Kadenzierung auf der Haupttonart im Zentrum entspricht dem Vorhaben des Autors offensichtlich nicht mehr. Die Tonika, Es-Dur,

Hoffmann, *Terz-Sext-Klangreihen bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zur Behandlung eines mittelalterlichen Klangverfahrens im Tonsatz Mozarts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 53/2 (1996), S. 105–123.

211 Vgl. dazu die entsprechenden Ausschnitte aus dem *Credo* der *Waisenhausmesse* KV 139 (47a) oder der *Dominicus-Messe* KV 66; ausführliche Informationen darüber finden sich bei Hoffmann, *Terz-Sext-Klangreihen*, S. 198 und 116–119; siehe dazu auch Marx-Weber, *Litaneien*, S. 212f.

Tab. 39: Tonale Disposition der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

Satz	Tonart	Satzverbindung mit modulierendem Übergang	tonale Satzverbindung ohne Übergang	korrespondierende Sätze
<i>Panis vivus</i>	B			
<i>Verbum caro factum</i>	g→G			
<i>Hostia sancta</i>	C			
<i>Tremendum</i>	c→C			
<i>Dulcissimum convivium</i>	F			
<i>Viaticum</i>	g			
<i>Pignus</i>	Es			

erscheint erst am Ende, in der Doppelfuge *Pignus*; die Tonartenwahl der Einzelsätze weist eindeutig darauf hin, dass Mozart hier das Schaffen einer einheitlichen, durchgehenden Konstruktion anstrebte.

Nahezu alle Sätze sind miteinander eng verbunden: manche anhand der Tonika-Dominante- bzw. Tonika-Subdominante-Verhältnisse (etwa die chorischesolistischen Blöcke *Verbum caro factum* – *Hostia sancta* sowie *Tremendum* – *Dulcissimum convivium*), andere aber anhand kurzer (zwei oder vier Takte umfassender) modulierender Übergänge, die sich thematisch auf die vorangehenden Stücke beziehen, tonal aber eher undefiniert sind (vgl. die Grenze zwischen dem *Hostia sancta* und *Tremendum* sowie *Dulcissimum convivium* und *Viaticum* in Tabelle 39).

Die Ecksätze, *Panis vivus* und *Pignus*, sind die einzigen, die nicht mit den benachbarten verknüpft, sondern von jenen prinzipiell geschieden sind. Jeweils mit g-Moll-Chören abgrenzend, verfügen sie jedoch über eine enge innere Verwandtschaft: Sie fußen auf einem thematisch ähnlichen Material.

Die Orchestereinleitung der Tenorarie *Panis vivus* enthält ein Motiv, das aus zwei Elementen besteht: Die Melodik des ersten, die der Kom-



Notensbeispiel 23a: Hauptthema des Satzes *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart



Notensbeispiel 23b: Erstes Fugenthema der Fuge *Pignus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart



Notensbeispiel 23c: Kontrasubjekt der Fuge *Pignus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

ponist später in seinem *Requiem* (im *Tuba mirum*) wiederverwendet²¹², ist diatonisch und signalhaft, während die zweite auf charakteristische chromatische Seufzerfiguren hinweist. Von diesem kontrastierenden Motivpaar leiten sich sowohl das erste Thema der Fuge, *Pignus futurae gloriae*, ab, als auch eines ihrer Kontrasubjekte, *miserere nobis*: „Das Fugenthema ist geprägt durch einen kraftvollen Anfang, der in einer vom Grundton abfallenden Quart in Halbenotenwerten verläuft, dem zwei in Achteln beginnende Motive folgen“²¹³; die Bitte *Miserere* akzentuiert die fünfte Stufe der Tonart mit dem chromatischen Nebenton *a* (siehe Notensbeispiele 23a, b und c).

²¹² Darauf weisen unter anderem Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 63f. sowie Müller, *Theologie und Musik*, S. 247 hin.

²¹³ Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 67.

Ver - bum ca - ro fa - ctum ha - bi-tans in no-bis mi-se-re-re

Ver - bum ca - ro fa - ctum ha - bi-tans in no-bis mi-se-re-re

Ver - bum ca - ro fa - ctum ha - bi-tans in no-bis mi-se-re-re

Ver - bum ca - ro fa - ctum ha - bi-tans in no-bis mi-se-re-re

Notenbeispiel 24: *Verbum caro factum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart, Chorstimmen (Takte 1–3)

Bemerkenswert ist außerdem, dass Mozart, auf die Einheit der Litanei abzielend, die beiden Motive auch im Laufe der Komposition episodisch erklingen lässt. So ist die erste der melodischen Formeln in den choralischen Exklamationen *Praecelsum* sowie *Tremendum*²¹⁴ zu erkennen, während die zweite im *Verbum caro factum* – in einer der mittleren Stimmen sowie am Ende der Phrase, mit dem Textrefrain *miserere nobis* – auftaucht (vgl. Altpartie in Notenbeispiel 24).

Höchst individuell und kreativ gestaltet, kontrastieren die drei *Sakramentslitaneien* aus dem Jahr 1776 trotzdem nicht miteinander. Denn die unterschiedlichen Konzeptionen des Hauptteils der Werke werden anhand der charakteristischen Verwandtschaft im Aufbau der Umrahmungsabschnitte ausgeglichen. Langsame, mit einer liedhaften Melodik versehene *Agnus Dei*-Vertonungen aller drei Litaneien stellen jeweils den Rückruf des motivischen Materials des Einleitungssatzes, *Kyrie eleison*, dar.

Adlgasser wählt dabei die einfachste Lösung: Der Text der abschließenden Episode wird von ihm der choralartigen Melodik sowie der Struktur – einer fünfteiligen Gliederung – des Anfangs-*Kyrie* ohne Än-

²¹⁴ Darauf weist auch Marx-Weber, *Litaneien*, S. 214f. hin.

Tab. 40: Textaufteilung des *Kyrie eleison* bzw. des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* F-Dur, CatAd *3.52, von A. C. Adlgasser

Formteil	I	II	III	IV	V
<i>Textvorlage des Kyrie</i>	Kyrie eleison, Christe eleison, Christe audi nos, Christe exaudi nos	Pater de coelis Deus, miserere nobis, Fili Redemptor mundi Deus	Miserere nobis, Spiritus Sancte Deus	Miserere nobis, Sancta Trinitas Unus Deus	Miserere nobis
<i>Textvorlage des Agnus Dei</i>	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi	Parce nobis, Domine, Agnus Dei	Qui tollis peccata mundi, Christe audi nos	Christe exaudi nos, Kyrie eleison	Miserere nobis

derungen unterlegt.²¹⁵ Auffällig ist dabei sein Bestreben, die Funktion des Satzes als Reprise der gesamten Konstruktion zu betonen: In der zweiten Hälfte des Abschnitts lässt der Komponist einzelne Verse der Litanei fragmentarisch wiedererklingen (siehe Tabelle 40).

In den *Agnus Dei*-Vertonungen von Mozart und Haydn handelt es sich eher um einen Wiederhall des Materials des Anfangssatzes: Als Basis ihrer Kompositionen übernehmen sie Reprise-Ausschnitte ihrer dreiteilig konzipierten *Kyrie*²¹⁶ und dehnen sie so aus, dass diese die Rolle eines umfangreichen Finales im Rahmen der Werke spielen.

Haydn kennzeichnet durch die Rückkehr der *Kyrie*-Thematik das Einsetzen der letzten Strophe des *Agnus Dei*-Textes, *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, variiert sodann die entsprechende Stelle, kombiniert entnommene Motive auf neue Art und Weise und fügt motivisch neue Abschnitte hinzu (vgl. fett markierte Abschnitte in Tabelle 41).

Mozart markiert durch den *Kyrie*-Rückruf die letzte Bitte der *Agnus Dei*-Vorlage, *miserere nobis*. Die 15-taktige-Reprise des *Kyrie*-Satzes erweitert er durch die Einfügung eines in die Subdominante modulierenden Abschnitts (*B* in der Tabelle 42), sodass diese zu einer selbständigen dreiteiligen Form wird. Bemerkenswert ist dabei, dass seine Variante der Werkumrahmung die einzige ist, die keine Textänderung verlangt: Die

²¹⁵ Für eine detaillierte Betrachtung der Form siehe den sechsten Abschnitt der Studie.

²¹⁶ Vgl. dazu den sechsten Teil der Studie.

übereinstimmenden Episoden des *Kyrie* bzw. *Agnus Dei* vertonen jeweils das Flehen *miserere nobis* (siehe Tabelle 42).²¹⁷

Dass alle drei Kompositionen prinzipiell dieselbe Lösung in den abschließenden Sektionen aufgreifen, kann selbstverständlich als Zufall betrachtet werden. Eine markante Übereinstimmung von Konzeptionen eines der wichtigsten Abschnitte der Vertonungen, der Fuge *Pignus*, die den Hauptteil der Litaneien krönt, scheint jedoch diese These widerlegen zu können.²¹⁸

Während das kontrapunktische Kunststück von Adlgasser deutlich macht, „warum Mozart den verdienten Hoforganisten unter die ›bravißimi Contrapuntisti‹ rechnet, die er Padre Martini gegenüber aufzählt“²¹⁹ (es ist „eine reine Chorfuge mit Instrumenten, die sich vom Spiel *colle parti* nur für einen originellen Anfang wie Schluss lösen“²²⁰), nutzen jene von Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart als Basis ihrer polyfonischen Sätze andere Schemata.

Konzipiert sind die beiden als Doppelfugen, indem sie zwei Hauptthemen aufeinanderfolgend erklingen lassen: Das erste, das über eine zerbrochene melodische Linie mit zahlreichen Auf- bzw. Absprüngen

²¹⁷ Die Idee des mehrmaligen Erklingens eines charakteristischen Themas, das die Wiederkehr einer und derselben textlichen Vorlage illustrieren soll, nutzte der junge Wolfgang schon etwas früher, im Jahr 1775, in seinem Offertorium *Misericordias Domini* KV 222 (205a): Eine knappe, chorisches vorgetragene Formel, die die Vertonung eröffnet, erklingt in diesem Werk achtmal, indem sie den Anfang einer nächsten Etappe des Formverlaufs symbolisiert; mehr dazu bei Manfred Hermann Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing: Hans Schneider 1976 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 24), S. 207–214; Jutta Ruile-Dronke, *Mozarts Offertorium „Misericordias Domini“ (KV 222/205a). Ein Mikrokosmos seiner kirchenmusikalischen Erfahrungen*, in: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hg. v. der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai, Tutzing: Schneider 2002, S. 390–397 sowie Thomas Hochradner, *Kleinere kirchenmusikalische Vokalwerke*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günter Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 246–250.

²¹⁸ Für eine genaue Betrachtung der mozartschen Fuge siehe das nächste Kapitel; der Anlage des haydnischen *Pignus* gehen Schmid und Eder nach; siehe Schmid / Eder, *Mozart in Salzburg*, S. 75.

²¹⁹ Ebenda.

²²⁰ Ebenda.

verfügt und dessen Tonumfang eine Oktave übersteigt (der Umfang des haydnischen Themas ist in der ursprünglichen Variante die kleine None *d-es*, jenes von Mozart die große None *b-c*), wird durch lange Notenwerte gekennzeichnet, während das zweite beweglicher ist. Den prinzipiellen Unterschied zwischen den beiden Subjekten stellt lediglich die textliche Vorlage dar: Während es sich in der haydnischen Vertonung um einen textlichen Kontrast handelt (dem ersten entspricht die Anrufung, *Pignus futurae gloriae*, dem zweiten die Bitte, *miserere nobis*), werden sie in der mozartischen mithilfe des Textes gleichgestellt (siehe Notenbeispiele 25a, b, c und d).

Pi - gnus, pi-gnus fu-tu - rae, fu-tu-rae glo-ri - ae,
 Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,

Notenbeispiele 25a–b: Hauptthemen des *Pignus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (oben) und g-Moll, MH 228, von M. Haydn (unten)²²¹

Pi - gnus fu - tu - rae glo -
 mi - se - re - re no - bis,

Notenbeispiele 25c–d: zweite Subjekte des *Pignus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (oben) und g-Moll, MH 228, von M. Haydn (unten)

²²¹ Um die Ähnlichkeit der Themen zu veranschaulichen, werden sie hier, sowie im nächsten Notenbeispiel, vom selben Grundton aus geführt.

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis,
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis,
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis,
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

Notensbeispiel 26a: Erstes Zwischenspiel des *Pignus* aus der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Chor- und Streicherpartie, Takte 35–40 der Partitur)

mi - se-re - re, mi - se-re - re no - bis, mi-se-re-re no - bis,
 mi - se-re - re, mi - se-re - re no - bis, mi-se-re-re no - bis,
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi-se-re-re no - bis,
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi-se-re-re no - bis,

Notensbeispiel 26b: Zweites Zwischenspiel des *Pignus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Chorpartie, Takte 118–121 der Partitur)

Jedes der Themen wird, einem Standard folgend, vierstimmig exponiert, in der zentralen Sektion modulierend durchgeführt und am Schluss zur kontrapunktischen Kombination gebracht. In dieses gewöhnliche Schema dringt aber jeweils ein höchst ungewöhnliches Element ein: homophon angelegte vokale bzw. vokal-instrumentale Zwischenspiele, die den zweiten Bestandteil der textlichen Vorlage, das *miserere nobis*, ertonen und deren Funktion in der Abtrennung der Abschnitte der Kompositio-

Notenbeispiel 27: Zwischenspiel des *Pignus* der *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228, von M. Haydn (Streicherpartie, Takte 49–55 der Partitur)

nen besteht. Im *Pignus* von Mozart erscheinen solche Ritornelle lediglich zweimal, am Ende der ersten Exposition sowie zum Schluss der Fuge (vgl. die schematische Darstellung der Form in Tabelle 43a) und bringen eine thematische Erneuerung des kontrapunktisch vorgetragenen Materials: Das erste Zwischenspiel stellt eine chorische Sequenz dar, die zur Dominante der Haupttonart, Es-Dur, führt (vgl. Notenbeispiel 26a); das zweite dient als Verlängerung der Kadenz (siehe Notenbeispiel 26b).

Im *Pignus* von Haydn (vgl. die schematische Darstellung der Form in Tabelle 43b) handelt es sich um eine Reihe von ‚Orchestervariationen‘ über das zweite *Soggetto*, die die Fuge fünfmal unterbrechen (siehe Notenbeispiel 27).

Ein solch auffälliger Zusammenfall von Konzeptionen lässt an einen künstlerischen Austausch denken. Insofern kann es sein, dass die Organisationsprinzipien der neu geschriebenen Werke vorher, wahrscheinlich in einem freundschaftlichen Kreis von Kennern, abgesprochen worden sind, mit dem klar formulierten Ziel, die drei Kompositionen nicht nur im Rahmen eines musikalischen ‚Wettstreites‘ zu präsentieren, sondern diese auch als Teile eines dreitägigen Zyklus darzustellen. Dies vorausgesetzt, gelang es den Tonsetzern in der Tat, drei unterschiedliche Litanei-Konzeptionen zu schaffen und diese trotzdem einem einheitlichen Grundkonzept anzupassen – ein Verfahren, das ermöglichte, das Feiern der Karwoche 1776 als ein absolut außergewöhnliches Ereignis zu erleben.

Tab. 43a: Schematische Darstellung des *Pignus der Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

<i>Teil der Form</i>	I	1. Zwischenspiel	II	III	IV	2. Zwischenspiel
<i>Thematik</i>	1. Thema		2. Thema	1. Thema, 2. Thema	1. Thema + 2. Thema	
<i>Tönart</i>	I	I → V	I	→ I →	I	I
<i>Text</i>	Pignus futurae gloriae, miserere nobis	Miserere nobis	Pignus futurae gloriae, miserere nobis	Pignus futurae gloriae, miserere nobis	Pignus futurae gloriae, miserere nobis	Miserere nobis

Tab. 43b: Schematische Darstellung des *Pignus der Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228, von M. Haydn

<i>Teil der Form</i>	I	Zwischenspiel	II	III	Zwischenspiel	IV	Zwischenspiel
<i>Thematik</i>	1. Thema	2. Thema	2. Thema	1. Thema + 2. Thema	2. Thema	1. Thema + 2. Thema	
<i>Tönart</i>	i → III	III	III → v	i → VI	VI	VI → i	i
<i>Text</i>	Pignus futurae gloriae, miserere nobis		Miserere nobis	Pignus futurae gloriae, miserere nobis	Pignus futurae gloriae, miserere nobis	Pignus futurae gloriae, miserere nobis	Miserere nobis

Pa - nis vi - vus, qui de coe - lo,
 Pa - nis vi - vus, qui de coe - lo,
 Pa - nis vi - vus, qui de coe - lo,
 Pa - nis vi - vus, qui de coe - lo,

Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne
 Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne
 Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne
 Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne

Notenbeispiele 28a-b: Hauptthema des *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228, von M. Haydn (oben) und des *Confitebor* der *Vesper de Confessore*, KV 339, von W. A. Mozart (unten) (Chorstimmen)

ist. So ergibt sich die innere Verbindung der Werke von zwei Salzburger Meistern, ursprünglich durch ihre ‚Kooperation‘ im Laufe der Vorbereitung auf den Gottesdienst der Karwoche 1776 initiiert, nun auf einem neuen Niveau: als Inspirationsquelle, die auch nach einigen Jahren an Wert nicht verliert.

Eine Audienz bei Gott.

Salzburger Vertonungen der Bitten *Miserere nobis* und *Ora pro nobis*

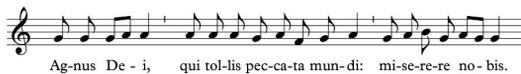
Melodik

Die Vertonung des zweiten Bestandteils jeder Strophe von Litanei-Vorlagen, der sich wiederholenden und im Laufe des Stückes gleich bleibenden Bitten, stellte den Komponisten vor eine besondere Herausforderung. Als einziger stabiler Bereich von Texten repräsentieren die Flehen gleichzeitig das Persönliche und das Allgemeine: Im Rahmen des Gottesdienstes dem Volk übergeben, symbolisieren sie die Einigung von Hunderten und Tausenden von individuell gefärbten Stimmen. Davon ausgehend, sollen sich musikalische Bearbeitungen dieser Abschnitte nicht nur der Schilderung der konsolidierenden Gemeinde widmen, sondern auch eine emotionelle Reaktion jedes der Beteiligten auf den Inhalt der vorangehenden Anrufung implizieren. Deswegen ist nicht verwunderlich, dass diese Textstellen in Partituren Salzburger Komponisten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer solch variablen und flexiblen Form erfasst werden, dass sich eine Systematisierung nahezu ausschließt. Möglich ist nur die Betrachtung von musikalischen Wurzeln der musikalischen Bitten aller Arten – eine Besonderheit, die dadurch zu erklären ist, dass alle Autoren offensichtlich ein und dieselbe Inspirationsquelle nutzten, nämlich einstimmige Antiphonen.

Die Optative der zwei populärsten Litaneien der Zeit scheinen auf den ersten Blick unterschiedlich geartet zu sein: Während der binäre Re-

frain der *Sakramentslitanei*, *miserere nobis*, durch die regelmäßige Wortakzentuierung mit dem ständigen Wechsel von langen und kurzen Silben gekennzeichnet wird (schematisch dargestellt: ˘-˘-˘-), charakterisiert das dreigliedrige ‚Ritornell‘ der *Lauretanischen Litanei*, *ora pro nobis*, die Verkürzung des Schemas sowie eine rhythmische Flexibilität (˘---˘-). Auffällig divergiert auch der Inhalt der Gebete: Während die Formulierung *miserere nobis* – erbarme dich unser – eher mit einem Gespräch vergleichbar ist, in dem direkt nach dem Erbarmen Jesu verlangt wird, präsentiert der Ausdruck *ora pro nobis* – bitte für uns – die Gesprächspartnerin, Maria, lediglich als Vermittlerin. Umso bemerkenswerter ist deswegen die Tatsache, dass mehrere der einstimmigen Melodien, die in liturgischen Büchern gefunden werden können, diese Textvolagen auf eine ähnliche Art und Weise vertonen.

Eine Nachahmung der abschließenden Geste, ihre ‚Visualisierung‘ anhand von Tönen ist wohl die erste Tendenz, die hier zu nennen ist. Am Ende jeder der Strophen platziert, spielen diese Textabschnitte eine deutlich kadenzierende Rolle. Deswegen kontrastieren sowohl der melodische Umriss als auch die Finalis dieser Stellen mit jenen der vorangehenden Anrufungen. Anschaulich demonstriert diese Eigenschaft ein von Thrasybulos Georgiades in seiner Studie *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe* angegebene Beispiel: Im letzten Teil, *Agnus Dei*, einer der einstimmigen Messen endet die Melodie „beim *Agnus Dei* und *qui tollis* beide Male auf *a*, und erst mit der Bitte *miserere nobis* schließt sie, indem sie auf *g* fällt“ (siehe Notenbeispiel 29).²²⁵



Notenbeispiel 29: *Agnus Dei* der 8. Messe der Editio Vaticana²²⁶

²²⁵ Georgiades, *Musik und Sprache*, S. 11.

²²⁶ Entnommen der Studie von Georgiades; siehe ebenda, S. 11.

Absolut klar macht diese grundlegende Tendenz die graphische Darstellung des melodischen Umrisses: Die ersten zwei Phrasen der *Agnus Dei*-Strophe werden *aufsteigend*, die dritte aber *absteigend* konzipiert:²²⁷



Die zweite Tendenz besteht in der Betonung der ersten Silbe des abschließenden Wortes, *nobis* (unser), die oft vokalisiert oder verlängert wird: Dadurch verschiebt sich der inhaltliche Akzent von den Heiligen, an die sich die Flehen des Volkes richten, auf die Bittenden und tritt das persönliche Element deutlich in den Vordergrund (vgl. die Markierungen in den Notenbeispielen 30a–c und 31a–c).



Notenbeispiel 30a: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* der *Lauretanischen Litanei* im *Processionale ad usum sacri*, Verdunum 1727, S. xliij²²⁸



Notenbeispiel 30b: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* der *Lauretanischen Litanei* (Cantus II) im *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, Parisiis 1949, S. 120*



Notenbeispiel 30c: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* der *Lauretanischen Litanei* (Cantus III) im *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, Parisiis 1949, S. 121*

²²⁷ Das Schema ist derselben Quelle entliehen.

²²⁸ Lesbarkeitshalber werden die Melodien in moderner Notation geschrieben.



Notensbeispiel 31a: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* der *Lauretanischen Litanei* im *Processionale ad usum sacri*, Verdunum 1727, S. xliij



Notensbeispiel 31b: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* der *Lauretanischen Litanei* (Cantus II) im *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, Parisiis 1949, S. 121*



Notensbeispiel 31c: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* des *Agnus Dei* im *Kyriale sive Ordinarium Missae*, Ratisbonae 1860, S. 3

Diese sprachlich sowie form-bedingten Besonderheiten aufgreifend und sie mit dem aktuellen, sich der Zeit anpassenden ‚Vokabular‘ kombinierend²²⁹, schufen die Salzburger Komponisten des 18. Jahrhunderts in *Marienlitaneien* bzw. *Litaneien zum Altarsakrament* ihre eigenen ‚Variationen über die alte Vertonungstradition‘.

Zwei ‚Variationen‘ enthalten Repräsentanten des persönlichen Elements, solistisch vorgetragene Abschnitte. Es handelt sich vor allem um knappe, zwei- bis viertaktige Formeln, die meistens im Zentrum solcher Episoden gefunden werden können und die mit einer absteigenden melodischen Linie sowie mit einem einfachen (I→[IV]→V→[I]) harmonischen Schema versehen sind (siehe Notensbeispiele 32a, b und c).

²²⁹ Lange Notenwerte, absteigende Melodik, Notenvorhalte, Chromatik sind diesbezüglich zu nennen; siehe Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 56 und Marx-Weber, *Litaneien*, S. 203.



Notensbeispiel 32a: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Speculum justitiae* der *Laurentianischen Litanei* Es-Dur, LMV II:Es1, von L. Mozart (Takte 32f. der Partitur, Sopransolo)



Notensbeispiel 32b: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* im Satz *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* B-Dur, CatAd *3.53, von A. C. Adlgasser (Takte 29–31 der Partitur, Sopransolo)



Notensbeispiel 32c: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Regina Angelorum* der *Laurentianischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 15–18 der Partitur, Sopransolo)

Die zweite Option dient als Krönung solcher Abschnitte und ist mit virtuosen Kadenzen vergleichbar. Durch flexible Harmonik, fantasievolle Rhythmik und fließende raffinierte Melodik gekennzeichnet, sind sie viel umfangreicher und bringen deswegen die Optative mehrmals zum Erklingen (siehe Notensbeispiele 33a, b und c).²³⁰



Notensbeispiel 33a: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* im Satz *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart (Takte 74–79 der Partitur, Sopransolo)

²³⁰ Diese Koloraturen stellten in den meisten Fällen die höchste Konzentration an Virtuosität in den Litanei-Vertonungen des 18. Jahrhunderts dar; siehe dazu Marx-Weber, *Litaneien*, S. 207.

o - ra, o - ra, o-ra pro. no - bis, o-ra, o - - - - - ra.pro no - bis

Notenbergispiel 33b: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* C-Dur, CatAd 3.01, von A. C. Adlgasser (Takte 16–20, Altsolo)

o - ra pro no - - - - - bis,

Notenbergispiel 33c: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Sancta Maria* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 145–151 der Partitur, Sopransolo)

mi - se - re - re_ no - bis.
mi - se - re - re_ no - bis.
mi - se - re - re no - bis.
mi-se - re - re no - bis.

Notenbergispiel 34a: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* im Satz *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228, von M. Haydn (Takte 5–7 der Partitur, Chorpartien)

o - ra pro no - bis, pro no - bis
o - ra pro no - bis, pro no - bis
o - ra pro no - bis, pro no - bis
o - ra pro no - bis, pro no - bis

Notenbergispiel 34b: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Regina Angelorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 76–79 der Partitur, Chorpartien)

Die zweite ‚Variationsgruppe‘ bilden chorisch aufgeführte Abschnitte. Einige sind als kurze, akkordisch angelegte Choräle zu charakterisieren und lassen sich als hörbare Träger der Einheit des Volkes verstehen (siehe Notenbergispiele 34a und b).

Andere aber werden als kontrapunktische oder imitatorische Kombinationen von Stimmen konzipiert, die die ‚Mehrstimmigkeit‘ der betenden Gemeinde widerspiegeln und dadurch den Eindruck erwecken, dass „Menschen uns gegenüber stehen“ und „gerade jetzt, in unserer Gegenwart diese Worte sprechen“ (siehe Notenbeispiele 35a und b).²³¹

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.
 mi - se - re - re no - bis.

Notenbeispiel 35a: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* im Satz *Verbum caro factum* der *Sakramentslitanei* C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart (Takte 10–13 der Partitur, Chorpärtien)

o-ra pro no - bis, o - ra pro no-bis, pro no - bis.
 o-ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, pro no - bis.
 o-ra pro no - bis, o-ra pro no - bis.
 o-ra pro no - bis, o-ra pro no - bis, o-ra pro no - bis, o-ra pro no-bis, pro no-bis, pro no - bis.

Notenbeispiel 35b: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Salus infirmorum* der *Laurentianischen Litanei* C-Dur, MH 71, von M. Haydn (Takte 10–16, Chorpärtien)

²³¹ Nach der Darstellung von *Miserere nobis*-Vertonungen der *Missa Solemnis* von Ludwig van Beethoven bei Georgiades, *Musik und Sprache*, S. 100. Vgl. dazu auch kontrapunktisch vertonte *Ora pro nobis*-Abschnitte, die im vierten Abschnitt der Studie besprochen werden.

o - ra, o - ra pro no - bis.

o - ra, o - ra pro no - bis.

o - ra, o - ra pro no - bis.

o - ra, o - ra pro no - bis.

Notensbeispiel 36a: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Regina Angelorum* der *Lauretani-schen Litanei* Es-Dur, LMV II:Es1, von L. Mozart (Takte 140–143 der Partitur, Chorpartien)

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

Notensbeispiel 36b: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Sancta Maria* der *Lauretani-schen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 169–173 der Partitur, Chorpartien)

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

Notensbeispiel 36c: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* im Satz *Sancta Maria* der *Lauretani-schen Litanei* C-Dur, CatAd 3.01, von A. C. Adlgasser (Takte 28–34, Sopranstimme)

Vergleichbare Ausdrucksmittel als Grundlage ihrer Optative nutzend bzw. kombinierend, verwenden die Salzburger Musiker manchmal derlei Stellen auf eine so ähnliche Art und Weise, dass sie nicht mehr als ‚Variationen‘ sondern eher als allgemein gültige Formeln funktionieren, die in mehreren Werken der Zeit in nahezu gleicher Gestalt erscheinen. So findet sich die lapidare *Ora pro nobis*-Deklamation mit der charakteristischen, mit dem Auftakt versehenen sowie durch Pausen voneinander getrennten Verdopplung der Anfangsbitte in *Lauretanischen Litaneien* von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart wie auch von Adlgasser (siehe Notenbeispiele 36a, b und c).

Reich an solchen Formeln sind auch Salzburger mehrstimmige *Sakramentslitaneien*. So charakterisieren ein choralartiges *Miserere nobis* mit nahezu dramatischer Dynamik und ständigen Kontrasten *forte–piano* (vgl. Notenbeispiele 37a und b) sowie ein Tutti-Skandieren des Flehens (Notenbeispiele 38a und b) mehrere Partituren, vor allem der beiden Mozarts sowie Michael Haydns.

mi - se - re - re

Notenbeispiel 37a: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* im Satz *Hostia Sancta* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart (Takte 28–34 der Partitur, Chorpartie)

fp fp fp fp
 Mi - se - re - re
 fp fp fp fp
 Mi - se - re - re
 fp fp fp fp
 Mi - se - re - re
 fp fp fp fp
 Mi - se - re - re

Notensbeispiel 37b: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* im Satz *Hostia Sancta* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von L. Mozart (Takte 23–26 der Partitur, Chorpartie)

mi-se-re-re
 mi-se-re-re
 mi-se-re-re
 mi-se-re-re

Notensbeispiel 38a: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* im Satz *Sacrificium* der *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228, von M. Haydn (Takt 16 der Partitur, Chorpartie)

mi-se-re-re
 mi-se-re-re
 mi-se-re-re
 mi-se-re-re

Notensbeispiel 38b: Vertonung der Bitte *Miserere nobis* im Satz *Verbum caro factum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takt 3 der Partitur, Chorpartie)

Diese und andere Formeln, die in mehreren Salzburger Litanei-Vertonungen gefunden werden können, repräsentieren offensichtlich einen Teil des eigentümlichen musikalischen ‚Vokabulars‘, das als Zeichen

der Epoche sowie als Bündel territorialer Merkmale verstanden werden kann. Wie soll aber eine mehrmalige Erscheinung solcher melodisch und rhythmisch verwandten Figuren im Rahmen ein und derselben Vertonung verstanden werden? Was ist in solchen melodischen Refrains zu hören: Lediglich der Zeitgeist oder eher die lebendige Stimme des Autors? Eine Antwort auf diese Frage zu finden, ist im Fall des jungen Wolfgang Amadeus Mozart besonders wichtig: Über etliche bemerkenswerte musikalische Rückgriffe verfügen ausgerechnet seine Litanei-Partituren.

Im Hauptteil seiner ersten *Marianischen Litanei*, B-Dur KV 109 (74e), betrifft es ein knappes zweitaktiges *Ora pro nobis*-Motiv, das in den Eck-sätzen, *Sancta Maria* bzw. *Regina Angelorum*, erscheint. Metrisch und rhythmisch variiert (beim ersten Einsetzen erklingt es im Dreiertakt, bei der Wiederholung aber im Zweiertakt), wird das Motiv in derselben melodischen Gestalt jeweils für die Markierung des Hauptthema-Endes verwendet (siehe Notenbeispiele 39a und b).



Notenbeispiele 39a–b: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* in den Sätzen *Sancta Maria* (oben) und *Regina Angelorum* (unten) der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 8–10 bzw. 18–20 der Partitur, Sopranstimme)

Im Hauptteil der zweiten *Lauretanæ*, D-Dur KV 195 (186d), geht es um ein chorisches Parlando, das jeweils in einer melodisch erneuerten Version in allen Sätzen des zentralen Teils des Werkes auftaucht. Die Basis für diese eigentümlichen ‚Variationen‘ enthält das *Sancta Maria*: Hier deklamiert der Chor eine symmetrisch gebaute Melodie fis'-g' / g'-fis', die

o - ra, o - ra,

Notenbeispiele 40a–b: Vertonung der Bitte *Ora pro nobis* in den Sätzen *Salus infirmorum* (links) und *Regina Angelorum* (rechts) der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 5 bzw. 166–168 der Partitur, Chorpartien)

durch die harmonische Reihenfolge I-V / V-I unterstützt wird (siehe Notenbeispiel 64b oben im Text). Der nachfolgende Satz, *Salus infirmorum*, greift die zweite Hälfte des Motivs auf: Der Sopran im Solistenensemble trägt die melodische Linie d'-cis' / d'-cis' vor (vgl. Notenbeispiel 67a). Zum dritten Mal erklingt der Refrain am Ende des Satzes *Regina Angelorum*: Hier skandiert der Chor in der Oberstimme die erste Hälfte der melodischen Quelle: fis'-g' / e'-fis' (40b). Während aber die Figur in den ersten beiden Fällen eine formale Funktion besitzt und deswegen zweimal im Verlauf der Vertonungen erscheint (im *Sancta Maria* markiert sie das Ende der Exposition bzw. des gesamten Satzes, im *Salus infirmorum* schließt sie sich auf eine ähnliche Art und Weise an das Hauptthema bzw. seine Reprise an), erklingt sie im letzten Fall lediglich einmal, wobei sie nicht vorbereitet wird und so den Satz sowie den gesamten Hauptteil der Litanei krönt – kaum zu glauben, dass dies lediglich ein Zufall sei!

Vielleicht ist dieses offensichtlich bewusste Vorgehen mit gleichen bzw. ähnlich angelegten Bitte-Refrains nicht nur als symbolische Darstellung seines Glaubens, sondern eher als ein Schritt in Richtung der zyklischen Einheit seiner mehrteiligen Vertonungen zu verstehen. Es liegt insofern nahe, als in der letzten mozartschen Litanei, *de Venerabili Altaris Sacra-*

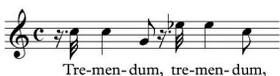
mento Es-Dur, KV 243, eine Kette von Motiven gefunden werden kann, die mehrere Sätze des Hauptteils, oft ohne Verbindung mit dem textlichen Refrain *Miserere nobis*, durchdringt.

Es handelt sich um zwei melodisch kontrastierende Elemente, die in der Orchestereinleitung der Tenorarie *Panis vivus* exponiert werden. Die Melodik des ersten, das Mozart viel später in seinem *Requiem* (im *Tuba mirum*) wiederverwendet²³², ist diatonisch und signalhaft; der Umriss des zweiten weist auf charakteristische chromatische Seufzerfiguren hin (siehe Notenbeispiel 41).



Notenbeispiel 41: Hauptthema des *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

Im weiteren Verlauf des Werkes ist die erste der melodischen Formeln in den chorischen Exklamationen *Praecelsum* sowie *Tremendum*²³³ zu erkennen, während die zweite im *Verbum caro factum* – in einer der mittleren Stimmen sowie am Ende der Phrase – auftaucht (siehe Notenbeispiele 42a und b).



Notenbeispiel 42a: Hauptthema des *Tremendum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 5 der Partitur, Sopranpartie)

²³² Darauf weisen unter anderem Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 63f. sowie Müller, *Theologie und Musik*, S. 247 hin.

²³³ Diese Besonderheit bemerkt auch Marx-Weber, *Litaneien*, S. 214f.

Ver - bum ca - ro fa - ctum ha - bi-tans in no-bis mi-se-re-re

Ver - bum ca - ro fa - ctum ha - bi-tans in no-bis mi-se-re-re

Ver - bum ca - ro fa - ctum ha - bi-tans in no-bis mi-se-re-re

Ver - bum ca - ro fa - ctum ha - bi-tans in no-bis mi-se-re-re

Notenbeispiel 42b: Hauptthema des *Verbum caro factum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 1–3 der Partitur, Chorstimmen)

Letztendlich werden von diesem kontrastierenden ‚Wortschatz‘ die zwei Bestandteile des Themenkomplexes der Fuge *Pignus futurae gloriae* abgeleitet (siehe Notenbeispiele 43a und b).

f tutti

Pig nus, pig nus fu tu rae,

Notenbeispiel 43a: Erstes Fugenthema der Fuge *Pignus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

tutti

p

Mi se re re no bis

Notenbeispiel 43b: Kontrasubjekt der Fuge *Pignus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

Funktion

Mit ihren einstimmigen Prototypen melodisch verwandt, unterscheidet sich aber die Vertonung von Optativen der Salzburger Autoren trotzdem radikal von jenen. Während die Antiphonen-Bitten den stabilen Teil der Gebete repräsentieren, der sich ohne Änderung der Motivik, Rhythmik und Textvorlage an jede der Zeilen anschließt, indem sich eine ziemlich monotone Gesamtstruktur ergibt:

<i>Text</i>		<i>Musik</i>	
<i>Anrufung</i>	<i>Bitte</i>	<i>Anrufung</i>	<i>Bitte</i>
A	b	A	b
C	b	a'	b
D	b	a''	b
u.s.w.		u.s.w.	

stellen die mehrstimmigen Versionen oft einen demgegenüber vielgestaltigen Teil der Werke dar, motivisch und rhythmisch variabel, dem lediglich einige der Vokative folgen, die somit das textliche Formular in mehrere inhaltlich in sich geschlossene Abschnitte gliedern, was zur Entstehung einer divergenten Konstruktion führt.²³⁴

<i>Text</i>		<i>Musik</i>	
<i>Anrufung</i>	<i>Bitte</i>	<i>Anrufung</i>	<i>Bitte</i>
A	-	A	-
C	-	C	-
D	-	D	-
E	b	E	b
F	-	F	-

²³⁴ Siehe dazu auch Marx-Weber, *Litaneien*, S. 204.

G	-	G	-
H	b	H	i
u.s.w.		u.s.w.	

Als Zeichen der Zeit findet diese Tendenz ihre Widerspiegelung sogar in nicht-musikalischen Bearbeitungen der Litanei. So enthält ein kleines, 1757 gedrucktes *Allgemeines Mission=Frage-Büchlein*, das in Salzburg veröffentlicht wurde und Salzburger Komponisten höchstwahrscheinlich bekannt war, eine deutsche Fassung des Textes der *Lauretanischen Litanei*, worin der Hauptteil des Gebets als eine in 16 jeweils 4-zeilige Gruppen geteilte Reimübersetzung der lateinischen Vorlage konzipiert ist: Voneinander anhand der erweiterten Reim-Analogie des *ora pro nobis*-Optativs, des Refrains

Alles Unheil von uns treibe,
 Unser Frau und Mutter bleibe,
 Bitt für uns im letzten Streit,
 Mutter der Barmherzigkeit

abgegrenzt, stimmt dabei jedes dieser Mini-Gedichte nahezu wörtlich mit zwei oder drei entsprechenden Zeilen des Originals überein, sodass, daran angelehnt, eine neu gegliederte Komposition aufgebaut werden kann (siehe Tabelle 44; vgl. dazu auch den detaillierten Vergleich der beiden Varianten am Ende der Studie).

In mehrteiligen Werken der Salzburger Komponisten wird dieses Prinzip aber musikalischen Regeln untergeordnet: Ursprünglich in instrumentale Strukturen integriert, stimmen textliche Refrains oft mit Reprisen des musikalischen Materials überein – eine einfache und logische Verfahrensweise, die es ermöglicht, solche Konstruktionen als ‚text-bezogen‘ zu charakterisieren.

Zwei Varianten gehören dabei zu den meist geläufigen. Die erste weist auf eine der populärsten musikalischen Konstruktionen der Zeit, die Sonatensatzform, hin. Diese Struktur in ihrer zweiteiligen ‚Vorform‘ ohne selbständige Durchführung und mit Orchesterzwischen- bzw.

Tab. 44: Zusammenfassende Darstellung des Hauptteils der deutschen Übersetzung der *Lau-
retanischen Litanei*, gedruckt im *Allgemeinen Mission Frag=Büchlein*, Salzburg 1757, S. 197–203

Abschnitt	Anrufung	Bitte
1.	Sancta Maria [...] – Sancta Dei Genetrix	Ora pro nobis
2.	Sancta Virgo virginum [...] – Mater divinae gratiae	Ora pro nobis
3.	Mater purissima [...] – Mater inviolata	Ora pro nobis
4.	Mater intemerata [...] – Mater admirabilis	Ora pro nobis
5.	Mater Creatoris, Mater Salvatoris	Ora pro nobis
6.	Virgo prudentissima [...] – Virgo praedicanda	Ora pro nobis
7.	Virgo potens [...] – Speculum justitiae	Ora pro nobis
8.	Sedes sapientiae [...] – Vas spirituale	Ora pro nobis
9.	Vas honorabile [...] – Rosa mystica	Ora pro nobis
10.	Turris Davidica [...] – Domus aurea	Ora pro nobis
11.	Foederis arca [...] – Salus infirmorum	Ora pro nobis
12.	Refugium peccatorum [...] – Auxilium Christianorum	Ora pro nobis
13.	Regina Angelorum	Ora pro nobis
14.	Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum	Ora pro nobis
15.	Regina Apostolorum [...] – Regina Confessorum	Ora pro nobis
16.	Regina Virginum, Regina Sanctorum omnium	Ora pro nobis

Tab. 45: Zusammenfassende Darstellung einer alternativen Form der Litanei-Sätze von Salzburger Komponisten

<i>Text</i>	<i>1. Teil</i>				<i>2. Teil</i>			
	Anrufungen	Bitte	Anrufungen	Bitte	Anrufungen	Bitte	Anrufungen	Bitte
Thematik A [C bzw. D]	A	B	C	D	A	B	C	D
Tonart	Tonika	Tonika	Tonika	Tonika →	Dominante	Dominante	→	Tonika Tonika
Besetzung	Orchester	Soli	Soli	Soli	Orchester	Soli	Soli	Soli Orchester

Tab. 46: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* B-Dur, CatAd *3.53, von A. C. Adlgasser

<i>Text</i>	<i>1. Teil</i>						<i>2. Teil</i>								
	<i>Panis omnipotentia</i> [...]		<i>Miserere nobis</i>		<i>Incructum sacrificium</i> [...]		<i>Miserere nobis</i>		<i>Sacramentum pietatis</i> [...]		<i>Miserere nobis</i>		<i>Offertens et oblatio</i> [...]		<i>Miserere</i>
Thematik	A, D	A	B	C	D	A	A	A	A	B	B	C →	D	D	A
Tonart	I	I	I	I →	V	V	V	V	V	→	→	→	I	I	Tonika
Besetzung	Orchester	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Orchester	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Orchester
Takte	1–24	25–29	29–31	31–40	41–47	47–52	53–57	57–59	59–78	79–85	85–91				

nachspielen im Rahmen von Solo- sowie Ensemble-Sätzen aufgreifend, setzten manche Salzburger Autoren die Bitten jeweils an den Grenzen der Teile bzw. der Abschnitte ein, sodass diese mindestens viermal im Laufe des Satzes erklingen können: Zweimal im Bereich des Haupt- und zweimal des Seitenthemas (vgl. Segmente ‚C‘ und ‚D‘ in Tabelle 45).

Dadurch entsteht eine symmetrische Form mit begrenzter Themenanzahl, in der die Textvorlage dem vorgegebenen Schema deutlich untergeordnet wird und eine sekundäre Rolle spielt: Während sich die lateinische Vorlage stetig ändert, kehrt das musikalische Material nach seiner Exposition im ersten Teil im zweiten in einer leicht variierten Variante zurück (vgl. die fett markierten Stellen im Schema):

Musik	ab	ab
Text	ab	cb

In seiner wörtlichen Übertragung ist dieses Schema z.B. im Sopran-Solo *Panis omnipotentia* der Litanei zum Heiligen Altarsakrament B-Dur, CatAd *3.53, von Adlgasser zu finden. Eine der zwei *Miserere nobis*-Varianten, die knappe zweitaktige Formel (vgl. Notenbeispiel 31b) schließt hier das Hauptthema der Vertonung ab, indem sie zweimal, in der Tonika (in den Takten 29–31 in Tabelle 46) sowie in der Dominante (Takte 57–59) erscheint. Ebenso wird die siebentaktige Kadenz mit zahlreichen Vokalisen zweimal eingesetzt, die, die Funktion des Seitenthemas tragend, in umgekehrter tonartlicher Reihenfolge erklingt: Im ersten Teil in der Dominante eingeführt (Takte 41–47), markiert ihre Rückkehr im zweiten Teil den Anfang der Reprise (Takte 79–85).

In einem der Sätze seiner Es-Dur-*Lauretanae*, LMV II:Es1, im Solistenensemble *Speculum justitiae*, befasst sich Leopold Mozart mit einer komplizierten Variante dieser Struktur. Er führt die *Ora pro nobis*-Bitte nach jeder der Anrufungen bzw. gleichzeitig mit den Anrufungen, Polytextur aufgreifend, ein, wechselt dialogartig die Besetzung (Alt-Sopran bzw. Tenor–Bass) und kombiniert dadurch das zeitgenössische Kompositionsprinzip mit einem älteren, dem Prinzip der ‚motettischen

Tab. 47: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des *Speculum justitiae* der *Lauretanischen Litanei* Es-Dur, LMV II:Es1, von L. Mozart

<i>Teil der Form</i>	<i>Anrufung</i>	<i>Bitte</i>	<i>Besetzung</i>	<i>Tonart</i>	<i>Thematik</i>
1. Teil	Speculum justitiae	Ora pro nobis	Alt Solo	I	A
	Sedes sapientiae		Sopran Solo	I	B
	Causa nostrae laetitiae	Ora pro nobis	Alt Solo	I	A
		Ora pro nobis	Sopran Solo	I	B
	Vas spirituale		Alt Solo	→	A
		Vas honorabile	Ora pro nobis	Alt und Sopran	→ V
	Vas insigne devotionis		Ora pro nobis	Alt und Sopran	V
		Ora pro nobis	Alt und Sopran	V	D
Ora pro nobis	Alt und Sopran	V	D		
Ora pro nobis	Alt und Sopran	V	E		
2. Teil	Rosa mystica	Ora pro nobis	Tenor Solo	V	A
	Turris Davidica		Bass Solo	V	B
		Turris eburnea	Tenor Solo	V	A
	Ora pro nobis		Bass Solo	→	B
		Ora pro nobis	Tenor Solo	→	A
	Domus aurea		Bass Solo	V	B
		Foederis arca	Ora pro nobis	Tenor und Bass	I
	Janua caeli		Ora pro nobis	Tenor und Bass	I
		Stella matutina	Ora pro nobis	Tenor und Bass	I
	Ora pro nobis		Ora pro nobis	Tenor und Bass	I
		Ora pro nobis	Tenor und Bass	I	D
	Ora pro nobis	Tenor und Bass	I	D	
Ora pro nobis	Tenor und Bass	I	E		

Reihung^{6,235} Die Vermehrung der Anzahl motivischer Optativ-Einsetzungen stellt dabei eine der logischen Konsequenzen dieser Kombination dar: Nicht zwei, sondern drei selbständige melodische Segmente (zwei werden dabei von den Soli, eine vom Tutti vorgetragen, vgl. B-, C- und E-Segmente in Tabelle 47) sind hier zu finden.

Das Schlüsselwort für die Charakteristik einer zweiten Variante lautet: Modulationsvorgang. Solche Kompositionen basieren auf der barocken Idee der Fortspinnung einer ‚Devise‘, indem eine am Anfang

²³⁵ Ebenda.

exponierte motivische Reihenfolge, die in den meisten Fällen in zwei Bestandteile – Anrufung und Bitte – zerfällt, im Laufe des Stückes in mehreren verwandten Tonarten erklingt. Der erste Bestandteil kann dabei flexibel und dem jeweiligen Text angepasst sein (vgl. Abschnitte *x* in Tabelle 48); der zweite ist aber immer stabil und erscheint jeweils in seiner motivisch ursprünglichen Gestalt (Abschnitte *B*).

So gliedert Michael Haydn den Chorsatz *Salus infirmorum* seiner *Marianischen Litanei* C-Dur, MH 71, in drei thematisch gleiche Abschnitte, indem er von f-Moll nach F-Dur moduliert: Die ersten zwei Sektionen widmen sich jeweils der Vertonung eines der Vokative (*Salus infirmorum* bzw. *Refugium peccatorum*); die dritte befasst sich mit zwei Zeilen der Vorlage (*Consolatrix afflictorum* sowie *Auxilium Christianorum*). Das *Ora pro nobis* findet sich dabei am Ende jedes der Abschnitte und wird ständig durch einen Tonartenwechsel gekennzeichnet: Von f-Moll nach As-Dur in der ersten Sektion, von As-Dur nach c-Moll in der zweiten und von der Tonika, f-Moll, nach ihrer helleren Variante, F-Dur, in der dritten (siehe Tabelle 49).

In dem umfangreichen Satz *Panis vivus* einer seiner *Sakramentslitaneien*, d-Moll, MH 66, der für Solisten bestimmt ist, greift Haydn dasselbe Aufbauprinzip auf, verkompliziert es aber gründlich. Den Wendungen des Textes nachgehend, erneuert er ständig die Motivik des Anrufung-Bereichs (vgl. *A*, *C*, *D* und *E*-Segmente in Tabelle 50), sodass eine Art Rondo-Form mit verkehrter Folge von motivisch ‚festen‘ und ‚lockeren‘ Abschnitten entsteht (ABCDBD [...]). Außerdem erweitert er diese Sektionen, indem er sie mit einem Ritornell, einem Orchesternachspiel abschließt (siehe fett markierte Abschnitte).

Eine der Allerheiligenlitaneien von Anton Cajetan Adlgasser, B-Dur, CatAd *3.53, enthält eine Verdopplung des Schemas. Im Satz *Panis vivus* erscheint die motivische Gegenüberstellung zwischen den Anrufungs- und Bitte-Bereichen im Rahmen einer tonartlich in sich geschlossenen Sektion auf zwei Ebenen: im solistisch vorgetragenen Abschnitt (vgl. *A* und *B*-Segmente in Tabelle 51) bzw. im Tutti-Abschnitt (*C* und *D*-Segmente). Wie bei MH 66 mit einem instrumentalen Ritornell versehen, das jedoch lediglich zweimal erklingt, verfügt die Vertonung über ein ande-

Tab. 51: Aufbau des Panis vivus der Sakramentslitanei B-Dur, CatAd *3.53, von A. C. Adlgasser

Text	4. Sektion			Miserere nobis	D	I	Tutti
				Stupendum [...]	F	V	Tutti
				Miserere nobis	B	→ V	Soli
				Sacrificium omnium [...] – Coeleste antidotum [...]	A	vi	Soli
	3. Sektion			Miserere nobis	D	vi	Tutti
				Praecelsum [...]	C	vi	Tutti
				Miserere nobis	B	→ vi	Alt Solo
				Verbum caro factum [...] – Mysterium fidei [...]	A	iii	Alt Solo
	2. Sektion				E	iii	Orchester
				Miserere nobis	D	iii	Tutti
				Panis super [...]	C	iii	Tutti
				Miserere nobis	B	→ iii	Soli
			Panis vivus [...] – Oblatio munda [...]	A	V	Soli	
1. Sektion				E	V	Orchester	
			Miserere nobis	D	V	Tutti	
			Fruentum electorum [...] – Vinum germinans [...]	C	V	Tutti	
			Miserere nobis	B	→ V	Sopran Solo	
			Panis vivus [...] – Deus absconditus [...]	A	I	Sopran Solo	
	Thematik						
	Tonart						
	Besetzung						

res charakteristisches Merkmal: In der letzten Sektion ersetzt der Komponist eines der Themen, ‚C‘, durch eine illustrative, dem übrigen Material kontrastierende Chor-Deklamation *Stupendum supra omnia miracula*.²³⁶

In den vier Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart, der im Laufe dieses Überblicks noch nicht erwähnt wurde, können beide Strukturen selbstverständlich auch gefunden werden. Zu ihrer sklavischen Übernahme neigt der junge Komponist jedoch nicht, sondern strebt, wie immer, eine künstlerische und raffinierte ‚Adaptation‘ an.

In manchen seiner Vertonungen ist ein einfaches Spiel ‚Stabilität gegen Flexibilität‘ zu finden: In diesen Fällen werden motivisch gleich bleibende Bitten melodisch und rhythmisch flexiblen Vokativ-Gruppen gegenübergestellt. Dieses Prinzip kennzeichnet z.B. den Satz *Sancta Maria* seiner ersten *Marianischen Litanei*, B-Dur KV 109 (74e). Jede Anrufung bzw. jede Reihe von Anrufungen charakterisiert eine eigene Klanggestalt, indem sie jeweils mit einer anderen Melodik versehen bzw. von einem anderen Solisten vorgetragen werden sowie in einer anderen Tonart erklingen. Eine Ausnahme stellt lediglich das erste Thema dar (*a* in Tabelle 52), das zweimal eingesetzt wird: am Anfang der Komposition sowie in ihrem Zentrum.²³⁷ Die knappen anschließenden Bitte-Formeln *Ora pro nobis* sind aber stabiler: Zwei von ihnen (*b* und *d* in Tabelle 52) ziehen sich durch das ganze Stück, erscheinen manchmal in einer variierten Form, bleiben aber trotzdem leicht erkennbar.

Der Satz *Regina Angelorum* derselben *Lauretanae* demonstriert eine Metamorphose dieses Schemas: Stabil sind hier nicht nur einige der *Ora pro nobis*-Bitten (vgl. *c* und *d*-Segmente in Tabelle 53), sondern auch manche Anrufungs-Blöcke (*a*-Segmente). Die Voraussetzung für dieses Spiel mit der Form findet sich im Text: Jede der Strophen der lateinischen Vorlage beginnt in dieser Vertonung mit dem gleichen Titel Marias, *Re-*

236 In der traditionellen Salzburger Fassung – *super* omnia miracula.

237 Federhofer-Königs, nach der diese Form an schwach ausgeprägte Dreiteiligkeit erinnert, vermutet, dass „dieses *Sancta Maria* unter dem Eindruck der jüngsten musikalischen Erlebnisse entstanden ist und Mozart zugleich eine Synthese zwischen italienischer Ausdrucks- und Formwelt sowie süddeutsch-österreichischer Überlieferung suchte“; siehe Federhofer-Königs, *Mozarts „Lauretanische Litaneien“*, S. 117.

Tab. 52: Aufbau des *Sancta Maria* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart

Anrufungen	Bitte	Thematik	Besetzung	Tonart
Sancta Maria		a	Sopran Solo	I
	Ora pro nobis	b	Sopran Solo	I
Sancta Dei Genetrix		c	Sopran Solo	I
Sancta Virgo virginum		c'	Sopran Solo	I
	Ora pro nobis	d	Sopran Solo	I→V
Mater Christi		e	Alt Solo	V
Mater divinae gratiae		f	Alt Solo	V
Mater purissima		g	Alt Solo	V
Mater castissima		g'	Alt Solo	V
	Ora pro nobis	d	Alt Solo	V→ii
Mater inviolata		h	Tenor Solo	ii→vi
Mater intermerata		i	Tenor Solo	vi
	Ora pro nobis	j	Tenor Solo	vi
Mater amabilis		k	Sopran und Bass Soli	ii
Mater admirabilis		k	Sopran und Bass Soli	I
	Ora pro nobis	l	Bass Solo	IV
Mater Creatoris, Mater Salvatoris		m	Alt Solo	IV
	Ora pro nobis	n	Alt Solo	IV
	Ora pro nobis	b'	Alt Solo	ii
Virgo prudentissima		o	Tenor und Sopran Soli	ii
Virgo veneranda		o'	Tenor und Sopran Soli	ii
Virgo praedicanda		o''	Tenor und Sopran Soli	ii
	Ora pro nobis	p	Tenor und Sopran Soli	ii
Virgo potens		q	Chor	VII↓
Virgo clemens		q'	Chor	v
Virgo fideis		a'	Sopran Solo	vi
	Ora pro nobis	d'	Sopran Solo	I
Speculum justitiae		a''	Chor	I
Sedes sapientiae		b'	Chor	I
	Ora pro nobis	b''	Chor	I→V
Causa nostrae laetitiae		r	Chor	ii
	Ora pro nobis	s	Chor	vi
Vas spirituale		t	Chor	IV
Vas honorabile		t'	Chor	ii
Vas insigne devotionis		t''	Chor	I
	Ora pro nobis	d'	Chor	I
Rosa mystica		u	Tenor Solo	ii
Turris Davidica		v	Tenor Solo	ii
	Ora pro nobis	d''	Sopran Solo	I
Turris eburnea		u'	Bass Solo	I
Domus aurea		v'	Bass Solo	I
Foederis arca		w	Sopran und Alt Soli	I
Janua coeli		w'	Sopran und Alt Soli	I
Stella matutina		w''	Sopran und Alt Soli	I
	Ora pro nobis	d'	Sopran und Alt Soli	I

Tab. 53: Aufbau des Satzes *Regina Angelorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart

Anrufungen	Bitte	Thematik
Regina Angelorum	Ora pro nobis	a
	Ora pro nobis	b
Regina Patriarcharum		c
Regina Prophetarum		a'
	Ora pro nobis	a'
	Ora pro nobis	d
Regina Apostolorum		d'
	Ora pro nobis	a''
Regina Martyrum		d''
	Ora pro nobis	g
Regina Confessorum		h
Regina Virginum		i
	Ora pro nobis	j
Regina Sanctorum omnium		c'
	Ora pro nobis	k
	Ora pro nobis	d''
	Ora pro nobis	l

gina – es ist deswegen wohl bewusst inkonsequent, dass Mozart nicht alle Vokative mit der gleichen Melodik versah:

Manchmal wird in den mozartischen Litaneien auch die zweiteilige Sonatensatz-Struktur transformiert: Der Komponist ersetzt das Wiedererklingen des Hauptthemas am Anfang des zweiten Teils solcher Konstruktionen durch das Einfügen eines thematisch neuen Materials und formiert dadurch ein anderes, dem Text eng verbundenes Schema:

Musik	ab	cb
Text	ab	cb

Auf diese Art und Weise konzipiert der junge Komponist z.B. die lyrische Sopran-Arie *Panis vivus* seiner ersten Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento*, B-Dur, KV 125: Der einleitende thematische Komplex (A, B und C in Tabelle 54) erscheint im Laufe des Stücks nicht mehr; statt-

Tab. 54: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

Teil der Form	Anrufung	Bitte	W. A. Mozart		L. Mozart			
			Tonart	Thematik	Tonart	Thematik		
1. Teil	Panis vivus, qui de coelo descendisti Deus absconditus et Salvator	<i>Miserere nobis</i>	I	A	I	A		
			I	B	I	B		
	I		C	I	C			
	I		D	I	D			
	→		D	→	D			
	→ V		E	→ V	E			
	V		F	V	F			
	V		G					
	2. Teil		Juge sacrificium Oblatio munda Agnus absque macula	<i>Miserere nobis</i>	V	H	V	A
					V	H	V	A
V		→			V	→		
Mensa purissima Angelorum esca Manna absconditum		V	V		V			
		vi→	II		II			
		ii→	II		II			
		IV	II		II			
		IV	II		II			
Memoria mirabilium Dei Panis supersubstantialis		IV→	→		→ V			
		V	→ V					
	V	F	I	F				
	I	G						

dessen erklingt zu Beginn des Dominante-Abschnitts ein anderer (**H**, in der Tabelle fett markiert). Im Gegensatz dazu wird der umfangreiche *Miserere nobis*-Block (**G**, kursiv markiert) zweimal wiederholt – in der Dominante bzw. in der Tonika.²³⁸ Wie ungewöhnlich eine auf diese Art und Weise text-bezogene Anlage für Salzburg war, zeigt ein Vergleich des Werkes mit seiner Vorlage, dem *Panis vivus*-Satz der *Sakramentslitanei*

²³⁸ Vgl. dazu auch Tabelle 5 im Anhang 5, die die Gesamtanlage des Satzes ausführlich darstellt.

Tab. 55: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des Satzes *Hostia sancta* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

	1. Sektion							2. Sektion					3. Sektion					
Text	Hostia Sancta [...]	Miserere nobis	Mysterium fidei	Miserere nobis	Præcelsum [...]	Miserere nobis		Sacrificium [...]	Miserere nobis	Coeleste antidotum [...]		Miserere nobis	Stupendum [...]	Miserere nobis	Sacratissimum [...]	Miserere nobis	Divinae affluentia	Miserere nobis
Thematik	a	b	a'	b'	c	d	e	a''	f	g	h	c	d	a	b''	a'''	b'''	
Tonart	I	I	I	I→V	V	V	V	V→vi	vi	IV	Iv	IV	→iii	I	I	I	I	
Besetzung	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Sopran Solo	Tutti	Tutti	Orchester	Alt Solo	Alt Solo	Bass Solo	Bass Solo	Tutti	Tutti	Sopran und Tenor Solo	Sopran und Tenor Solo	Alt und Bass Solo	Sopran und Bass Solo	

D-Dur von Leopold Mozart, LMV II:D1. Bis ins Detail mit der Version Wolfgangs übereinstimmend (vgl. die Textaufteilung sowie die tonale Disposition), verfügt die Komposition von Leopold aber über die traditionelle Rückkehr des Grundthemas in der Tonart der fünften Stufe (vgl. fette Markierungen).

Letztendlich interpretiert Wolfgang in seinen Litaneien die zweite Variante der Strukturierung des Textes, die Vereinigung von Anrufungen in geschlossene, jeweils mit dem Optativ gekrönte Gruppen, auf solch persönlich geprägte Art und Weise, dass er zum Schaffen eigener höchst individueller Formen vorstößt. So beschränkt er sich in einem der textreichsten Sätze seiner Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* B-Dur, KV 125, *Hostia sancta*, auf zwei vollständig durchgeführte, jeweils modulierende (von der Tonika zur Dominante bzw. von der Dominante in die Tonart der dritten Stufe) und voneinander anhand eines Orchester-Ri-

tornells (in Tabelle 55 gelb markiert) getrennte Sektionen, indem er jede von diesen mit einer Fülle von kontrastierenden Motiven versieht. Die führende Rolle spielen aber dabei nur vier, die jeweils als ein aus einer Anrufung und einer Bitte *Miserere nobis* gebauter Block konzipiert sind: Die ersten beiden (grüne Abschnitte *a* und *b* in der Tabelle) markieren Anfänge der Sektionen und vertonen unterschiedliche Vokative, gefolgt von *Miserere nobis*; das andere Paar (rot markierte Abschnitte *c* und *d*) befasst sich mit inhaltlich ähnlichen Strophen des lateinischen Textes, *Praecelsum et venerabile Sacramentum* bzw. *Stupendum supra omnia miracula* samt *Miserere nobis*. Die abschließende, unvollständige gebliebene Sektion bringt lediglich zwei Motive zur Ausführung und scheint eher Relikt einer Reprises-Form zu sein: Verwendet wird hier lediglich der erste Themenkomplex, der in der Tonika wiederkehrt:

Tab. 56: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des Satzes *Hostia sancta* der *Sakramentsli-tanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

	1. Sektion					2. Sektion			3. Sektion		4. Sektion				
Text	Hostia sancta [...]	Miserere nobis	Praecelsum [...]	Miserere nobis		Vere propriatorium [...]	Stupendum [...]	Miserere nobis		Sacratissimum [...]		Divinae affluentia [...]	Miserere nobis	Sacrosanctum [...]	Miserere nobis
Thematik	a	b	c	d	e	f	c	d	e	f	→	a	b	c	d
Tonart	I	I	i → V	V	V	V →	iii	iii	iii	iii → vi → V	I	I	I	I	I
Besetzung	Sopran und Alt Solo	Sopran und Alt Solo	Tutti	Tutti	Orchester	Sopran und Tenor Solo	Tutti	Tutti	Orchester	Soli	Orchester	Alt und Sopran Solo	Alt und Sopran Solo	Tutti	Tutti

Die zweite Auseinandersetzung Mozarts mit dieser Textvorlage ist noch eigentümlicher. Demselben Plan folgend, vermehrt der Komponist jedoch die Anzahl von Sektionen zu vier, indem er die erste und die letzte thematisch und maßstäblich ins Gleichgewicht bringt: Der vierte Abschnitt stellt eine vollständige, mit ihrer charakteristischen tonalen Vereinheitlichung versehene Reprise der Exposition dar. In den zwei zentralen, kürzeren Sektionen, die sich Modulationen von der Dominante in die Tonarten der dritten bzw. der sechsten Stufe widmen, fügt er ein neues Thema ein, das der Vertonung der Anrufungen *Vere propriorum* [...] bzw. *Sacratissimum Dominicae* [...] dient, wobei der zweiten die anschließende *Miserere nobis*-Bitte fehlt, sodass die Strophe nahezu ohne Unterbrechung in die Reprise münden kann (siehe Tabelle 56).

Anrufungen vs. Bitten

Die Optative in mehrstimmigen Litanei-Vertonungen nach ausgewählten Anrufungen bzw. nach einer Gruppe von zusammen gebundenen Anrufungen einsetzend, veränderten die Salzburger Komponisten des 18. Jahrhunderts nicht nur die formale Anlage von Gebeten, indem sie jeweils eine neue Struktur konzipierten. Auf den regelmäßigen Wechsel von Vokativen und Flehen verzichtend, zerstörten sie gleichzeitig die Balance zwischen diesen zwei grundlegenden Elementen der textlichen Vorlage. Die Bitten, die im Textformular etwa 50% einnehmen, erscheinen in diesen Werken episodisch, was offensichtlich zum Verlust an Gewicht bzw. zum Ungleichgewicht führen soll: Das Vortragen von zahlreichen, nacheinander folgenden Hauptteilen der Texte, die in einigen Fällen relativ groß angelegt werden, verlangt nach finaler Wirkung und nicht nach einer knappen abschließenden Formel. So beträgt die Gesamtlänge aller im Laufe des vierstimmigen Solistenensembles *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* C-Dur, LMV C:II1, von Leopold Mozart vorgetragenen Anrufungen 23,5 Takte, während die Bitten lediglich 13 Takte einnehmen (siehe Tabelle 57).

Tab. 57: Verhältnis von Anrufungen und Bitten im *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* C-Dur, LMV C:II1, von L. Mozart²³⁹

<i>Anrufungen</i>	<i>Bitten</i>	<i>Anzahl von Takten</i>
Panis omnipotentia Verbi caro factus Incrumentum sacrificium Cibus et conviva		8
	Miserere nobis	2,5
Dulcissimum convivium Cui assistunt Angeli ministrantes		4,5
	Miserere nobis	1,5
Sacramentum pietatis		2
	Miserere nobis	3
Vinculum charitatis Offerens et oblatio		4
	Miserere nobis	1,5
Spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata Reflectio animarum sanctarum		5,5
	Miserere nobis	4,5
<i>Insgesamt 23,5 Takte = 63,8%</i>	<i>Insgesamt 13 Takte = 36,1 %</i>	

Jedoch charakterisiert eine solche Art Verschiebung des inhaltlichen Zentrums auf den ersten, den Anrufungsteil von Versen paradoxerweise nicht alle Kompositionen der Zeitgenossen Mozarts. Im Gegenteil, oft bringen die Komponisten die Bitte-Teile durch mehrmalige Wortwiederholungen sowie durch zahlreiche Vokalisieren ins Gleichgewicht mit Vokativ-Abschnitten. Zu betrachten ist dieses Prinzip unter anderem im Chor *Salus infirmorum* der *Es-Dur-Lauretanae*, LMV Es:II1, von Leopold Mozart. Als zweimalige, von c-Moll nach Es-Dur modulierende Gegenüberstellung von Anrufungen und Flehen konzipiert, vertont der Satz vier Strophen des lateinischen Textes, von denen nur ein Wort, *Christianorum*, über einen ‚Nachhall‘ verfügt, während die übrigen durchgehend deklamiert werden. Das *Ora pro nobis* erklingt aber mehrmals: Beim

239 Gezählt werden nur ‚klingende‘ Takte; Orchestervor- bzw. -nachspiele sowie Zwischenpausen wurden nicht berücksichtigt.

Tab. 58: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* Es-Dur, LMV Es:II1, von L. Mozart

Teil der Form	Anrufungen	Bitte	Tonart	Thematik	Anzahl von Takten
1. Teil	Salus infirmorum Refugium peccatorum	Ora pro nobis Pro nobis	i	A	5
			i i i	B	
2. Teil	Consolatrix afflictorum Auxilium Christianorum Christianorum	Ora pro nobis Ora, Ora pro nobis Ora pro nobis	i→	A	12
			→	B	
			→ VII		
			III		
			III	11,5	
			III		
	<i>Insgesamt 17 Takte = 50,7 %</i>	<i>Insgesamt 16,5 Takte = 49,2 %</i>			

ersten Einsetzen wird lediglich das persönliche Element, *pro nobis*, akzentuiert; beim zweiten ist ein mehrmaliges Erscheinen der gesamten Bitte vorgesehen, woraus sich eine nahezu absolut symmetrische Konstruktion (5 + 5 bzw. 12 + 11,5 Takte) ergibt (siehe Tabelle 58).

Noch mehr: In manchen Fällen durch zahlreiche Vokalisen herbeigeführt, werden die ‚bittenden‘ Bereiche zu zeitlich längeren Abschnitten ausgebaut. Ein solches Verfahren findet sich unter anderem im umfangreichen und eigentümlich konzipierten Satz *Panis vivus* der Litanei zum Heiligen Altarsakrament g-Moll, MH 228, von Michael Haydn. Die Komposition besteht aus vier, voneinander mithilfe von instrumental bzw. chorisch vorgetragene Zwischenspielen getrennten Teilen, die, ständig modulierend, dreimal einen neuen Solisten vorstellen: zuerst den Sopran, dann den Alt und am Ende den Tenor. Den Sängern werden die meisten der achtzehn Vorlagezeilen übergeben. An diesen schließt sich jedoch stets der textliche Refrain *Miserere nobis* an. Dieser, da er mehrmals wiederholt wird und motivisch stabiler ist, neutralisiert quasi die vorangegangenen Anrufungen. Dadurch werden die vorigen Anrufun-

Tab. 59: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228, von M. Haydn

<i>Anrufungen</i>	<i>Bitte</i>	<i>Besetzung</i>	<i>Thematik</i>	<i>Anzahl von Takten</i>
Panis vivus, qui de coelo descendisti	Miserere nobis	Chor	a	4,5
Deus absconditus et Salvator	Miserere nobis	Chor	b	2
Frumentum electorum	Miserere nobis	Sopran Solo	c	4,5
Vinum germans virgins	Miserere nobis	Sopran Solo	d	3,5
	Miserere nobis	Sopran Solo	e	2
	Miserere nobis	Sopran Solo	f	3
	Miserere nobis	Sopran Solo	g	3,5
	Miserere nobis	Sopran Solo	h	11
	Miserere nobis	Sopran Solo	i	
	Miserere nobis	Sopran Solo	j	
Panis pinguis et delicate regum		Sopran Solo	c	
Juge sacrificium		Sopran Solo	c	9,5
	Miserere nobis	Sopran Solo	h	
	Miserere nobis	Sopran Solo	h	4
Oblatio munda		Sopran Solo	k	
Oblatio munda		Sopran Solo	k	3,5
	Miserere	Sopran Solo	h	
	Miserere nobis	Sopran Solo	h	
	Miserere	Sopran Solo	e	
	Miserere	Sopran Solo	e	
	Miserere nobis	Sopran Solo	i	
	Miserere nobis	Sopran Solo	i	
	Miserere nobis	Sopran Solo	j	
	Miserere nobis	Sopran Solo	j	
	Miserere nobis	Sopran Solo	j	28
Agnus absque macula		Chor	a'	3,5
Mensa purissima		Alt Solo	l	
Angelorum esca		Alt Solo	l'	
Manna absconditum		Alt Solo	l'	6
	Miserere nobis	Alt Solo	m	1,5
Memoria mirabilium Dei		Alt Solo	n	3
	Miserere nobis	Alt Solo	o	2
Panis supersubstantialis		Alt Solo	p	3,5

	Miserere nobis	Alt Solo	q	
	Miserere	Alt Solo	i	
	Miserere nobis	Alt Solo	i	10
		Chor	a'	
Verbum caro factum		Chor	a''	3,5
Verbum caro factum, habitans in nobis	Miserere nobis	Chor	b	2
		Tenor Solo	r	1
Hostia sancta	Miserere, miserere nobis	Tenor Solo	f	4
		Tenor Solo	s	3,5
Calix benedictionis	Miserere	Tenor Solo	i	
	Miserere nobis	Tenor Solo	i	
	Miserere	Tenor Solo	i	
	Miserere nobis	Tenor Solo	i	8,5
		Tenor Solo	s	1
Mysterium fidei	Miserere nobis	Tenor Solo	g	
		Tenor Solo	g	
Mysterium fidei	Miserere	Tenor Solo	g	
	Miserere nobis	Tenor Solo	g	2
		Tenor Solo	t	
Pracelsum		Tenor Solo	t	
Pracelsum et venerabile,		Tenor Solo	t	9
Venerabile Sacramentum	Miserere nobis	Tenor Solo	d	
	Miserere,	Tenor Solo	i	
	Miserere nobis	Tenor Solo	i	
	Miserere	Tenor Solo	i	
	Miserere nobis	Tenor Solo	j	
	Miserere nobis	Tenor Solo	j	
	Miserere nobis	Chor	a	23
<i>Insgesamt 68,5</i>	<i>Insgesamt 107,5</i>			
<i>Takte = 38,9 %</i>	<i>Takte = 61 %</i>			

gen deutlich um ihre Führungsposition gebracht. Besonders eindeutig demonstrieren diese ‚Neigung zur Herrschaft‘ zwei 20-taktige *Miserere nobis*-Blöcke, die den ersten bzw. den letzten Teil der Vertonungen abschließen (vgl. fett markierte Abschnitte in Tabelle 59).

Diese Tendenz veranschaulichen auch die vier Litanei-Kompositionen des jungen Wolfgang Amadeus Mozart, in denen Vokative und Optative entweder gleich, 50% zu 50% – in der ersten Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* – oder nahezu gleich, 50,6% zu 49,3% bzw. 48%

Tab. 60: Verhältnis von Anrufungen und Bitten in den Litaneien von W. A. Mozart

Sakramentlitaneien				
Satz	B-Dur KV 125		Es-Dur KV 243	
	<i>Anzahl von Takten (Anrufungen)</i>	<i>Anzahl von Takten (Bitte)</i>	<i>Anzahl von Takten (Anrufungen)</i>	<i>Anzahl von Takten (Bitte)</i>
<i>Panis vivus</i>	32,5	36,5	32	47
<i>Verbum caro factum</i>	6,5	2,5	4,5	6
<i>Hostia sancta</i>	51	39,5	64	53
<i>Tremendum</i>	9,5	7	16	11
<i>Panis omnipotentia/ Dulcissimum</i>	32,5	39,5	26,5	40
<i>Viaticum</i>	3	10	21,5	4
Insgesamt	135 = 50%	135 = 50%	164 = 50,6%	160 = 49,3%
Lauretanische Litaneien				
	B-Dur KV 109 (74e)		D-Dur KV 195 (186d)	
<i>Sancta Maria</i>	67	37	72	66
<i>Salus infirmorum</i>	5	10	13	19
<i>Regina Angelorum</i>	26	33	74	78
Insgesamt	74 = 48%	80 = 51,9%	159 = 49,3%	163 = 50,6%

zu 51,9% – in den restlichen Vertonungen – aufgeteilt werden (siehe fette Markierungen in Tabelle 60).

Um dieses Ziel in Solo- bzw. Ensemble-Sätzen zu erreichen, genügt eine ganz einfache Verfahrensweise: In den meisten Fällen in der Sonatensatzform oder in ihrer zweiteiligen Vor-Form geschrieben, versteht sich der Seitenthema-Abschnitt als Optativ-Bereich, in dem die Bitten mehrmals zur Aufführung kommen, durch zahlreiche Vokalisieren gekennzeichnet und dadurch mit dem Hauptthema-Abschnitt bzw. mit den Anrufungs-Episoden maßstäblich ausgeglichen werden. Veranschaulicht werden kann diese Kompositionstechnik durch den Aufbau der Tenorarie *Panis omnipotentia* der ersten mozartischen *Sakramentslitanei* KV 125 in B-Dur. Die Gesamtdauer der Vokative in dieser zweiteiligen ‚Vor-Sonatenform‘ beträgt 32,5 Takte: Sie konzentrieren sich am Anfang jedes

Tab. 61: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

<i>Teil der Form</i>	<i>Anrufungen</i>	<i>Bitte</i>	<i>Tonart</i>	<i>Thematik</i>	<i>Anzahl von Takten</i>
<i>1. Teil</i>	Panis omnipotentia verbi caro factum Cibus et conviva	Miserere Miserere nobis	I	a	8,5
			I	a	
	Dulcissimum convivium Cui assistant angeli ministrantes	Miserere nobis Miserere nobis Miserere nobis Miserere nobis	I→V	b	4
			V	b	
			V	c	
			V	c	
<i>2. Teil</i>	Sacramentum pietatis Vinculum caritatis Offerens et oblatio Spiritalis dulcedo in proportio fonte degustata Refectio animarum sanctarum	Miserere nobis Miserere Miserere nobis Miserere Miserere nobis Miserere nobis Miserere Miserere nobis	V	e	10,5 2 3 22
			V	→	
			V	→	
			V→vi	→	
			vi	f	
			→V	→	
			I	b	
			I	b	
			I	d	
			I	d	
I	d				
I	d				
I	d				
I	d				
<i>Insgesamt 32,5 Takte = 45,1%</i>		<i>Insgesamt 39,5 Takte = 54,8%</i>			

der Teile und widmen sich zuerst der Präsentation der Haupttonart des Stückes, Es-Dur, bzw. der Modulation (Sektionen *a* und *e* in Tabelle 61). Mit der Vertonung von Optativen befassen sich aber 39,5 Takte der Partitur: Sie werden meistens als Stabilisationsfaktoren eingesetzt, die in der Dominante bzw. in der Tonika stehen (Sektionen *d*).

Bemerkenswert sind außerdem die kürzeren *Miserere nobis*-Einheiten (rot markiertes Motiv *b* in der Tabelle). Mit eigener Motivik und charakteristischer Fauxbourdon-Faktur versehen, dienen sie als musikalische Ritornelle, die fünfmal im Laufe der Vertonung erklingen: zweimal als Illustration der Bitte, die, die entsprechenden Worte vertonend, im Zentrum jedes der Teile erscheint (Takte 28–31 bzw. 74–77), dreimal aber in der Orchestereinleitung bzw. dem Zwischen- und Nachspiel (Takte 16–18, 55f. sowie 110–112), diesmal ohne Textunterlegung. Mit den Worten trotzdem verbunden bzw. auf diese hinweisend, gehören die instrumentalen Refrains mit zum Bitte-Bereich und verlängern ihn auf 47,5 Takte (siehe Notenbeispiele 44a, b, c und d).²⁴⁰

Notenbeispiel 44a: Vokaler Refrain im *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 28–31 bzw. 74–77 der Partitur, Sopranstimme und Streicherpartie)

240 Vgl. die Vertonung der *Miserere nobis*-Bitte im *Verbum caro factum* der zweiten *Sakramentslitanei* des Komponisten, die über eine ähnliche Lösung verfügt.



Notenbeispiele 44b-d: Orchesterrefrain im *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 16–18, 55–56 bzw. 110–112 der Partitur, Streicherpartie)

Tab. 62: Verhältnis von Anrufungen und Bitten im *Verbum caro factum* der zwei *Sakramentslitaneien* von W. A. Mozart

B-Dur, KV 125			Es-Dur, KV 243		
Anrufungen	Bitte	Anzahl von Takten	Anrufungen	Bitte	Anzahl von Takten
Verbum caro factum, Verbum caro factum, habitans in nobis	Miserere nobis Miserere nobis	6,5	Verbum caro factum, habitans in nobis	Miserere	2 ¼ 0,5
Verbum caro factum, Verbum caro factum, habitans, habitans in nobis			Verbum caro factum, habitans in nobis		2 ¼
					Miserere Miserere Miserere nobis Miserere nobis
<i>Insgesamt</i> 6,5 <i>Takte</i> = 72,2%	<i>Insgesamt</i> 2,5 <i>Takte</i> = 27,7%		<i>Insgesamt</i> 4,5 <i>Takte</i> = 42,8%	<i>Insgesamt</i> 6 <i>Takte</i> = 57,1%	

In den Chorsätzen greift der junge Komponist Prinzipien einer anderen Struktur, des Rondos, auf, indem er über die mehrmalige variierte Einführung von Bitten eine vielschichtige Konstruktion schafft. Aussagekräftig ist der Vergleich der Einsatzfolge in den zwei mozartschen *Verbum caro factum*-Sätzen. Der Unterschied fällt bei der ersten visuellen

Auseinandersetzung mit dem Anrufungen-Bitte-Verhältnis sofort ins Auge (vgl. Tabelle 62). Die frühere, d-Moll-Variante erschöpft sich mit der viermaligen Wiederholung des Mottos, das in zwei Sektionen gegliedert und jeweils mit der Ergänzung *habitans in nobis* abgeschlossen wird; das *Miserere nobis* erklingt nur zweimal, am Ende des Chores, und dauert lediglich zweieinhalb Takte. Die Gesamtlänge aller Bitten-Abschnitte der zweiten, g-Moll-Variante beträgt sechs Takte, was die Dauer der Anrufungs-Abschnitte in diesem Werk deutlich übersteigt: Denselben formalen Aufbau widerspiegelnd, betont Mozart hier die Kulminationsbitte am Ende und erweitert sie durch zwei, an jeden der Tutti-Blöcke anschließende kurze stille *Miserere* (vgl. fette Markierungen).

Durch ihre eigentümliche Struktur gekennzeichnet, stellen Litaneien wohl das einzige Kirchengebet dar, das es ermöglicht, sich beinahe direkt an Gott zu wenden. Dieser unikaten Eigenschaft der textlichen Vorlage nachgehend, nutzten die meisten Salzburger Komponisten des 18. Jahrhunderts – und vor allem der junge Wolfgang Amadeus Mozart – in ihren Vertonungen diese rare Möglichkeit auf eigene Weise: Indem sie die flehenden Abschnitte in ihren Werken verlängerten, schufen sie eine Art grandioser emotionaler musikalischer Bitte, als ob sie ins Gespräch mit Gott kommen könnten. Vielleicht war die Auseinandersetzung mit dieser kirchenmusikalischen Gattung für jeden der Komponisten mit einer Audienz bei Gott vergleichbar.

Kontrapunkt und Fuge in den Litaneien

Vom Kontrapunkt und seiner Bedeutung

In einer der einflussreichsten Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts, *Gradus ad Parnassum*, die 1725 auf Lateinisch und 1742 auf Deutsch veröffentlicht wurde, weist ihr Autor, der Kaiserliche Hofkapellmeister Johann Joseph Fux, darauf hin, dass

*die zur Verehrung Gottes gewidmete Musik, die ewig dauern soll, weit edler als alle andere sey, und man derothalben sich besonders auf solche befleißigen müsse. Weil nun Gott die allerhöchste Vollkommenheit ist, so soll auch die Musik, die zu seinem Lob abgefaßt, so genau nach den Regeln und so vollkommen, als es die menschliche Unvollkommenheit leidet, eingerichtet seyn, und alle Mittel, die zur Erweckung der Andacht dienen, in sich halten.*²⁴¹

Daran anschließend, stellt 1777 in seiner Schrift *Etwas von und über Musik* [...] der ‚Odenwälder, schwedische oder badische Mozart‘²⁴² Joseph Martin Kraus die folgende Frage: „Wenn in den Kirchen die Musik fürs Herz seyn soll; taugen dazu schwärmende Köre? – nach den Regeln des Kanons und Kontrapunkts durchgearbeitete Melodien? Oder gar Fugen?“²⁴³ Mehr als zehn Jahre später, 1790, beantwortet diese Frage ei-

241 Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum, oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition, aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Christoph Mizler*, Leipzig: Im Mizlerischen Buchverlag 1742, S. 181f.

242 Siehe dazu Friedrich W. Riedel, *Joseph Martin Kraus – ein Klassiker der Tonkunst*, Sonderdruck aus: *700 Jahre Stadt Buchen. Beiträge zur Stadtgeschichte*, Buchen (Odenwald): Druckerei „Odenwälder“ 1980.

243 Joseph Martin Kraus, *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, Faksimile-Nachdruck der

ner der berühmtesten Theoretiker des 18. Jahrhunderts, Johann Georg Albrechtsberger, in seinem Traktat *Gründliche Anweisung zur Composition* [...] auf solche Art und Weise: „Die nothwendigste Gattung der Kirchen=Musik“ ist eine Fuge.²⁴⁴ Noch später, 1835, betont der französische Komponist Luigi Cherubini in seinem Lehrbuch *Theorie des Kontrapunktes und der Fuge*²⁴⁵, dass die polyphonische Schreibweise „eine Schöpfung der Neuzeit“ ist, „welche in der Kirchenmusik erst Eingang gefunden hat“.²⁴⁶ Diese Thesen zusammenfassend, charakterisiert noch ein Jahrhundert später der Autor eines der klassischen Lese- bzw. Arbeitsbücher des 20. Jahrhunderts, *Kontrapunkt*, Diether de la Motte²⁴⁷, die herrschenden Vorstellungen der Musiker der mozartschen Zeit mit der folgenden Formel: „Imitatorische Polyphonie = Geistlich. Periodik und Freude an Wiederholung = Weltlich“.²⁴⁸

Der Kontrapunkt sowie seine „Ergänzung“²⁴⁹, die Fuge, gehörten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirklich zu spezifischen Privilegien der Kirchenmusik. Groß angelegte, in sich geschlossene Konstruktionen, die vom Anfang bis zum Ende einem vorgeschriebenen Schema folgen, sowie kontrapunktisch gedachte Abschnitte, die sich mit dem homophon exponierten Material abwechseln sollen, kennzeichneten Kirchenwerke aller Gattungen sowie aller europäischen Komponisten und waren als eines der Symbole des sogenannten Kirchenstiles zu

Ausgabe Frankfurt 1778, mit Kommentar und Register, hg. v. Friedrich W. Riedel, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977, S. 97f.

- 244 Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig: Breitkopf 1790, S. 171.
- 245 Das Buch wurde 1911 von Richard Heuberger ins Deutsche übersetzt; alle Ausschnitte aus dieser Quelle werden hier nach dieser Ausgabe zitiert.
- 246 Luigi Cherubini, *Theorie des Kontrapunktes und der Fuge in neuer Übersetzung, unter Zugrundelegung der Ausgabe von Gustav Jensen (1896)*, neu bearb. und hg. v. Richard Heuberger, Leipzig: Verlag von F.E.C. Leuckart 1911, S. 142.
- 247 Das Buch ist zum ersten Mal 1981 erschienen.
- 248 Zit. nach Diether de la Motte, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter Verlag 2002, S. 192. Diese Formel wird aber von ihm gleich korrigiert und erweitert.
- 249 Nach Cherubini, *Theorie des Kontrapunktes*, S. 142.

The image shows a musical score for two voices. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of E-flat major (three flats) and 4/4 time. The lyrics are 'mi-se-re-re no bis' on the top staff and 'mi-se-re-re no bis' on the bottom staff. The music features a complex contrapuntal texture with many sixteenth and thirty-second notes. There are trills marked 'tr' above the final notes of both staves.

Notenbeispiel 45: *Kyrie eleison* der *Lauretanischen Litanei* Es-Dur, LMV II:Es1, von L. Mozart (Takte 48–50 der Partitur, Solistenstimmen)

verstehen²⁵⁰, während Partituren ohne einen solch deutlich ausgeprägten polyphonen Hintergrund eher als Ausnahmen betrachtet werden sollten. In der Salzburger Tradition zählten zu jenen Ausnahmefällen zahlreiche Vertonungen des Textes der *Lauretanischen Litanei*.

Die kontrapunktische Technik episodisch bzw. unsystematisch aufgreifend, beschränkten sich die meisten Zeitgenossen Mozarts in ihren *Lauretanæ* auf knappe zweistimmige Imitationen, die für Zuhörer nahezu unbemerkt bleiben sollten. Ein typisches Beispiel stellt eine der *Marianischen Litaneien* von Leopold Mozart, Es-Dur, LMV II:Es1 dar, ein umfangreiches Werk, in dem sich lediglich vier Takte dem Kontrapunkt widmen: Im ersten Satz, *Kyrie eleison*, markiert der Komponist die erste Erscheinung der Bitte *Miserere nobis* durch das imitatorische Einsetzen eines Motivs, das von der Sopran- zur Altstimme im Abstand von einem halben Takt übergeht (vgl. die Markierung im Notenbeispiel 45) und als Basis für die nachfolgende selbständige Entwicklung dient.

Ähnlich unternimmt es Michael Haydn in einer der Vertonungen derselben Vorlage, B-Dur, MH 449. Lediglich zwei Anrufungen des Textformulars führt er in dieser Partitur imitatorisch ein: *Virgo clemens* bzw. *Turris Davidica* aus dem Satz *Virgo prudentissima*. Im ersten Fall handelt es

250 Siehe dazu die ausführliche Beschreibung der damaligen Situation bei Warren Kirkendale (Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing: Hans Schneider 1966, S. 73–91), Bruce C. MacIntyre (MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 125–154) und von Henning Bey [Henning Bey, *Kirchenmusik als Spielfeld der Musiktheorie*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 367–380].

Vir - go cle - mens, Vir - go fi - de - lis

Vir - go cle - mens, Vir - go fi - de - lis

Notensbeispiel 46: *Virgo prudentissima* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, MH 449, von M. Haydn (Takte 21–26 der Partitur, Solistenstimmen)

Tur - ris Da - vi - di - ca, o - ra

Tur - ris Da - vi - di - ca, o - ra, o - ra pro no - bis

Notensbeispiel 47: *Virgo prudentissima* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, MH 449, von M. Haydn (Takte 66–70 der Partitur, Solistenstimmen)

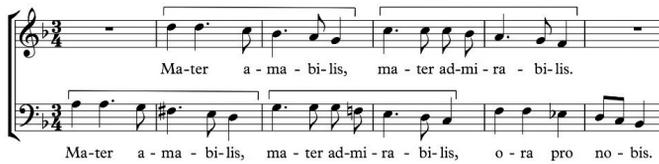
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

Re - gi - na Mar - ty - rum, o - ra pro no - bis.

Notensbeispiel 48: *Regina Angelorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 40–44 der Partitur, Solistenstimmen)

sich um eine kanonische Imitation: Das *Virgo clemens*-Thema erklingt zuerst beim zweiten, dann, im Abstand von einem Takt, eine Quarte höher platziert, beim ersten Sopran (siehe Notensbeispiel 46).

Verwandt setzt der Komponist auch das markante *Turris Davidica*-Motiv ein. Seinem Exponieren folgt zwei Takte später eine variierte Wiederholung: Der Dreiklangs-Umriss *b-d-f-b* der Grundlage wird zu einem Septakkord *f-a-c-es* (siehe Notensbeispiel 47).



Ma-ter a - ma - bi - lis, ma - ter ad - mi - ra - bi - lis.

Ma-ter a - ma - bi - lis, ma - ter ad - mi - ra - bi - lis, o - ra pro no - bis.

Notensbeispiel 49: *Sancta Maria der Lauretanschen Litaneien* B-Dur, KV 109 (74e) von Wolfgang Amadeus Mozart (Takte 26–31 der Partitur, Solistenstimmen)

Damit vergleichbar scheint auf den ersten Blick auch die Situation in der ersten der *Lauretanschen Litaneien* vom jungen Wolfgang Amadeus Mozart, B-Dur, KV 109 (74e), zu sein: Die Länge der imitatorisch bzw. kontrapunktisch angelegten Episoden dieses Werkes beträgt jeweils nur sieben Takte, die mit dem Erklingen von drei Strophen, *Mater amabilis* bzw. *Mater admirabilis* und *Regina Martyrum* verbunden sind. Dennoch sehen die polyphonen Lösungen vielfältiger und komplizierter aus.

Die elementare, den Zeitgenossen ähnlich konzipierte Imitation findet sich lediglich im vierten Satz der Komposition, *Regina Angelorum*, wo der vom Bass vorgesungene Motivkopf des Themas *Regina Martyrum* im nächsten Takt vom Tenor übernommen wird (siehe Notensbeispiel 48).

Im zweiten Satz, *Sancta Maria*, handelt es sich indes um eine andere kontrapunktische Technik, eine kanonische Sequenz, die dem Autor ermöglicht, im Laufe von vier Takten von d-Moll nach F-Dur zu modulieren: Kombiniert wird auf diese Art und Weise dabei ein zweitaktiges Motiv, das der Bass exponiert (siehe Notensbeispiel 49).

Die komplizierteste Variante kennzeichnet aber den dritten Satz, *Salus infirmorum*: Das Einsetzen der abschließenden Passage, *Ora pro nobis*, erinnert deutlich an ein vierstimmiges Fugato mit dem charakteristischen Quarte-Quinte-Intervallwechsel zwischen den Stimmenpaaren (*b-es-f-b*) (siehe Notensbeispiel 50).

Aber noch mehr: Später, in seiner zweiten Vertonung des Textes, D-Dur, KV 195 (186d), verwendet Mozart den Kontrapunkt nahezu systematisch. Bemerkenswert ist, dass schon das Erklingen der ersten Takte dieser umfangreichen Partitur den kontrapunktischen Hintergrund ver-

o - ra pro no - bis, pro no - bis. *tr~~~~~*

o - ra pro no - - - bis, o -

o - ra pro no - bis, pro no - - - bis.

o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

Notensbeispiel 50: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e) von Wolfgang Amadeus Mozart (Takte 8–11 der Partitur, Chorstimmen)

p
Ky - ri - e e - lei - son.

p
Ky - ri - e e - lei - - son.

p
Ky - re - e, Ky - ri - e e - lei - son.

p
Ky - re - e e - lei - - son.

Notensbeispiel 51: *Kyrie eleison* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von Wolfgang Amadeus Mozart (Takte 3–5 der Partitur, Solistenstimmen)

Tab. 63: Verzeichnis der imitatorischen bzw. fugiert gearbeiteten Teile der *Lauretani-schen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart

Satz	Takte	Text	Technik
<i>Kyrie</i>	5–9	Christe eleison, Kyrie eleison	vierstimmige imitatorisch konzipierte Sequenz
	15–16	Kyrie eleison	zweistimmiges kanonisches Einsetzen des Hauptthemas
	22–25 bzw. 90–93	Kyrie eleison bzw. Spiritus Sancte	vierstimmiges Fugato
<i>Salus infirmorum</i>	7–11	Refugium peccatorum	vierstimmige Sequenz mit vier Themen
	16–17 bzw. 29–30	Ora pro nobis	zweistimmige Imitation
	21–25	Consolatrix afflictorum, auxilium Christianorum	zweistimmiger Kanon
<i>Regina Angelorum</i>	58–64=146–152	Ora pro nobis	vierstimmige Sequenz mit zwei Themen
	98–103	Ora pro nobis	vierstimmige Sequenz mit zwei Themen

muten lässt. Die Solisten tragen hier das Anfangsthema des Satzes *Kyrie eleison* in einer raffinierten Manier vor: Das Eröffnungsthema erscheint, ständig variiert, in jeder der vier Stimmen mit einem signifikanten Zeit- bzw. Intervallabstand, indem eine deutliche Analogie mit der fugiert konzipierten Exposition entsteht (siehe Notenbeispiel 51).

Im weiteren Verlauf dieses Werkes integriert der Komponist in drei der fünf Sätze eine Kette von imitatorisch bzw. kontrapunktisch angelegten Abschnitten, in denen sowohl die Anzahl von einbezogenen Stimmen als auch ihre Kombinationsprinzipien konsequent geändert werden – ein Verfahren, das auch nach dem Aufgreifen unterschiedlicher Techniken verlangt (siehe Tabelle 63).

Unterschiedlich ist schon die Verwendung der einfachsten zweistimmigen Imitationen. Diese erscheinen in der Vertonung dreimal, in den Sätzen *Kyrie eleison* sowie *Salus infirmorum*. Die zwei ersten Varianten sind ganz kurz: Die Länge der nachgeahmten Motive beträgt jeweils lediglich

Ky - ri - e e - lei - - - - - son.

Ky - ri - e - - - - - e - lei - - son.

Notensbeispiel 52a: *Kyrie eleison* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 15–19 der Partitur, Solistenstimmen)

o - ra pro no - - - - - bis,

o - ra pro no - - - - - bis,

o - ra pro no - - - - - bis,

o - ra pro no - - - - - bis,

Notensbeispiel 52b: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 16–19 der Partitur, Chorstimmen)

Con - so - la - trix af - fli - cto - rum, au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum,

Con - so - la - trix af - fli - cto - rum, au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum,

Notensbeispiel 53: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 21–25 der Partitur, Solistenstimmen)

zwei Takte. Im ersten Fall – in der Exposition des Hauptthemas des ersten Satzes – handelt es sich um eine nahezu primitive wörtliche Wiederholung: Der Alt greift dasselbe Element ohne Änderungen mit dem Abstand von einem Takt auf. Im zweiten Fall aber erfolgt im Zentrum des dritten Satzes – eine Ergänzung dieses Prinzips durch die Tonika-Dominante-Einsatzfolge: Während die Sopran- bzw. Tenor-Stimmen die Bitte *Ora pro nobis* mit dem Ton *g* anfangen, beginnen die übrigen Solisten mit dem Ton *d* (siehe Notenbeispiele 52a und b).

Die dritte Variante, die im selben Satz Platz findet, ist länger: Der fünftaktige Dialog zwischen den zwei Solisten kann sogar mit einem wenig umfangreichen Kanon verglichen werden. Zwei Anrufungen – *Consolatrix afflictorum* bzw. *Auxilium Christianorum* (A und B im Notenbeispiel) – werden mithilfe deren Wiederholung verdoppelt: Jede der zwei Phrasen erklingt zuerst im Tenor, wird dann vom Bass vorgetragen, dabei jeweils mit der tonartlichen, dem Fugato ähnlichen, Transposition (siehe Notenbeispiel 53).

Vielfältig sind auch vierstimmige Kombinationen. Diese benutzt Mozart sowohl in Form einer fugierten Exposition mit zwei Themen (so konstruiert er den Bereich zwischen dem Haupt- und Seitensatz des *Kyrie eleison*) als auch einer kontrapunktisch organisierten Sequenz. Das *Procedere* bearbeitet dabei eine unterschiedliche Anzahl von Motiven:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in D major and common time. The lyrics are: "Ky - ri - e e - lei - - - - son. Chri - ste e - lei - -". The score is divided into two main sections, A and B, which are repeated. Section A starts with the Soprano and Tenor voices, while Section B starts with the Alto and Bass voices. The lyrics are: "Ky - ri - e e - lei - - - - son." for both sections.

Notenbeispiel 54a: *Kyrie eleison* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 23–27 der Partitur, Chorstimmen)

f
 Chri-ste e-lei - son. Ky-ri-e e-lei - son, e - lei - son.
 f
 Chri-ste e - lei - son. Ky-ri-e e - lei - son, e - lei - son.
 f
 Chri-ste e-lei - son. Chri-ste e - lei - son. Ky-ri-e
 f
 Chri-ste e - lei - son. Chri-ste e-lei - son. Ky-ri-e e - lei - son.

Notenbeispiel 54b: *Kyrie eleison* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 5–9 der Partitur, Chorstimmen)

f o - ra,
 f o - ra,
 f o - ra,
 f o - ra, o - ra, o - ra, o - ra, o - ra,

Notenbeispiel 54c: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 58–64 der Partitur, Chorstimmen)

Während die Vertonung der Anrufung *Christe eleison* auf einem thematischen Element basiert (vgl. Notenbeispiel 54a und b), fußen die zwei Sequenzen aus dem Satz *Regina Angelorum* auf zwei kontrastierenden (A und B in den Notenbeispielen 54c und d), und jene aus dem Satz *Salus infirmorum* – auf vier verwandten Themen (A, B, C und D im Notenbeispiel 54e).

„Untypisch salzburgerisch“ und gleichzeitig „typisch mozartisch“, ist ein solches Verfahren offensichtlich als Folge der mehrfachen Auseinandersetzung des jungen Komponisten mit der kontrapunktischen Schreibweise zu verstehen. Nachdem er sich in diese Techniken während seines italienischen Aufenthaltes gründlich vertieft hatte (spätestens die Begeg-

o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis
 o - ra pro no-bis, o - ra pro no-bis, o - ra
 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.
 o-ra pro no-bis, o - ra pro no-bis, o - ra pro no - bis,

Notensbeispiel 54d: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 98–103 der Partitur, Chorstimmen)

Re - fu - gi-um pec - ca - to - rum, re - fu - gi-um pec - ca - to - rum,
 Re-fu-gi um pec - ca - to - rum, re-fu-gi um pec - ca-to - rum, pec-ca-to rum,
 Re - fu - gi-um pec-ca - to - rum, re - fu - gi-um pec-ca - to - rum, pec - ca - to - rum,
 Re-fu-gi-um pec-ca - to - rum, re-fu-gi um pec-ca - to - - - rum, pec-ca - to - rum,

Notensbeispiel 54e: *Salus infirmorum* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 7–12 der Partitur, Chorstimmen)

nung mit Padre Martini hatte ihm die Augen öffnen müssen), erweiterte Mozart seine Kenntnisse mithilfe des Studiums zahlreicher kontrapunktisch konzipierter Partituren seiner Salzburger Kollegen²⁵¹ und ließ sie nicht mehr aus dem Auge, indem er manchmal – wie im Fall der *Lauretanischen Litaneien* – der Tradition entgegentrat.

Der Kontrapunkt gehörte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu einem der unverzichtbaren Bestandteile der musikalischen

²⁵¹ Zu erwähnen ist hier vor allem das von Leopold Mozart verfertigte Studienbuch, das 1773 entstanden ist; siehe Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 190–198.

Sprache. Als „etwas Veraltet-Altmodisches“ sowie „Gelehrtes“²⁵² – im Gegensatz zu dem geforderten Galanten – geltend, versteinerte er „zu einem Repertoire von Formeln, die durch einen Kompromiß zwischen konventionellen melodischen Phrasen und einfachsten Akkorden und Akkordverbindungen entstanden“.²⁵³ Noch mehr: Versteinert wurde auch seine Rolle. „Die Ideen der Religion tragen den Charakter des Ewigen, und dies kann die Musik nicht besser erreichen, als durch die, nur mit Unrecht, aus Leichtsinne und Unverstand verspottete, wundervolle Kunst des Contrapuncts, der canonischen und fugierten Arbeit“ – so formuliert 1814 der deutsche Philosoph, Musikästhetiker und Schriftsteller Christian Friedrich Michaelis in einem für die *Allgemeine musikalische Zeitung* verfassten Aufsatz.²⁵⁴ Die allgemein gültigen Gesetze des Daseins postulierend, verstanden sich kontrapunktisch konzipierte Abschnitte damals also als umfangreiche Zusammenfassungen und wurden deswegen traditionell zum Werkabschluss platziert: Dadurch erklärt sich die Verwendung der kontrapunktischen Techniken in einigen Final-Sätzen der instrumentalen Kompositionen der Zeit²⁵⁵ sowie die Erscheinung von Fugen bzw. Fugati ausgerechnet am Ende der groß angelegten Sätze *Gloria (Cum Sancto Spiritu)* und *Credo (Et vitam venturi)* der Messkompositionen.²⁵⁶

252 Rudolf Stephan, *Über Mozarts Kontrapunkt*, in: *Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag am 19. September 1971*, hg. v. den Mitarbeitern des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971 (*Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte* 36/I), S. 601.

253 Ebenda.

254 Michaelis, C. Fr., *Ueber das Alte und das Veraltete in der Musik*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 20 (1814), Sp. 327. Siehe dazu auch Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S. 83.

255 Zu erwähnen sind vor allem abschließende Sätze der Symphonien D-Dur, MH 287, C-Dur, MH 384, Es-Dur, MH 473, C-Dur, MH 478 und A-Dur, MH 508 von Michael Haydn sowie das Finale der *Jupiter-Symphonie* C-Dur, KV 551 von Wolfgang Amadeus Mozart; siehe dazu Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford: Clarendon Press 1989, S. 86–90; Paul Winston Pierce, *Fugal Finales of Michael Haydn in relation to those of Haydn and Mozart*, Diss. (Hartt School) 2003; Peter A. Brown, *Eighteenth-Century Traditions and Mozart's "Jupiter" Symphony K. 551*, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (Spring 2003), S. 176–190.

256 Zu erklären ist diese Besonderheit auch dadurch, dass die entsprechenden Textstellen „den Gläubigen nach amtskirchlicher Sicht so vertraut“ waren, „daß die Textverständlichkeit in kunstvoller Kontrapunktik zurücktreten konnte“; zit. nach Thomas Hochradner, *Das*

Aber noch mehr: Dadurch erklärt sich auch der generelle Verzicht auf polyphon angelegte Episoden in den *Lauretanischen Litaneien*. Mystisch und allegorisch, besteht der Text dieser Andachtsform aus einer langen, persönlich geprägten und emotionell gefärbten Reihenfolge von ‚Titeln‘ Mariens²⁵⁷, die, nacheinander vorgetragen, mit einem vielschichtigen Portrait der Gottesmutter verglichen werden können. Für ein objektives Fazit – einen Bereich, wo der Kontrapunkt ins Spiel kommen konnte – ist in dieser bunten ‚Sammlung‘ von typischen marianischen Charakteristiken nahezu kein Platz zu finden. Die Ausnahme stellt lediglich ein Ausschnitt des Formulars dar: Die Strophen 23–28, die eines der wichtigsten Kirchendogmen, die Jungfräulichkeit, zur Sprache bringen.²⁵⁸ Nicht zufällig vertont Adlgasser in seiner *Lauretanae* B-Dur, CatAd 3.11, ausgerechnet für einen der Bestandteile dieser Versgruppe, den Satz *Virgo prudentissima*, eine umfangreiche Doppelfuge.²⁵⁹

Der Text einer anderen Litanei aber, *de Venerabili Altaris Sacramento*, kombiniert ähnlich formulierte mystische Anrufungen mit jenen, die „den Charakter des Ewigen“ tragen. Und es ist deswegen nicht verwunderlich, dass die abschließende Strophe dieser Textvorlage – *Pignus futurae gloriae* – von Salzburger Komponisten in den meisten Fällen als Fuge vertont wurde.

Die Fugen *Pignus futurae gloriae* der Sakramentslitaneien

„Ohne textlichen Bezug und der Tradition verpflichtet“: So charakterisiert Walter Senn diese Neigung von Mozarts Vorgängern und Zeitgenossen in einem seiner Aufsätze.²⁶⁰ Magda Marx-Weber betrachtet in

18. Jahrhundert, in: *Messe und Motette*, hg. v. Horst Leuchtman und Siegfried Mauser unter Mitarbeit von Thomas Hochradner, Franz Körndle, Birgit Lodes und Bernhold Schmid, Laaber: Laaber-Verlag 1998 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 9), S. 250.

²⁵⁷ Bezeichnung nach Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 175.

²⁵⁸ Mehr dazu im ersten Abschnitt der Studie.

²⁵⁹ Vgl. die Spartierung des Satzes sowie seine analytische Betrachtung in der Dissertation von De Catanzaro; siehe De Catanzaro, *Sacred music in Mozart's Salzburg*, S. 188–199.

²⁶⁰ Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph*, S. 205f.

ihrer Studie, die letztlich die Hypothese von Senn bestreitet, die letzte Zeile des Textes der *Sakramentlitanei* als „Hinweis auf die niemals endende himmlische Herrlichkeit“²⁶¹ – ein Hinweis, der offensichtlich „schwerlich subjektive musikalische Deutungsmöglichkeiten“²⁶² bieten kann und daher zum Aufgreifen der kontrapunktischen Schreibweise veranlasst. Den inneren Inhalt dieser Anrufung, jenem der Schluss-Sätze von *Gloria* und *Credo* der Messe sowie der Schlussdoxologie von Vesperpsalmen gleichstellend, schließt Ulrike Aringer-Grau die Auseinandersetzung mit diesem Problem mit der folgenden Frage: „Wie anders als mit dem anspruchsvollsten und gleichzeitig traditionellsten kompositorischen Mittel, dem Fugenkontrapunkt, hätte ein solcher Text vertont werden können?“²⁶³ Die Antwort auf diese Frage liegt auf der Hand. Das *Pignus futurae gloriae*, die 49. Zeile der Salzburger Fassung der Litanei zum *Allerheiligsten Altarsakrament*, gehört wirklich zu jenen textlichen Vorlagen, die als Ausdruck des Ewigen, des allgemein Gültigen dienen und, am Ende der Komposition platziert, zur feierlichen Zusammenfassung des gesamten Hauptteiles werden.

Die von Senn postulierte enge Verbindung mit der Tradition schließt diese Behauptung jedoch nicht aus: Die langjährige fugierte Bearbeitung dieses Textes sollte selbstverständlich zur Entstehung zahlreicher Klischees – wie motivischer Formeln sowie Formschemata – bzw. zur Verwendung eines ähnlichen „Ensembles von Techniken“²⁶⁴ führen, die in Werken mehrerer Autoren zu finden und als Kennzeichen der Salzburger Tradition zu verstehen waren. Die Regeln der Fugenkomposition, die theoretische Traktate des 18. Jahrhunderts ausführlich beschreiben, auf eigene Art und Weise nutzend, schufen die Vorgänger

261 Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 189.

262 Manfred Schuler, *Zum Stile antico in Leopold Mozarts kirchenmusikalischem Schaffen*, in: *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994*, hg. v. Josef Maňcal und Wolfgang Plath, Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1997 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung* 2), S. 213.

263 Aringer-Grau, *Mozarts Pignus-Fuge*, S. 164; siehe dazu auch Marx-Weber, *Litaneien*, S. 209.

264 Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 1. Teil: *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (*Geschichte der Musiktheorie* 10), S. 171.

und Zeitgenossen Wolfgang Amadeus Mozarts eine einzigartige *Pignus futurae gloriae*-Tradition.

Deren Hauptvoraussetzung stellte das Thema dar. „Um nun eine gute Fuge sowohl in der strengen als freyen Schreibart zu verfertigen, schreibt man in einer Stimme, welche einem beliebig ist, einen männlichen, von allen Zierarthen und Manieren befreytten Gedanken auf“ – so formuliert Johann Georg Albrechtsberger die Hauptregel des Schreibens eines Fugensubjektes.²⁶⁵ Ähnlich äußert sich Johann Georg Sulzer im Artikel *Führer seiner Allgemeinen Theorie der schönsten Künste*: „In Ansehung der Melodie ist ohne Zweifel das Einfache das beste; je fließender und natürlicher der Gesang ist, je besser schickt er sich zum Fugensatz“.²⁶⁶

Die Salzburger Kollegen Mozarts – Adlgasser, Leopold Mozart und Michael Haydn – scheinen von diesen Empfehlungen auszugehen. Als Textvorlage für das Schaffen des Fugensubjektes ihrer Alla-breve-Fugen dient in den meisten Fällen die Anrufung *Pignus futurae gloriae*, die „aus zwei Kola“ besteht, „aus denen die Form der Vertonung erwächst: dem Substantiv und der doppelten Genitiv-Konstruktion“.²⁶⁷ Das Motto bzw. der Themenkopf wird dabei ständig durch lange Notenwerte, bei der Beibehaltung der entsprechenden Betonung – *Pígnus* – vorgetragen, durch einen charakteristischen Intervall-Auf- bzw. Absprung (am häufigsten mit dem Quart- und Quintschritt) gekennzeichnet (siehe die ersten markierten Elemente der Themen in den Notenbeispielen 55a–e).

Diesem lapidaren Motiv steht, oft von jenem durch eine Pause abgegrenzt, die Fortsetzung – die Vertonung der nachfolgenden Ergänzung, *futurae gloriae*, gegenüber. Der natürlichen Deklamation der grammatikalischen Konstruktion entnommen, beginnt ihre Vertonung in Fugen aller Komponisten abtaktig und tendiert zur Akzentuierung des wichtigsten der drei Worte, *gloriae* (Notenbeispiele 55a–e). Dessen erste Silbe wird entweder mit der Punktierung oder mit dem Melisma ausgedehnt und manchmal mehrmals wiederholt. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht das Thema der D-Dur-Vertonung von Adlgasser, CatAd *3.51,

²⁶⁵ Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung*, S. 172.

²⁶⁶ Sulzer, *Allgemeine Theorie*, S. 547.

²⁶⁷ Aringer-Grau, *Mozarts Pignus-Fuge*, S. 165.

das die zwei Varianten mehrmals verwendet (vgl. Notenbeispiel 55a). Die anschließende Bitte, *miserere nobis*, wird dabei traditionell als Textvorlage von Gegensubjekten betrachtet und im Rahmen des Themas selten verwendet, nämlich als Kadenz in zwei Partituren der mozartischen Kollegen: in den *Sakramentslitaneien* von Adlgasser, CatAd 3.52, B-Dur, sowie von Leopold Mozart, LMV II:D1, D-Dur²⁶⁸ (siehe Notenbeispiele 55b bzw. 55d).²⁶⁹

Exponiert wird das Hauptthema in den meisten Fällen im Bass – eine Tendenz, die eine charakteristische Stimmeneinsatzlogik definiert: Die Beantwortung übernimmt der Tenor, der sich eine Quinte höher platziert; sodann tritt der Alt ins Spiel ein, dem der Sopran folgt (vgl. Tabelle 64). Eines der populärsten Modelle der Zeit, wird es in einigen der damaligen theoretischen Studien – unter anderem in jener von Albrechtsberger – als eines der besten bezeichnet:

*Die Eintritte, zu Anfange der, sowohl drey= als auch mehrstimmigen Fugen, die schönsten und gewöhnlichsten sind, wo die Stimmen in der Ordnung hinauf oder herab sich beantworten; obwohl auch die übrigen Mischungen erlaubt sind. Z.B. In einer dreystimmigen Fuge: Tenor, Alt, Discant; oder: Discant, Alt, Tenor, so auch Baß, Tenor, Alt; oder Alt, Tenor, Baß. In einer vierstimmigen Singfuge: Baß, Tenor, Alt, Discant, oder: Discant, Alt, Tenor, Baß. Welche Antworten (Risposti) mit dem Haupttone und dessen Quinte, oder umgekehrt, abwechseln müssen. [...] Hieraus ist zu sehen, dass wenn die erste Stimme im Haupttone (Tonica) anfängt, die zweyte in der Quinte (Dominante) die dritte wiederum im Haupttone, die vierte abermal in der Quinte antworten muß.*²⁷⁰

In *Pignus*-Fugen funktioniert diese Reihenfolge der Stimmen aber auch als sekundäres inhaltliches Mittel, das zur Textinterpretation beiträgt: Schritt für Schritt den gesamten musikalischen Raum okkupiert

268 Eine detaillierte Analyse der Themen samt Beschreibung übriger *Pignus*-Subjekte von Salzburger Komponisten findet sich bei Rosenthal / Mendel, *Mozart's Sacramental Litanies*, S. 454; Schuler, *Zum Stile antico*, S. 214; Aringer-Grau, *Mozarts Pignus-Fuge*, S. 166–169.

269 Zur typischen dreiteiligen Gliederung der Themen der Epoche (*Kopf–Fortspinnung–Kadenz*) siehe Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S. 135–140.

270 Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung*, S. 197.

Pi-gnus fu-tu-rae glo-ri-ae fu-tu-rae glo-ri-ae fu-tu-rae glo-ri-ae fu-tu-rae glo-ri-ae

Notensbeispiel 55a: Hauptthema des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* D-Dur, CatAd *3.51, von A. C. Adlgasser

Pi-gnus fu-tu-rae glo-ri-ae mi-se-re-re-no-bis

Notensbeispiel 55b: Hauptthema des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* B-Dur, CatAd 3.52, von A. C. Adlgasser

Pi-gnus fu-tu-rae glo-ri-ae

Notensbeispiel 55c: Hauptthema des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart

Pi-gnus, Pi-gnus fu-tu-rae glo-ri-ae, mi-se-re-re- mi-se-re

Notensbeispiel 55d: Hauptthema des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von L. Mozart

Pi-gnus fu-tu-rae glo-ri-ae

Notensbeispiel 55e: Hauptthema des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* g-Moll, MH 228, von M. Haydn

rend, erklingt jeder nachfolgender Einsatz akustisch stärker und lauter und betont dadurch die Unvermeidbarkeit der *futurae gloriae* (siehe Tabelle 64).

Tab. 64: Stimmeneinsatzmodell der *Pignus*-Fugen von Salzburger Komponisten des 18. Jahrhunderts

<i>Sopran</i>				Thema	<i>Kontrapunkt 1</i>
<i>Alt</i>			Thema	<i>Kontrapunkt 1</i>	<i>Kontrapunkt 2</i>
<i>Tenor</i>		Thema	<i>Kontrapunkt 1</i>	<i>Kontrapunkt 2</i>	<i>Freie Stimme</i>
<i>Bass</i>	Thema	<i>Kontrapunkt 1</i>	<i>Kontrapunkt 2</i>	<i>freie Stimme</i>	Thema

Bemerkenswert ist es, dass die Tonika-Dominante-Exposition dieser Fugen häufig durch ein zusätzliches, fünftes Erscheinen des Hauptsubjektes in der Bass-Stimme erweitert wird (vgl. den grauen Teil der Tabelle 64): Der ‚klassischen‘ Kadenz ähnlich, lässt dieses letzte unveränderte Erklingen des Themas den ersten, stabilen Teil der Komposition von den übrigen deutlich abgrenzen.

Charakteristisch ist außerdem, dass die nachfolgende Mittelsektion, die in der Regel „in entferntere Tonarten, sowohl mit dem Hauptsatze, als Gegensatze, oder mit beyden zugleich; auch mit einem ihrer Einschnitte, oder mit einem Zwischensatz, nachahmungsweise gehen“²⁷¹ soll, die empfohlenen entfernteren Tonarten zu vermeiden scheint: Dieser Abschnitt wird zwar durch zahlreiche Zwischenspiele und unvollständige Dux-Einsätze gekennzeichnet, ist aber oft so knapp, dass er kaum alle verwandten Tonarten verwenden kann. So dauert der zentrale Teil des 145-taktigen *Pignus*-Satzes der D-Dur-Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* von Leopold Mozart, LMV II:D1, lediglich 30 Takte (Takte 74–104 der Partitur) und enthält Modulationen in drei kontrastierende Moll-Tonarten, h-Moll (Takt 74), e-Moll (Takt 89) und fis-Moll (Takt 94), während der 22-taktige Mittelabschnitt der 55-taktigen Fuge der B-Dur-Vertonung von Adlgasser, CatAd 3. 53, nur zwei – Es-Dur (Takt 27) und g-Moll (Takt 36) – erklingen lässt. Die intensive tonartliche Durchführung des Subjektes interessiert die Komponisten offensichtlich nicht. Etwas anderes ist dagegen für sie von Bedeutung, nämlich seine melodischen bzw. rhythmischen Transformationen.

²⁷¹ Ebenda, S. 196.

„Die Vergrößerung (Augmentatio), die Verkleinerung (Diminutio), die Abkürzung (Abbreviatio), die Zerschneidung (Syncope), die Engführung (Restrictio) des Fugenthema sind die Hauptfiguren (Zierlichkeiten) und Künste in einer Fuge“²⁷² – so charakterisierte Albrechtsberger die diversen Fugentechniken in seiner Studie. Gefragt unter Salzburger Autoren war jedoch meist nur eine dieser ‚Zierlichkeiten‘: die Engführung. „Gewöhnlichermaßen gegen das Ende der Fuge angebracht“²⁷³, stimmt ihre Erscheinung in allen *Pignus*-Vertonungen mit der Rückkehr der Haupttonart, der traditionellen Reprise ähnlich, überein und wird auf verschiedene Art und Weise verwirklicht: Mit dem Wechsel der Intervall- bzw. Zeitabstände – am häufigsten aber zu möglichst engen Einsätzen des Subjektes tendierend – oder in der Kombination mit anderen Dux-Varianten – mit seiner Umkehrung (in der d-Moll-Fuge der *Sakramentslitanei* von Michael Haydn, MH 66, vgl. Takte 103–107 der Partitur) oder Vergrößerung (im C-Dur-*Pignus* von Leopold Mozart, LMV II:C1, siehe Takte 77–95).

Als umfangreichster der gesamten Konstruktion korrespondiert dieser abschließende Abschnitt mit der soliden Exposition und dient als struktureller Ausgleich. Formal einteilig und nicht dividierbar, verfügen diese Salzburger Fugen zwar nicht über kadenzelle Einschnitte und folgen einer der Hauptregeln des Fugenschreibens, die behauptet, dass „das Stück von Anfange bis zum Ende, ohne abzusetzen, fortgehen muss“²⁷⁴, demonstrieren aber trotzdem eine deutliche dreiteilige Formgestalt (siehe Tabelle 65).

Die erste der zwei Vertonungen des Textes von Wolfgang Amadeus Mozart, das „kontrapunktische Prunkstücke“²⁷⁵ B-Dur KV 125, scheint sich auf den ersten Blick an die Salzburger Tradition so eng anzuschlie-

272 Ebenda, S. 189.

273 Ebenda, S. 172.

274 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Bd. 1, Berlin: Haude & Spener 1753, S. 17. Vgl. dazu auch die systematische und ausführliche Analyse der wichtigsten Fugentheorien des 18. Jahrhunderts in Paul Mark Walker, *Fuge in German Theory from Dressler to Mattheson*, Diss. (University of New York at Buffalo) 1987, S. 487–580.

275 Einstein, *Mozart, sein Charakter*, S. 343.

Tab. 65: Typischer Formaufbau der *Pignus*-Fuge von Salzburger Komponisten

<i>Abschnitt der Form</i>	I=Exposition	II=Durchführung	III=Reprise
Tonart	Tonika	Paralleltonart, Subdominante mit ihrer Paralleltonart, Dominante	Tonika
Charakteristik	konsequente Themeneinsätze in allen Stimmen	einige (manchmal unvollständige) Themeneinsätze mit zahlreichen Zwischenspielen	zahlreiche Engführungen, manchmal mit anderen Themenvarianten kombiniert

ßen, dass sie sich lediglich in deren Rahmen betrachten lässt. Das Hauptthema kann als raffinierte Kombination von repräsentativen Elementen einiger der Kompositionen seiner Zeitgenossen verstanden werden.

Die erste Silbe der Anrufung *Pignus* akzentuierend, basiert deren Kopf auf dem stereotypen Kanzenen-Rhythmus *lang-kurz-kurz*, den auch das Subjekt einer der *Pignus*-Fugen von Michael Haydn, seiner *Allerheiligenlitanei* d-Moll, MH 66, offenbart (vgl. die ersten Elemente der Fugenthemen von Wolfgang Amadeus Mozart und Michael Haydn in den Notenbeispielen 56a und c)²⁷⁶ und der eine bemerkenswerte Um-

276 Siehe dazu Karl H. Wörner, *Über einige Fugenthemen Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954/55, S. 36f.; Aringer-Grau, *Mozarts Pignus-Fuge*, S. 170f. Unter zahlreichen mozartschen Abschriften von Werken anderer Komponisten findet sich unter anderem eine unvollständige, im Köchel-Verzeichnis mit der Nummer KV Anh. 239 (KV³ Anh. 109^{IV}, KV⁶ Anh. A11) versehene Kopie dieses Satzes der Litanei Haydns. Lange Zeit als eine „Studie“ zu seiner eigenen B-Dur-Vertonung betrachtet (vgl. Wörner, *Über einige Fugenthemen*, S. 37), wurde diese aber, zusammen mit dem *Pignus futurae* g-Moll, MH 228, erst 1783, während des letzten, kurzfristigen Aufenthaltes Mozarts in Salzburg, offensichtlich für eine geplante Aufführung im Kreise van Swietens in Wien angefertigt; siehe Alan Tyson, *Mozart. Studies of the autograph scores*, Cambridge, Mass. u.a.: Verlag Harvard Univ. Pr. 1987, S. 81; Dietrich Berke / Ulrich Leisinger, *Vorspann*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 3–5: *Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen*, Bd. 1: *Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. XXf.

wandlung der Textvorlage provoziert: Die drei ‚Bestandteile‘ des Satzes, die Worte *pignus futurae gloriae*, werden paarweise vereinigt, indem die erste Ergänzung, *futurae*, zuerst mit dem Substantiv, *pignus*, danach aber mit dem zweiten Genitiv, *gloriae*, erscheint.



Schema 7: Deklamationsrhythmus des Anfangsmotives der Anrufung Pignus

Der lapidare Oktavfall *b–b*, höchstwahrscheinlich ein musikalisches Symbol der Unendlichkeit der zukünftigen Ehre, weist auf das Initialintervall einer der Fugen von Adlgasser, B-Dur, CatAd *3.54, hin (Notenbeispiele 56b und d). Die Motivgrundlage der zwei mithilfe einer Pause voneinander geschiedenen Phrasen bezeugt zudem eine ständige rhythmische Variabilität: Die Steigerung der Bewegung einerseits sowie die Änderung von rhythmischen Kombinationen andererseits (Halbe- und Viertelnoten in der ersten Sektion wechseln zu kürzeren Notenwerten in der zweiten) tragen dazu bei, dass die melodische Monotonie nicht zu spüren ist.²⁷⁷

Das dritte Element des Themas, die traditionelle *Gloriae*-Vokalise, scheint einer anderen Partitur von Adlgasser, B-Dur, CatAd *3.53, entnommen zu sein: Die zweitaktige wörtliche Übereinstimmung (vgl. A2 der Notenbeispiele 56c und d) ist so auffällig, dass die abschließende Abweichung (Takte 7–8 des Themas von Mozart bzw. Takt 4 des Subjektes von Adlgasser) diese Themenverwandtschaft nicht schattieren kann. Bemerkenswert ist außerdem die Vergleichbarkeit der Struktur dieser Hauptsätze: In beiden Fällen handelt es sich um die Gliederung in drei Segmente, deren Kopfmotive melodisch ähnlich sind (*b–b* in der Litanei von Mozart, *b–g* in der Komposition von Adlgasser, wobei sich erst im dritten Segment eine andere Fortführung ergibt, siehe A2 in den Notenbeispielen).

²⁷⁷ Vgl. dazu auch die Analyse des mozartschen Themas in Aringer-Grau, *Mozarts Pignus-Fuge*, S. 170.

A
 Pi - gnus fu - tu - rae fu - tu - rae glo - - - - - ri - ae
 A
 Pi - gnus fu - tu - rae glo - - - - - ri - ae
 A A1 A2
 Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - - - - - ri - ae, mi - se - re - re, mi - se - re
 A A1 A2
 Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - - - - - ri - ae

Notenbeispiele 56a–d: Hauptthemen des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitaneien* d-Moll, MH 66, von M. Haydn, B-Dur, CatAd *3.54, von A. C. Adlgasser, B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart, und B-Dur, CatAd *3.53, von A. C. Adlgasser

Diese eigentümliche ‚Kombination‘ der charakteristischen Elemente der Salzburger *Pignus*-Themen durch alle Stimmen, von unten nach oben, vom Bass zum Sopran, in der Haupttonart „spazieren führend“²⁷⁸, indem die Exposition über vier Subjekt-Einsätze in den Takten 1, 10, 19 und 28 verfügt, beschreitet der junge Mozart jedoch im weiteren Ablauf des Stückes seinen eigenen Weg.

Die gewöhnlichen ‚Zierlichkeiten‘ jeder Fuge – die Verkürzung bzw. melodischen Verwandlungen des Themas sowie die Engführung – in seine Vertonung integrierend, ändert er zugleich das traditionelle Schema, das ihre Verwendung erst „gegen das Ende“ der Komposition, als ihr Hauptziel, vorschreibt: Sie konzentrieren sich im modulierenden Zentrum

²⁷⁸ Ein treffender Ausdruck des jungen Komponisten, der in einem seiner Briefe gefunden werden kann: „einer aus den geistlichen gab mir eins [Thema]. ich führte es spazieren“ (Brief an seinen Vater vom 23. bzw. 25. Oktober 1777 aus Augsburg).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in B-flat major. The lyrics are: "Pignus fu - tu - rae glo - ri ae, pi gnusfu - tu - rae glo - ri - ae fu - tu rae glo - ri ae, Pi - gnusfu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri ae, pi - gnusfu - tu - rae, fu - tu - rae Pignusfu - tu - rae glo - ri ae, pi gnusfu - tu - rae glo - ri ae, Pi - gnusfu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri ae, Pi - gnusfu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae." The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Notenbeispiel 57: *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 95–10 der Partitur, zwei erste Sektionen der Sequenz, Chorstimmen)

(Takte 95–129 der Partitur) und dienen dadurch nicht nur als rein kontrapunktische sondern eher noch als einfache instrumentelle Durchführungsmittel eines mittleren Abschnitts wie eine Zerlegung des Subjektes in seine Bestandteile, knappe Motive, sowie ihre Sequenzierung. Den Hauptgedanken allmählich transformierend, gliedert Mozart diese Sektion in zwei ähnlich konzipierte Sequenz-Phasen, dabei jeweils mit einer Kette von Engführungen.

Die Basis der ersten (Takte 95–111) stellt eine Kombination des ersten und dritten Themensegmentes dar: Im Bass und im Alt mit dem Abstand von einem Takt erklingend, führt sie von der Haupttonart, B-Dur, nach Es- bzw. C- und F-Dur (siehe Notenbeispiel 57).

Die zweite Phrase (119–129) variiert dieses Modell.²⁷⁹ Die Stütze dieser schrittweise (B-Dur→c-Moll→d-Moll) modulierenden Reihenfolge von Engführungen bildet eine melodisch und rhythmisch transformierte Variante der ersten und zweiten Subjektbestandteile: Zu erkennen sind lediglich der Motivkopf des ersten Elementes mit seinem charakteristischen Wechsel von langen und kurzen Schlägen sowie die *gloriae*-Punktierung des zweiten, während der markante Oktavfall ausgeschlossen wird. Diese Engführung bezieht sich dadurch „nicht nur auf die Stim-

²⁷⁹ Wobei Mozart offensichtlich eine Kombination aus einer der *Pignus*-Fugen seines Vaters, der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, als Vorlage nutzt; siehe Aringer-Grau, *Mozarts Pignus-Fuge*, S. 176.

merkwürdig ist außerdem die Tatsache, dass Mozart ursprünglich noch eine Tonika-Rückkehr vorsah: Eine knappe ‚zweite Reprise‘ sollte in diesem Fall die zwei modulierenden Sequenz-Sektionen (Takte 95–111 bzw. 119–129) voneinander trennen²⁸¹ (vgl. die fetten Markierungen in Tabelle 66). Den Gedankengang des Komponisten verfolgend, scheint es möglich, dass sich das junge Genie während der Arbeit an diesem umfangreichen kontrapunktischen Stück zum Ziel setzte, von dem traditionellen tonartlichen Plan abzuweichen und schließlich diese Fuge nach dem Prinzip einer anderen Form – nämlich dem allgemein bekannten Rondo-Schema – anzulegen.²⁸²

Insofern erscheinen zahlreiche Streichungen, die insgesamt 46 Takte umfassen und die Wolfgang erst nach der Fertigstellung seiner Vertonung unternahm (vgl. graue Eintragungen in Tabelle 66), in einem neuen Licht. Der Form dieser nahezu 200-taktigen Partitur „zugute kommend“²⁸³, indem sie nicht mehr „fast fatal wirkt“²⁸⁴, bringen diese Kürzungen außerdem stabile und modulierende Abschnitte ins Gleichgewicht: Den umrahmenden Teilen, der Exposition bzw. der Reprise, stehen zwei tonartlich bewegliche Episoden gegenüber, die mit jenen proportional vergleichbar sind (36/40 bzw. 32/33 Takte); die zentrale Tonika-Rückkehr ist aber knapper (24 Takte) und funktioniert als Schattierung der Modulationen.

281 Siehe ausgestrichene Blätter 35^v–36^f des Autographs, die im Anhang der NMA-Edition abgedruckt wurden (NMA, I/2/1, S. 383f.) sowie die Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung des gesamten Satzes im Revisionsbericht der ersten Gesamtausgabe mozartischer Werke: *W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Supplement. Revisionsbericht*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1889, S. 26–36. Vgl. dazu auch Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. XIV sowie Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a/25.

282 Sich auf einen Aspekt der fugierten Form – nämlich auf die Logik der Durchführungen des Themas – konzentrierend, kommentiert Aringer-Grau in ihrem umfangreichen Aufsatz diese tonale Disposition gar nicht, beschreibt aber ausführlich die Struktur der drei miteinander korrespondierenden Fugen-Expositionen (in den Takten 1–44, 44–86 bzw. 133–166) sowie der Engführungen im Zentrum; siehe Aringer-Grau, *Mozarts Pignus-Fuge*, S. 172–177.

283 So Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. XIV.

284 Nach Einstein, *Mozart, sein Charakter*, S. 343.

Tab. 66: Formaufbau der *Pignus-Fuge* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

<i>Aufbau</i>	<i>Abschnitt der Form</i>	
vier Themen-Einsätze Zwischenspiel und drei Themen-Einsätze	,Exposition‘ 1. Durchführung	
zwei Themen-Einsätze bzw. eine Einführung Zerlegung des Themas in Motive	1. Reprise 2. Durchführung (1. Phase)	
zwei Engführungen	2. Durchführung (2. Phase)	
Themen-Einsatz zwei Engführungen	2. Reprise 3. Durchführung	
Themen-Einsatz	3. Reprise	
drei Themen-Einsätze	3. Reprise	
Orgelpunkt bzw. Kadenz	Coda	
<i>tonale Disposition</i>	I	I
<i>Anzahl von Takten</i>	36	24
	I→vi→IV	I→vi→I
		IV→II→V
	40	18
		ii→iii→ii
	11	13
	14	33
		15

Die Gestalt der zweiten mozartischen *Pignus-Fuge*, Es-Dur, KV 243, ist aber noch eigentümlicher: Diese ist „gewiß keine bloße kontrapunktische Studie, sondern spricht mit ihrer Schwermut unmittelbar zum Herzen des Hörers“²⁸⁵ und stellt „sicherlich die ungewöhnlichste und gewagteste Chorfuge, die Mozart je geschrieben hat“²⁸⁶ dar. Schon die Anlage des Hauptthemas sowie des ersten Teiles, der Exposition dieses „größten Meisterwerkes“²⁸⁷, bestätigt diese Thesen.

Einerseits liegt die Verwandtschaft des Mottos mit zahlreichen Salzburger *Pignus*-Akklamationen auf der Hand: Die Fuge beginnt mit einer traditionellen feierlichen Anrufung, die langsam und pathetisch im gleichmäßigen Rhythmus deklamiert wird (vgl. 1. Takt des Notenbei-

²⁸⁵ Abert, *W. A. Mozart*, S. 415.

²⁸⁶ Schick, *Die geistliche Musik*, S. 217.

²⁸⁷ Einstein, *Mozart, sein Charakter*, S. 352.

Mi - se re - re no - bis mi - se - re - re no - bis

Mi - se - re - re no - bis

Mi - se - re - re no - bis

Pi - gnus, pi-gnus fu-tu-rae, fu-tu-rae glo-ri-ae Mi - se - re - re no - bis mi-se-re-re no - bis.

Notenbeispiel 60: Themenkomplex des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 1–7 der Partitur, Chorstimmen)

Dreiklang, die Basis des zweiten bzw. dritten Segments des Bass-Mottos, sowie die Sekund-Deklamation, die das zweite Chor-Element eröffnet (Notenbeispiele 61a–c).

Der erste Bestandteil erscheint in mehreren Modifikationen: In seiner Umkehrung (vgl. Motiv *D* im Notenbeispiel 61c), mit der Stütze auf dem verminderten Dreiklang (Motiv *C*, Notenbeispiel 61b), mit dessen Umkehrung (Motiv *E*, Notenbeispiel 61d) sowie in seiner Vergrößerung (Motiv *F*, Notenbeispiel 61e).

Der zweite Bestandteil erfährt eine rhythmische Transformation mit dem Wechsel des Grundschlages (siehe Notenbeispiele 62a und b).

Dieses Motiv-Netz erklingt in derselben Reihenfolge sowie in derselben Tonart fünfmal – ein höchst ungewöhnliches Verfahren, das zur Entstehung einer eigentümlichen Form führt: einer umfangreichen Fugenexposition, die aus fünf auseinandergezogenen ‚Mini-Expositionen‘ konstruiert wird.

Eine ist einstimmig, eine andere – die zweite – vierstimmig und die letzte zweistimmig. Ähnlich konzipiert, folgen sie ein und demselben Organisationsprinzip: Die Motive werden in allen vier Stimmen, jeweils in aufsteigender Richtung, eingesetzt. So erscheint das Eröffnungsmotto (Motiv *A*) im Bass (Takte 1–3), Tenor (Takte 7–9), Alt (Takte 14–16), Sopran (Takte 20–22) und am Ende der Exposition wieder auf dem Anfangsniveau, in der Basspartie (Takte 27–29). Die zwei abschließenden

A
 Pi - gnus, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae,
C
 Mi - se - re - re no - bis,
D
 Mi - se - re re - no - bis,
E
 mi - se - re - re no - bis,
F
 mi - se - re - re no - bis

Notensbeispiele 61a–e: Verbindung von fünf Hauptmotiven des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

B
 Mi - se - re - re - no - bis,
G
 mi - se - re - re no - bis,

Notensbeispiele 62a–b: Verbindung von zwei Hauptmotiven des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

Partikel (Motive *F* und *G*) werden stets paarweise im Bass und Sopran (Takte 6f.), Bass und Alt (Takte 12f.), Tenor und Alt (Takt 19), Alt und Sopran (Takte 25f.) bzw. wieder im Bass und Sopran (Takt 32) platziert. Genauso tauschen die vier zentralen Motive, *B*, *C*, *D* und *E*, ihre Plätze bei jedem nächsten Durchgang: Ein Element, das sich beim ersten Erklängen im ‚oberen Stock‘, im Sopran befindet, zieht ins Untergeschoss, in den Bass um (vgl. das Versetzen des Motives *B* in den Takten 4f. und 10f.); sein

Nachbar von unten aber, das Motiv C, zieht inzwischen in seine ehemalige ‚Wohnung‘, in den Sopran ein – und so geht es weiter mit den übrigen Bestandteilen. Dadurch ergibt sich eine höchst raffinierte Kombination von Motiven, eine Art Spiel oder Stimmtausch (siehe Tabelle 67).²⁹⁰

Aber das ist nicht alles: Diese Konstruktion wird schon im Takt 41 der Partitur erweitert. Dem Anfangsmotto geht jetzt ein neues Thema voraus, das denselben Text – *Pignus futurae gloriae* – vertont (vgl. Notenbeispiel 63a). Mit einem kontrastierenden Element – der markanten Vokalisierung – versehen, wird es jedoch vom Hauptmotiv abgeleitet (vgl. dort die entsprechende melodische Stütze *es* bzw. *b*) und dient – formal gesehen – als Gegensubjekt, sodass diese ‚einfache‘ Fuge zur Doppelfuge wird (Notenbeispiel 63b).

290 Ein einziges Mal ist eine vergleichbar konzipierte Form in einem der späteren instrumentalen Werke des Komponisten zu finden, in der Coda des Finales seiner letzten Sinfonie, die als *Jupiter* bekannt ist: Dort schafft Mozart eine Verbindung von fünf Hauptthemen des Satzes „zu einem einzigen Fugenkomplex ‚im doppelten Kontrapunkt mit fünf Subjekten‘ oder ‚fünffachen Kontrapunkt‘“, indem die Coda „über dreißig Takte hinweg nichts anderes als den beständigen Wechsel dieser fünf Charaktere durch die Stimmen des Gesamtsatzes“ (Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, S. 326f.) enthält – ein Organisationsprinzip, das Leonard G. Ratner mit der sogenannten *Ars combinatoria* verbindet; siehe Leonard G. Ratner, *Ars combinatoria: Chance and choice in eighteenth-century music*, in: *Studies in eighteenth-century music. A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, hg. v. H.C. Robbins Landon in Zusammenarbeit mit Roger E. Chapman, New York: Oxford University Press 1970, S. 360f.; für mehr Informationen über den Aufbau der Coda siehe auch Stefan Kunze, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie in C-Dur KV 551, Jupiter-Sinfonie*, München: Wilhelm Fink Verlag 1988 (*Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* 50), S. 112–115; Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, S. 537–542; Elaine Sisman, *Mozart: The ‚Jupiter‘ Symphony No. 41 in C major*, Cambridge: Cambridge University Press 1993 (*Cambridge music handbooks*), S. 68–79; Brown, *Eighteenth-Century Traditions*; Volker Scherliess, *Die Sinfonien*, in: *Mozart-Handbuch*, hg. v. Silke Leopold unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, Kassel: Bärenreiter 2005, S. 322f.; Ian Woodfield, *Mozart's ‚Jupiter‘: A Symphony of Light?*, in: *The Musical Times* 147/1897, S. 27; Peter Revers, *Die Sinfonien-Trias KV 543, KV 550 und KV 551 („Jupiter“)*, in: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, hg. v. Joachim Brügge und Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 1), S. 146–148.

Tab. 67: Aufbau der ersten Exposition des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart²⁹¹

	T. 1–6	T. 7–13	T. 14–19	T. 20–26	T. 27–34
<i>Sopran</i>	B F	C	D	A E G	B F
<i>Alt</i>	C	D	A E G	B F	C
<i>Tenor</i>	D	A E G	B F	C	D
<i>Bass</i>	A E G	B F	C	D	A E G

f
 Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re,
f
 Pi - gnus, pi-gnus fu-tu - rae, fu-tu-rae glo-ri-ae.

Notenbeispiel 63a: Einführung des Gegensubjektes des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart, (Takte 41–45 der Partitur, Alt- und Tenorchorstimmen)

f
 Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,
f
 Pi - gnus, Pi-gnus fu-tu - rae, fu-tu-rae glo-ri-ae,

Notenbeispiel 63b: Motivische Verbindung von zwei Hauptthemen des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart²⁹²

291 Um die Logik des Stimmtauschs zu veranschaulichen, wird im Schema jedes der Motive durch eine entsprechende Farbe markiert.

292 Das Notenbeispiel zeigt lediglich die motivische Ähnlichkeit der zwei Motive und ist in der mozartschen Partitur nicht zu finden.

mi - se - re - re, Pi - gnus, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, Pi - gnus, mi - se - re - re,
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, Pi - gnus, mi - se - re - re no - bis.
 Pi - gnus, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

Notenbeispiel 64: Erste Kombination von Hauptmotiven in der Durchführung des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 61–66 der Partitur, Chorstimmen)

mi - se - re - re no - bis,
 no - bis, mi -
 Pi - gnus,

Notenbeispiel 65: Zweite Kombination von Hauptmotiven in der Durchführung des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 69f. der Partitur, Chorstimmen)

Unvergleichbar ist in diesem *Pignus* die Anzahl von polyphonen Vernetzungen dieser Motive, die das junge Genie „in spielerischer Manier und immer wieder neuer Kombination fugiert“²⁹³ durchführt. So vereinigt er die Devise mit der zweiten Gruppe des Motiv-Ensembles, indem er ihre Segmente eng zusammenflecht und im Rahmen der Sequenz (g-Moll→c-Moll→f-Moll→B-Dur) eine Anspielung auf Engführung herstellt (siehe Notenbeispiel 64).

²⁹³ Schick, *Die geistliche Musik*, S. 218.



Notenbeispiel 66: 1. Engführung des Haupt- und Gegensubjektes des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 77–79 der Partitur, Sopran- und Bassstimmen)

Tab. 68: Aufbau der *Pignus*-Fuge des *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

<i>Abschnitt der Form</i>	1. Exposition		2. Exposition		1. Durchführung		1. Reprise		2. Durchführung		2. Reprise	
<i>Aufbau</i>	fünf Einsätze des dreiköpfigen Themenkomplexes <i>Chortutti</i>		zwei Einsätze des dreiköpfigen Themenkomplexes in der Kombination mit dem Gegensubjekt		Kombination des ersten Themenkomplexes bzw. die erste Engführung		drei Kombinationen des Haupt- und Gegensubjektes		Kombinationen des Haupt- und Gegensubjektes		ein Einsatz des ersten Themenkomplexes in der Kombination mit dem Gegensubjekt, zwei Engführungen des Mottos, zwei Engführungen des Gegensubjektes sowie die ‚Hauptengführung‘ <i>Chortutti</i>	
<i>tonale Disposition</i>	I	I→V	V→I	vi→iii→ii→V→I→ii→iii→ii								
<i>Anzahl von Takten</i>	34	6	17	17		11	5	27		11		

o - - ri - ae, pig-nus, pi - gnus fu - tu-rae glo - ri - ae,
 fu - tu-rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,
 Pi - - gnus, fu - tu-rae glo - ri - ae, pi - gnus,
 Pi - gnus, pi-gnus-fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae,

Notenbeispiel 67: Letzte Engführung des *Pignus futurae gloriae* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 109–112 der Partitur, Chorstimmen)

Auf eine ähnliche Art und Weise kombiniert er die dritte Motivgruppe mit der Devise und bringt Haupt- und Gegensubjekt einander näher (siehe Notenbeispiele 65 und 66).

Gekrönt wird diese Kette von polyphonen Kombinationen durch eine grandiose Engführung, in der der zeitliche Abstand zwischen den Einsätzen des Mottos und Gegensubjektes bis auf eine halbe Note reduziert wird – ein echter Höhepunkt kontrapunktischer Kunst (siehe Tabelle 68 und Notenbeispiel 67).

Aber nicht nur die Anzahl von Motiven sowie die Kombinationstechnik sind in dieser Fuge zu bewundern, sondern auch die tonale Anlage des Stückes: Der größte Teil – etwa 100 Takte – dieser 128-taktigen Komposition wird in der Grundtonart, Es-Dur, konzipiert (vgl. fette Markierung in Tabelle 68). Dazu gehören die beiden Expositionen (Takte 1–40 bzw. 41–58, mit einer knappen Schattierung mithilfe des Dominante-Kontrastes am Anfang der zweiten, in den Takten 41–48), die 11-taktige zentrale Episode (Takte 75–85) sowie die Reprise (ab Takt 91) – ausgerechnet die Abschnitte der Form, die sich mit dem Kombinieren des Materials befassen (vgl. die schematische Darstellung). Den intensiven Modulationen sowie der motivischen Zerlegung widmen sich lediglich 20 Takte, die im Rahmen dieser tonal stabilen Partitur ungleichmäßig verteilt werden: Der erste, längere Modulationsgang beginnt nach der zweiten Exposition (Takte 58–74), wobei Mozart in seinem Zentrum

auch die Tonika aufgreift (siehe Takte 67f., vgl. die fette Markierung im Schema), während der kürzere zweite (Takte 86–74) in die Reprise mündet. Durch die Einführung von zwei Chor-Ritornellen erweitert, die den Schluss der ersten Exposition bzw. des gesamten Gebäudes markieren (vgl. kursive Markierungen sowie Takte 35–40 bzw. 118–128 in der Partitur), ergibt sich wieder eine Rondo-Struktur, die schon in der ersten mozartschen Vertonung des Textes zu beobachten war. Kaum vorstellbar, dass diese signifikante Übernahme des Schemas in den beiden *Pignus*-Fugen ein reiner Zufall ist. Im Gegenteil ist es naheliegend, dass es sich hier um einen – wohl sogar unbewussten – Versuch des jungen Komponisten handelt, zwei unterschiedliche – wenn auch nicht sich widersprechende – Formkonzeptionen miteinander fest zu verknüpfen.

Eine Feststellung, die in den Schriften des Musikhistorikers Rudolf Stephan zu finden ist, wäre nun zu erinnern:

Die klassische Theorie der musikalischen Form basiert auf der Theorie der Takt-rhythmik. Form gilt als Großrhythmik. Die sogenannten kontrapunktischen Formen, besonders die Fuge, bereiten, weil sie der Theorie nicht entsprechen, einige Verlegenheit. Tatsächlich sind die kontrapunktischen Formen und die auf der Basis der Taktrhythmik entwickelten (etwa die klassische Sonate) nicht recht vergleichbar. Das mag ein Hinweis erläutern: Eine Fuge kann sehr wohl Bestandteil einer Sonate sein, niemals aber kann eine vollständige klassische Sonate, und sei sie auch noch so kurz, Bestandteil einer Fuge werden. Eine Sonate ist nur auf der Grundlage der Taktrhythmik denkbar, bei der Fuge ist dies nicht der Fall; ja es scheint sogar, als sei ein taktrhythmisches Thema als Fugensubjekt wenig geeignet [...] Der Niedergang der Fugenkomposition in der Mitte des 18. Jahrhunderts [...] ist nicht auf die Unfähigkeit der damaligen Komponisten zurückzuführen, sondern ist in der Art der thematischen Erfindung begründet, die, der allgemeinen Entwicklungstendenz folgend, immer stärker die (damals moderne) Taktrhythmik ausprägte.²⁹⁴

Am Wendepunkt der zwei großen Epochen, Barock und Klassik, geboren, war Mozart viel mehr an die Traditionen der neuen Zeit gebunden.

²⁹⁴ Stephan, *Über Mozarts Kontrapunkt*, S. 600.

Der Kontrapunkt und besonders die Fuge waren damals lediglich ein Relikt, das zwar immer noch im aktiven Gebrauch war, in Wirklichkeit aber an Gewicht verlor und sich allmählich auflöste. Diese Tendenz zur Auflösung kam entweder durch die Entstehung von höchst formellen Kompositionen, denen jede Individualität fehlt, oder durch die Durchmischung von veralteten Methoden mit innovativen Techniken zustande. Im Zuge der Vertonung des Textes *Pignus futurae gloriae* in einer Fuge beschränkten die meisten Zeitgenossen den ersten Weg, der junge Mozart aber – den zweiten.

Inkorrekt wäre es jedoch zu sagen, dass Wolfgang die Existenz der älteren Verfahren vollkommen ablehnte. Im Gegenteil, fleißig und eifrig versuchte er, dieses Phänomen zu erobern. Als Bestätigung dienen sowohl die Hauptthemen seiner beiden *Pignus*-Vertonungen, die ihre Wurzeln zweifellos in der Tradition haben, als auch die fugierten ‚Zierlichkeiten‘, die in seinen Fugen reichlich und individuell verwendet wurden. Nicht gelungen ist ihm lediglich ein Einziges, aber wohl das Wesentliche: Die tonale Entwicklung bzw. die Durchführung – im ‚klassischen‘ Sinne des Wortes. Die Erklärung dafür ist einfach: Ein Kind seiner Zeit, verstand es der Komponist nicht, mit diesem für ihn vollkommen ‚fremden‘ Material umzugehen, wusste er nicht, wie er mit ihm in „entferntere Tonarten [...] nachahmungsweise gehen“ sollte. Und dieses Unverständnis veranlasste ihn, eine andere Formvorlage zu suchen, die an die ältere rein theoretisch – oder aber intuitiv – angepasst werden konnte.

Weshalb er im Endeffekt die Rondo-Struktur aufgriff, liegt ebenso auf der Hand: Auf diese Art und Weise organisierte Konstruktionen charakterisierten damals gerade die abschließenden Final-Sätze von zyklischen instrumentalen Werken am häufigsten. Selbst der junge Mozart bezeichnete mehrere der Finali seiner in Salzburg geschriebenen Solo-Konzerte als Rondeau (wobei er in Wirklichkeit unterschiedliche Formschemen verwendete)²⁹⁵, unter anderem (siehe Tabelle 69):

295 Zu analytischen Betrachtungen der Formen siehe unter anderem Hartmut Hein, *Konzerte für Streichinstrumente*, in: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, hg. v. Joachim Brügge und Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 1), S. 341–394; Claudia Maria Knispel, *Salzburger Klavierkonzerte KV 175–271*, in: *Mozarts*

Tab. 69: Salzburger Solo-Konzerte W. A. Mozarts mit dem Rondeau-Vermerk im Finale²⁹⁶

<i>KV</i>	<i>Titel</i>	<i>Datierung</i>
191 (186e)	Konzert für Fagott B-Dur	Salzburg, 4. Juni 1774
211	Violinkonzert D-Dur	Salzburg, 14. Juni 1775
216	Violinkonzert G-Dur („Straßburger“)	Salzburg, 12. September 1775
218	Violinkonzert D-Dur	Salzburg, Oktober 1775
219	Violinkonzert A-Dur	Salzburg, 20. Dezember 1775
238	Klavierkonzert B-Dur	Salzburg, Januar 1776
242	Konzert für drei bzw. zwei Klaviere F-Dur („Lodron“)	Salzburg, Februar 1776
246	Klavierkonzert C-Dur („Lützwow“)	Salzburg, April 1776
271	Klavierkonzert Es-Dur („Jeunehomme“ bzw. „Jenamy“)	Salzburg, Januar 1777
365 (316a)	Konzert für zwei Klaviere Es-Dur	Salzburg, 1779

Davon ausgehend, ist zu erklären, dass im späteren Schaffen Mozarts ein Gegenprozess, die planmäßige Einbindung des strengen Satzes, zu beobachten ist. So integriert er in den letzten Satz eines seiner Wiener Klavierkonzerte – Es-Dur, KV 449 – eine konsequente polyphone Arbeit, indem er das Hauptthema in einer höchst raffinierten Manier ständig diminuiert und mit neuen Motiven verflechtet.²⁹⁷ Diese „Vermittlung

Orchesterwerke und Konzerte, hg. v. Joachim Brüggge und Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 1), S. 174–214; Ursula Kramer, *Konzerte für Blasinstrumente*, in: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, hg. v. Joachim Brüggge und Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 1), S. 401–403 und 407–409.

²⁹⁶ Datierung nach Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis*, S. 84–92.

²⁹⁷ Mehr dazu bei Stephen C. Rumph, *Mozart and Enlightenment Semiotics*, Berkeley: University of California Press 2011, S. 177–183. Auf eine ähnliche Art und Weise vereinigt Mozart Fugati mit der Rondo-Form in *Musikalischer Spaß* KV 522 sowie in den Streich-

zwischen strenger (d.i. kontrapunktischer) und freier musikalischer Gestaltung“²⁹⁸ ist durchaus mit jenem eigentümlichen Verfahren des Komponisten vergleichbar, das seine *Lauretanischen Litaneien* kennzeichnet: Das Eindringen des Kontrapunktes in ein Werk, das ursprünglich als nicht-kontrapunktisch gedacht war.

quintetten KV 593 D-Dur bzw. KV 614 Es-Dur; siehe Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S. 202, 214–219.

298 So Adolf Sandberger; zit. nach Stephan, *Über Mozarts Kontrapunkt*, S. 601.

Orchesterbesetzung, Aufführungspraxis und das ‚Hörnerverbot‘

„... das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört“: über das angebliche ‚Hörnerverbot‘

Das Klangbild der vier mozartschen Litaneien scheint auf den ersten Blick mit jenem seiner übrigen vokalen Kirchenkompositionen übereinzustimmen.²⁹⁹ Die Basis jeder dieser Partituren bildet – seinen Messen, Vespermusiken sowie kleineren geistlichen Werken vergleichbar – das sogenannte ‚Kirchentrio‘, zwei Geigen und eine traditionell als *Bassi ed Organo* bezeichnete Partie, die von Orgel, Violone und Fagott übernommen wurde.³⁰⁰ Die ersten verdoppeln die obere Singstimme des Chores, zeigen sich aber auch „von der figurativen Seite“³⁰¹, während die zweiten die Basslinie verstärken und so als harmonische Grundlage des musikalischen Gebäudes dienen sollen. In den Orchestersätzen findet sich auch ein Posaunenensemble (Alt-, Tenor- und Bassposaune³⁰²),

299 Eine zusammenfassende Darstellung der traditionellen Salzburger Orchesterbesetzung findet sich bei Neumayr / Laubhold / Hintermaier, *Musik am Dom zu Salzburg*, S. 146–180.

300 Aus diesen Stimmen besteht die *Bassi ed Organo*-Partie im einzigen erhalten gebliebenen authentischen Stimmenmaterial der *Lauretanischen Litanei* KV 109 (74e). Nicht auszuschließen ist jedoch die Mitwirkung der Violoncelli, die in der Partitur der *Sakramentslitanei* KV 243 vorgesehen sind, in allen der Kompositionen; mehr dazu bei Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. XIVf.; zur *Bassi ed Organo*-Partie siehe im nächsten Abschnitt der vorliegenden Studie.

301 Bayer, Friedrich, *Über den Gebrauch der Instrumente in den Kirchen- und Instrumentalwerken von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 14 (1927), S. 34.

302 Vermerkt werden die Posaunen in den mozartschen Partituren lediglich dort, wo sie selbständig geführt sind; siehe die Untersuchung des Autographs von Federhofer und Federhofer-Königs bei dies., *Zum vorliegenden Band*, S. XIV.

das, der in Salzburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer noch lebendigen *colla parte*-Praxis folgend, in den meisten Fällen mit den entsprechenden Vokalstimmen *unisono* geführt ist.³⁰³ In der ersten der mozartschen Litaneien erscheint diese Besetzungsvariante ohne Vervollständigung; in den drei anderen wird aber wesentlich erweitert (siehe Tabelle 70).

Tab. 70: Orchesterbesetzung der Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart³⁰⁴

<i>Lauretanische Litanei</i> <i>B-Dur, KV 109 (74e)</i>	<i>Sakramentslitanei</i> <i>B-Dur, KV 125</i>	<i>Lauretanische Litanei D-Dur,</i> <i>KV 195 (186d)</i>	<i>Sakramentslitanei</i> <i>Es-Dur, KV 243³⁰⁵</i>
	2 Flöten		2 Flöten
	2 Oboen	2 Oboen	2 Oboen
	2 Hörner	2 Hörner	2 Hörner
	2 Trompeten (Clarini)		
3 Posaunen	3 Posaunen	3 Posaunen	3 Posaunen
2 Geigen	2 Geigen	2 Geigen	2 Geigen
	Bratsche	Bratsche	Bratsche
Bassi ed Organo	Bassi ed Organo	Bassi ed Organo	Bassi ed Organo

Während aber die Unterstützung der Violinen durch Oboen (in allen drei späteren Kompositionen) sowie das Hinzutreten von Trompeten bzw. Clarini (in der *Sakramentslitanei* KV 125) zur „primären Erweiterung“³⁰⁶ der Basisbesetzung gehört und als *stereotyp* bezeichnet werden

303 Die Ausnahmen von dieser Regel – Solo-Abschnitte in der zweiten *Sakramentslitanei* von Mozart, Es-Dur KV 243 (in den Sätzen *Tremendum* und *Viaticum*) – werden von Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 264f. ausführlich besprochen. Zur Verwendung von Posaunen in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts siehe auch Bayer, *Über den Gebrauch der Instrumente*, S. 54f.; Otto Biba, *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt: Selbstverlag des Instituts für österreichische Kulturgeschichte 1971 (*Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* 1/2), S. 70 sowie MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 268.

304 Die Instrumente sind in der Reihenfolge aufgelistet, in der sie in der *NMA* erscheinen.

305 Die Originalpartitur der Litanei verfügt außerdem über ein selbständiges Fagott-System, das aber hier ausgelassen ist.

306 Bezeichnung nach Klaus Aringer; siehe Aringer, *Zur Aufführungspraxis*, S. 48.

kann³⁰⁷, ist die Mitwirkung übriger ‚zusätzlicher‘ Instrumente eher als bemerkenswert zu charakterisieren. Am besten veranschaulicht dies der Vergleich mit der Orchesterbesetzung mozartischer Messen seiner Salzburger Jahre: Es fällt auf, dass **Flöten**, **Hörner** und **Violen** lediglich in drei Werken dieser Gattung erscheinen³⁰⁸, in den Messen *longa* KV 66, 262 (246a) und 317 (siehe Tabelle 71).

Tab. 71: Orchesterbesetzung der mozartischen Solemnis-Messen der Salzburger Jahre³⁰⁹

Typ 1 (Messen C-Dur, KV 167, 220, 257, 258, 259, 337)	Typ 2 (Messen C-Dur, KV 262 [246a], 317)	Typ 3 (Messe C-Dur, KV 66)
2 Oboen	2 Oboen	2 Oboen und 2 Flöten
	2 Hörner	2 Hörner
2 Trompeten (Clarini)	2 Trompeten (Clarini)	2 Trompeten (Clarini)
Pauken	Pauken	Pauken
3 Posaunen	3 Posaunen	3 Posaunen
2 Geigen	2 Geigen	2 Geigen
		Bratsche
Bassi ed Organo	Bassi ed Organo	Bassi ed Organo

307 Siehe dazu Bayer, *Über den Gebrauch der Instrumente*, S. 42; Friedrich Bayer, *Das Orchester Mozarts im speziellen Dienst der Meßkomposition*, in: *Musica Divina (Monatsschrift für Kirchenmusik)* XVI (1928), S. 23f.; Thomas Hochradner, *Der Salzburger Dom als Klangraum. Architektur, Musik, Tradition – und der Salzburger Dom*, in: *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, hg. v. Sigrid Brandt und Andrea Gott dang, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2012, S. 91.

308 Laut Cliff Eisen ist dieser Liste noch eine Vertonung, die Messe F-Dur, KV 192 (186f), hinzuzufügen; siehe Cliff Eisen, *Mozart's Salzburg Orchestras*, in: *Early Music* 20/1 (Feb. 1992), S. 93. Die von ihm genannte Orchesterbesetzung ist aber nicht authentisch und wurde erst später formiert (vgl. die Quellen A und B in Walter Senn, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 2: *Messen*, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter 1978, S. b/18f.).

309 Andere Systematisierungsvarianten sind in den Studien von Schmid (Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 255–259) und Aringer (Aringer, *Zur Aufführungspraxis*, S. 49) zu finden. Vgl. auch den Überblick der Wiener Besetzungstradition in der Studie von MacIntyre (MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 252f.).

Eine Erklärung für den Verzicht auf diese Instrumente in Messen sowie der Vorliebe für sie in den Litaneien ist offensichtlich in ihrer Funktion im Orchester zu suchen.

Die Flöten, vielleicht wegen ihres spezifischen „ausdruckslosen und beinahe unpersönlichen Klanges“³¹⁰, erhalten in den Litaneien eine programmatische Bedeutung: „a pastoral aria text may imply or refer to shepherds’ pan-pipes; often their appearance seems motivated by more generalized needs for suggesting a mood, painting a scene, or providing an aesthetic contrast“.³¹¹ So dienen die Flöten in den Sopran-Solo-Abschnitten *Panis vivus* der ersten *Sakramentslitanei*, B-Dur, KV 125, sowie *Dulcissimum convivium* und *Agnus Dei* der zweiten *Sakramentslitanei*, Es-Dur, KV 243, der pastoralen Thematik, was die Wirkung der übrigen Merkmale – wie langsames Tempo (*Andante* bzw. *Andantino*), $\frac{3}{4}$ -Takt und ‚weiche‘ Tonarten F-Dur bzw. B-Dur – verstärken soll.³¹²

Zur Schaffung einer anderen, von jener der Messen unterschiedlichen Atmosphäre der Stücke soll anscheinend die Verwendung von Hörnern beitragen: Diese Instrumente ähneln in ihrem Tonumfang den Trompeten, verfügen aber über keinen so edlen und glänzenden Klang, der „zum kriegerischen Ausdruck, zum Wuth= und Rachegescrei ebenso gut wie zu Triumphsängen, und [...] dem Ausdrucke aller thatkräftigen, stolzen und großartigen Gefühle“³¹³ passt und deswegen „nur bey großen, festlichen und majestätischen Anlässen gebraucht werden“³¹⁴ kann, sondern

³¹⁰ Bayer, *Über den Gebrauch der Instrumente*, S. 39.

³¹¹ Neal Zaslaw, *Mozart’s Orchestral Flutes and Oboes*, in: *Mozart Studies*, hg. v. Cliff Eisen, Oxford: Clarendon Press 1991, S. 204.

³¹² Zu den Flöten in Mozarts Musik siehe auch den Aufsatz von Jane Bowers, *Mozart and the Flute*, in: *Early Music* 20/1 (Feb. 1992), S. 31–42.

³¹³ Beschreibung der Trombe, wie sie in der berühmten *Instrumentationslehre* von Hector Berlioz zu finden ist (Erstveröffentlichung in französischer Sprache 1843; zit. nach der Übersetzung der zweiten Auflage; siehe Alfred Dörffel, *Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters*, autorisierte deutsche Ausgabe, Leipzig: Gustav Heinze 1864, S. 141).

³¹⁴ Empfehlung von Christian Friedrich Daniel Schubart, die seinem Traktat *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* entnommen ist; vgl. auch die folgende Beschreibung des Instrumentes: „Dieß ganz und gar kriegerische Instrument [...] Der Charakter der Trompete

The image displays a musical score for the first four measures of the 'Kyrie eleison' section from Mozart's Mass in B-flat major, K. 125. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Oboe I, II; Horn I, II in F; Clarinet I, II in B; Violino I; Violino II; and Bassi ed Organo. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning of each staff. The Oboe and Horn parts play sustained chords, while the Clarinet, Violins, Viola, and Bass/Organ parts play rhythmic patterns.

Notenbeispiel 68: *Kyrie eleison* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 1–4 der Partitur)

sind auch bei anderen Gelegenheiten tauglich, deren Zeremoniell musikalisch nicht so „festlich“ und „majestätisch“ ausgestattet werden soll.

Dennoch verfügen die Hörner in den Partituren über eine doppelte, von jener der Trompeten unterschiedliche Funktion, die sich mithilfe eines Vergleichs der Hörner- und Trompetenpartie der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, aufzeigen lässt. Dabei beschränken sich die beiden Instrumente in allen Fällen auf relativ kurze fanfarenartige Motive. Die Trompetenstimmen – meist höher als die Hornstimmen notiert – verleihen dem Satz eine feierliche Ornamentik, während die Hornstimmen eher ein funktionelles Element bilden, das die mittleren Stimmen befüllen und den Klang homogenisieren soll. So ist der Funktionsunterschied zwischen den beiden Blechbläsern am Anfang des ersten Satzes, *Kyrie eleison*, zu beschreiben: Die hohen Trompeten, Clarini, verdoppeln den

ist, wie jedermann weiß, wegen ihres schmetternden herzerschütternden Tons, ganz heroisch“ (Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: Degen 1806, S. 309).

Andante

Flauto I, II

Corno I, II in F

Violino I

Violino II

Viola I, II

Bassi ed Organo

Notensbeispiel 69: *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 1–6 der Partitur)

Umriss der von Oboen und Geigen vorgetragenen melodischen Linie, während die Hörner unisono die Stufe V, f - f^{\sharp} , intonieren und somit die Harmonie festigen (siehe Notensbeispiel 68).

Diese bemerkenswerte Harmonie gebende Funktion nehmen die Hörner auch in anderen Sätzen ein. Zu nennen sind hier die Sopranarie *Panis vivus* sowie die Tenorarie *Panis omnipotentia*, in denen sonst keinerlei Blechbläser zum Einsatz kommen.

In der Orchestereinleitung zum *Panis vivus* betonen die Hörner zuerst die Haupttonart F-Dur, die Dur-Terz a akzentuierend (siehe erster Takt), sodann verschärfen sie den Funktionswechsel V→I (vgl. die Intervallreihe $c^{\flat}-g^{\flat} \rightarrow f^{\flat}-f^{\sharp}$ in den zwei nachfolgenden Takten) und dienen als harmonische Basis des gesamten Gebäudes (Oktav $c-c^{\flat}$ in den Takten 5–6, siehe Notensbeispiel 69).

Im Vorspiel zum zweiten der Sätze treten die Hörner zum ersten Mal an der Stelle auf, wo zwischen dem Bass und der Melodie ein relativ großer Abstand entsteht (Takt 8 der Partitur), sie vervollständigen die Partitur und bauen gemeinsam mit den Oboen harmonisch einheitliche Akkordblöcke (siehe Notensbeispiel 70).

The image displays a musical score for the 'Panis omnipotentia' section of the 'Sakramentslitanei' in B-flat major, KV 125 by W. A. Mozart. The score is arranged in five systems, each representing a different instrument or group of instruments. The first system is for Oboe I and II, the second for Horn I and II in E-flat, the third for Violin I and Violin II, the fourth for Viola I and II, and the fifth for Basses and Organ. The music is written in 3/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The woodwinds play sustained chords, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Notenbeispiel 70: *Panis omnipotentia* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 8–11 der Partitur)

In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass diese Instrumente auch in zwei weiteren Litaneien Mozarts eine ähnliche Rolle spielen. Anschaulich demonstriert dies die Orchestrierung der ersten Takte des zweiten Themas des *Kyrie eleison* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (Takte 30–31). Dem ‚Kirchentrio‘ am Anfang des Abschnitts erwidert ein Tutti, das die einfache Kadenzformel V→I umsetzen soll. Die Töne des Septakkordes *e-gis-h-d* sowie des Dreiklangles *a-cis-e* teilt der Komponist gleichmäßig zwischen allen beteiligten Stimmen auf, wobei er aber die Verdoppelung der Haupttöne (*e* und *a*) den Hörnern zuschreibt (vgl. Notenbeispiel 71a), sodass diese jeweils im Zentrum der Partitur erscheinen (vgl. Notenbeispiel 71b, Partiturreduktion; die Hörnerklänge werden mit Pfeilen markiert), zudem eine akustische Ausgewogenheit schaffen und den Klang mit Obertönen befüllen.

Zur Vervollständigung der Faktur dienen die Hörner auch in der letzten Litanei des Komponisten, *de Venerabili Altaris Sacramento* Es-Dur, KV 243. Besonders eindeutig zeigt sich diese Verwendungslogik im Aufbau der Partitur des *Viaticum*, wo die Hörner als Mitglieder des Instrumentalchores, zusammengestellt aus Oboen, Fagotten, Pauken, Bratschen

Oboe I, II

Corno I, II in D

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Bassi ed organo

solo *tutti*

Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

Notenbeispiel 71a: *Kyrie eleison* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 30–31 der Partitur)



Notenbeispiel 71b: *Kyrie eleison* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Reduktion des Taktes 31)

sowie *Bassi ed Organo*, auftreten. Immer im Zentrum der Akkordblöcke platziert, füllen die Hörner einzelne ‚Lücken‘, die zwischen den übrigen Instrumenten entstehen, und gleichen dadurch das Klanggewicht aus: In den ersten zwei Takten der Orchestereinleitung erklingt *f-f'* bzw. *c-c'* in der Mitte der Akkordkonstruktionen (vgl. Notenbeispiele 72a–b; die Hörnerstimmen sind in der reduzierten Version mit Pfeilen markiert); in den nächsten zwei Takten sind sie ausschließlich in der ersten Oktave notiert: *unisoni g¹-a¹-g¹*, was offensichtlich durch den Einsatz der Oboen bedingt ist, welche den Klangumfang erheblich erweitern.

Mächtig und kräftig in Kulminationsstellen, ist der Klang der Hörner dennoch weicher, als jener der Trompeten; er vereinigt sich mit anderen Holz- sowie Blechblasinstrumenten und ist nahezu unersetzbar in Abschnitten mit zahlreichen harmonischen Choralblöcken. Nicht zufällig charakterisierte Christian Friedrich Daniel Schubart in seinem 1806 publizierten Traktat *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* den Klang von Hörnern folgendermaßen:

*Das Horn hat große Eigenschaften; das eigentliche Große oder Pathos, drückt es zwar nie aus; aber sanfte, süße, dem Nachhall weckende, zärtlichklangende und die Lücken der Saiteninstrumente ganz ausfüllende Töne, liegen im Umfang des Horns [...] Der Ton dieses Instruments, sein Umfang und die Lieblichkeit, wodurch besonders das Waldhorn alle Lücken der Musik ausfüllt, haben es mit Recht durch ganz Europa empfohlen.*³¹⁵

315 Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 311–313.

Oboe I, II
 Fagotto I, II
 Corno I, II in F
 Trombone alto
 Trombone tenore
 Trombone basso
 Violino I
 Violino II
 Viola I, II
 Bassi ed Organo

Musical score for Notenbergel 72a, showing staves for Oboe I, II; Fagotto I, II; Corno I, II in F; Trombone alto; Trombone tenore; Trombone basso; Violino I; Violino II; Viola I, II; and Bassi ed Organo. The score includes various performance instructions such as *pizz.*, *con sord.*, and *simile*.

Notenbergel 72a: *Viaticum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 1–6 der Partitur)

Musical score for Notenbergel 72b, showing a reduction of the first six measures of the score.

Notenbergel 72b: *Viaticum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Reduktion der Takte 1–6)

Auch im 19. Jahrhundert gehörte die Fähigkeit der Hörner, sich mit anderen Instrumenten des Orchesters zu verschmelzen, ohne sich von diesen durch dominante Brillanz abzuheben, und dabei das gesamte Klanggebäude mit zahlreichen Obertönen zu füllen, zu den ersten Vorteilen, die von Musikern erwähnt wurden. So schrieb Hector Berlioz in seiner 1843 veröffentlichten *Instrumentationslehre* das Folgende:

*Das Horn ist ein Instrument von edlem und schwermüthigem Charakter [...] Es verschmilzt sehr gut mit der Gesammtharmonie, und selbst der weniger geschickte Tonsetzer kann es nach Belieben entweder eine hervortretende oder eine bloß nützliche, obgleich unbemerkte Rolle spielen lassen.*³¹⁶

Die ‚Lücken der Musik‘ auszufüllen und mit „der Gesammtharmonie“ zu vereinigen, war offensichtlich auch für Mozart der Hauptgrund dafür, diese Blechblasinstrumente in den Partituren seiner Litaneien miteinzubeziehen. Diese These bestätigt eine bemerkenswerte Bearbeitung einer der *Sakramentslitaneien* seines Vaters, D-Dur, LMV II:D1, die der Komponist 1783 höchstwahrscheinlich für die Aufführung in einer der Wiener Kirchen vornahm.³¹⁷ Die Gesamtkonzeption des Werkes von Leopold bleibt in der Fassung von Wolfgang fast unangetastet. Nur eins wurde von ihm gründlich korrigiert: die Partie der Hörner. Die Hornfanfaren in der Sopranarie *Panis vivus* (siehe Takte 49–53 bzw. 90–92) sowie im Ensemble *Hostia sancta* (Takte 1–31) ersetzt er durch Unisoni bzw. Okta-ven, wodurch „der Klang homogener“³¹⁸ wird. So verändert Wolfgang die melodische Linie *d¹-fis¹-g¹-h* im Nachspiel des Satzes *Panis vivus* durch den einfachen Orgelpunkt *d-d¹* (siehe Notenbeispiele 73a und b).

Eine ähnliche Rolle spielen in Mozarts Litaneien auch die Bratschen: Einerseits dienen sie zur „Komplettierung des Streichersatzes in Anlehnung an den Baß“, andererseits aber nehmen sie auch „die Rolle von Bläserpaaren ein, indem sie sich in zwei Stimmen“³¹⁹ teilen. So verdoppeln die Violen am Anfang der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, die Basslinie im Oktavabstand (vgl. Notenbeispiel 68) und ergänzen die Akkordblöcke, geteilt in zwei Stimmen, im *Viaticum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243 (siehe Notenbeispiel 72a). Diese scheinbare ‚Unberücksichtigung‘³²⁰ der Funktion der Bratsche liegt jedoch nicht daran, dass – der Charakteristik des Autors des 1752 veröffentlichten Traktats *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Johann Joachim Quantz, nach – die Bratsche

³¹⁶ Dörffel, *Instrumentationslehre*, S. 131.

³¹⁷ Für mehr Informationen dazu siehe Senn, *Vorwort*, S. VIII.

³¹⁸ Ebenda, S. VII.

³¹⁹ Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 256.

³²⁰ Bezeichnung von Berlioz; siehe Dörffel, *Instrumentationslehre*, S. 29.

Corno I, II
in D

Violino I

Violino II

Viola

Bassi
ed Organo

Notensbeispiel 73a: *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von Leopold Mozart (Autorenfassung der Takte 90–92)

Corno I, II
in D

Violino I

Violino II

Viola

Bassi
ed Organo

Notensbeispiel 73b: *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* D-Dur, LMV II:D1, von Leopold Mozart (Fassung von W. A. Mozart, Takte 90–92)

*öfters von solchen Personen gespielet wird, die entweder noch Anfänger in der Musik sind; oder die keine sonderlichen Gaben haben, sich auf der Violine hervor zu thun; oder auch weil dieses Instrument seinem Spieler allzuwenig Vorteil bringt*³²¹,

sondern eher dem Streben des Komponisten nach einem idealen, gleichmäßigen Klangbild geschuldet ist.

Die gewichtige Rolle der Hörner und Violen in Wolfgangs Litanei-Vertonungen wirft unweigerlich Fragen zur Behandlung dieser Instrumentalpartien in seinen anderen Kirchenkompositionen auf: Warum sind besagte Instrumente hier so selten zu finden? War dort eine solche Intensivierung bzw. Verstärkung des Klangzentrums aus irgendwelchen Gründen unnötig? Oder liegen völlig andere Gründe vor?

Einerseits scheint die Antwort auf diese Fragen naheliegend zu sein. Eine beschränkte Auswahl der Instrumente in der Kirche gehört zu den wichtigsten Zielsetzungen der römischen *Epistula encyclica „Annus qui“ ad episcopos per dictionem constitutis*, die „der Kirchenmusik bis zur Klassik die liturgische Grundlage“³²² gab. Von Papst Benedikt XIV. 1749 im Zuge der Vorbereitung auf das Heilige Jahr 1750 an die Bischöfe des Kirchenstaates gerichtet, betonte das Schreiben mehrmals die Notwendigkeit einer Abgrenzung zwischen profan und sakral und, in Folge dessen, dass „die Instrumente den Gesang stützen sollen, ihn nicht unterdrücken oder

321 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln*, Berlin: Bey Johann Friedrich Voß 1752, S. 207.

322 Zit. nach Karl Gustav Fellerer, *Die Enzyklika „Annus qui“ des Papstes Benedikt XIV.*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, hg. v. Karl Gustav Fellerer, Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 1976, S. 152. Dass sich die Enzyklika nach ihrer Veröffentlichung auch in Österreich auswirkte, bestätigt unter anderem die Tatsache, dass 1754 die Trompeten und Pauken in den Kirchen sowie bei den Prozessionen in Wien und Niederösterreich offiziell untersagt worden sind – eine Verordnung der Kaiserin Maria Theresia, die den Anfang des Niederganges der Trompeterzunft symbolisierte; mehr dazu bei Friedrich W. Riedel, *Liturgie und Kirchenmusik*, in: *Joseph Haydn in seiner Zeit, Ausstellung, Eisenstadt, 20. Mai – 26. Oktober 1982*, hg. v. Gerda Mraz, Gottfried Mraz und Gerald Schlag, Eisenstadt: Rötzer Druck 1982, S. 123.

unverständlich machen dürfen“.³²³ Zugelassen wurden lediglich Streicher und Oboen, die die Textverständlichkeit nicht verhindern und keinen Einfluss der *musica theatralis* verspüren lassen; alle übrigen Instrumente – unter anderem auch Hörner – sollten ausgeschlossen sein.³²⁴

Außerdem wies schon 1757 Leopold Mozart in seiner *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik* darauf hin, dass „die Oboe und Querflöte selten [...], das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört“³²⁵ wurden – eine Feststellung, die die Existenz eines inoffiziellen ‚Verbotes‘ der Hörner im Dom vermuten lässt, das erst zur Zeit des jungen Mozart allmählich aufgehoben wurde. In diesem Fall wäre die 1762 geschriebene D-Dur *Sakramentslitanei* von Leopold Mozart, LMV II:D1, deren Partitur zwei obligate Hörner verlangt, „the earliest Salzburg church music to break the horn barrier“.³²⁶ Diese Annahme scheint auf den ersten Blick nachvollziehbar zu sein: So nehmen Hörner wirklich einen wichtigen Platz in einigen Salzburger Kirchenwerken der 1770er Jahre ein, unter anderem in jenen, die in dem 1788 unter Domkapellmeister Luigi Gatti zusammengestellten *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* aufgelistet sind.³²⁷

323 Johann Trummer, *Zur Situation der Liturgie im katholischen Reichsgebiet*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 33.

324 Vgl. §11 des Schreibens: „Si in tuis Ecclesiis instrumentorum usus introductus est, cum organo musico nullum aliud instrumentum permittat, nisi barbiton, tetracordon maius, tetracordon minus, monaulon pneumaticum, fیدiculas tetracordes: haec enim instrumenta inserviunt ad corroborandas, sustinendasque cantantium voces. Vetabit autem tympana, cornua venatoria, tubas, tibias decumamans, fistulas, fistulas parvas, psalteria symphonica, cheles, aliaque id genus, quae musicam theatralem efficiunt“ (Unterstreichung der Autorin; zit. nach Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, S. 34; vgl. dazu auch ders., *Liturgische Grundlagen der Kirchenmusik Mozarts*, in: *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, hg. v. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, unter Erich Egg, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1975, S. 67).

325 [Leopold Mozart], *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs von Salzburg*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hg. v. Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. III/3, Berlin: Lange 1757, S. 195.

326 Zaslav, *Mozart's Symphonies*, S. 90.

327 Siehe Senn, *Der Catalogus Musicalis*, S. 194–196; dazu auch ders., *Beiträge zur Musikforschung. Das angebliche Fugenverbot des Fürsterzbischofs von Salzburg Hieronimus Graf Colorado. Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert. Zur Missa longa KV 262 (246a) von W. A. Mozart*, in: *Acta Musicologica* 48/2 (Jul.–Dec. 1976), S. 224 sowie Schmid, *Mozart*

Zu bemerken ist jedoch, dass dieser Bericht sich lediglich auf eine spezifische Aufführungspraxis der Salzburger Domkirche bezieht, Instrumentalisten und Sänger im Zentrum des Gebäudes, auf den Vierungsemporen, zu platzieren: Auf der vorderen rechten – vom Altar aus gesehen – befanden sich „der Kapellmeister oder Vizekapellmeister, die Solosänger (fünf Hof Sänger, ein Domchorregent und zwei Kapellknaben), der Organist an der ‚Hoforgel‘, ein Violoncellist und ein Violonist, drei Fagottisten und drei Posaunisten“, „auf dem linken vorderen Chor fanden elf Violinisten ihren Platz, inklusive des an ihrer Spitze stehenden Konzertmeisters, auf den beiden rückwärtigen Emporen hatten sich die Trompeter und Pauker zu postieren“.³²⁸ Mithilfe anderer zeitgenössischer Quellen der Periode lässt sich feststellen³²⁹, dass diese Aufstellungstradition dennoch keine allgemein gültige Voraussetzung für alle festlichen Salzburger Musiken war.

und die Salzburger Tradition, S. 256. Laut diesem Katalog enthalten einzelne Partituren von Adlgasser, Domenico Fischietti und Leopold Hoffmann Partien für Hörner.

328 Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XIII f. In der *Nachricht* von Leopold Mozart ist Folgendes zu lesen: „Die grosse Orgel wird bey einer grossen Musik nur zum Präludium gebraucht: bey der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln, beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten und auf den beyden andern Seitenorgeln sind die 2. Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit“ ([Mozart], *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande*, S. 195).

329 Z. B. in der *Ordnung Deren Hochfürstlichen Kirchen-Diensten im Domb*, erstellt von dem Salzburger Hofkapellmeister Karl Heinrich von Bibern (veröffentlicht in Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XIII). Siehe dazu auch Walter Senn, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangswerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter 1968, S. XVI f.; Senn, *Das angebliche Fugenverbot*, S. 214–216; Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 252 f.; Schimek, *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung*, S. 73; Gerhard Walterskirchen, *Zur Wiedererrichtung der Musikemporen und Orgeln im Salzburger Dom. Geschichte – Funktion – Rekonstruktion*, in: *Die Musikemporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*, hg. v. Ernst Hintermaier, Salzburg: Eb. Konsistorialarchiv 1991, S. 1–7; Ernst Hintermaier, *Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg*, in: *Die Musikemporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*, hg. v. Ernst Hintermaier, Salzburg: Eb. Konsistorialarchiv 1991, S. 9–15; Haspel, *Mozarts Vespermusiken*, S. 73–76; Cliff Eisen, *Mozart and Salzburg*, in: *The Cambridge Companion to Mozart*, hg. v. Simon P. Keefe, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 9 f.; Aringer, *Zur Aufführungspraxis*, S. 50 f.; Hochradner, *Der Salzburger Dom*, S. 93.

So findet sich im *Diarium* Heinrich Pichlers, einem Zeitgenossen der Familie Mozart und Kleriker des Stiftes Kremsmünster, eine Beschreibung des feierlichen Gottesdienstes, der am Palmsamstag 1747 im Rahmen des 40-stündigen Gebets im Salzburger Dom stattfand, die, unter anderem, die folgende Bemerkung enthält: „nach der Predigt ginge ich in dem großen Chor hinauf, allwo die Lytaney gemacht wurde“³³⁰ – ein deutlicher Hinweis, dass Litaneien während derartiger Andachten nicht auf den Vierungsemporen, sondern auf der Westempore abgehalten wurden (vgl. Abbildungen 2a und b).³³¹

Fest steht dabei, dass beliebige Kirchenräume „mit ihren spezifischen akustischen Eigenschaften [...] die musikalische Klangentfaltung“ bedingen, wobei es immer „zu Wechselwirkung zwischen Instrumenten und Sängern einerseits und dem Raum andererseits“³³² kommt. Verschiedene Faktoren führen zu einem individuell beeinflussten Klangeindruck. Diesbezüglich ist primär die Raumgeometrie zu nennen, die die Nachhallzeit des Klanges sowie seine Befüllung mit den Obertönen vorbestimmt, weiteres spielen auch „die Richtungen, aus denen die Schallwellen den Kopf des Hörers erreichen“³³³ bzw. die Positionierung der Musiker eine beeinflussende Rolle. So liegt es auf der Hand, dass der Klang, dessen Quelle sich vor dem Hauptaltar befindet, nach oben strebt, sich allmählich mit seinem gesamten harmonischen Spektrum befüllt,

330 Martin, *Vom Salzburger Fürstehof* 1937, S. 37. Vgl. dazu auch den ersten Abschnitt der vorliegenden Studie.

331 Die Tradition, drei *Sakramentslitaneien* des 40-stündigen Gebets auf der Westempore zu musizieren, begann etwa 1731 (für diesen Hinweis bedanke ich mich herzlich bei Dr. Eva Neumayr). Die Verlagerung der Hofmusikkapelle könnte damit verbunden sein, dass die Vierungsemporen für die Sonderbeleuchtung der Kirche verwendet wurden (vgl. dazu die detaillierte Beschreibung des Zeremoniells im ersten Abschnitt). Eine andere Erklärung für diese Platzierung – „um zu vermeiden, dass Spieler und Sänger dem Allerheiligsten den Rücken zuekehrten“ (siehe Schmid / Eder, *Mozart in Salzburg*, S. 74) – scheint weniger wahrscheinlich zu sein: Der Organist dreht jedenfalls dem Sakrament immer den Rücken zu.

332 Ulrich Fürst, *Zur Einführung: Sakralarchitektur und Kirchenmusik in ihrer liturgisch definierten Beziehung*, in: *Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur*, hg. v. Ulrich Fürst und Andrea Gott dang, Laaber: Laaber-Verlag 2015 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* 5/1), S. 255.

333 Jürgen Meyer, *Kirchenakustik*, Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky 2003, S. 97.



Abb. 2a: Melchior I. Küssel, *Innenansicht des Domes*, (Kupferstich / Radierung), © Dom-
museum Salzburg

Salzburg.



Gez. u. d. Naber v. G. Pezolt.

Lith. Anstalt v. J. Oberer.

DIE DOMKIRCHSEIT
gegen den Eingang

Abb. 2b: Georg Pezolt, Dom zu Salzburg, Innenansicht gegen Westen (Tonlithographie), © Dom-
museum Salzburg

endgültig unter der Kuppel formiert, und erst danach, als einheitliches Ganzes, im Gebäude ausbreitet. Der Klang aber, der im hinteren Teil des Gebäudes – besonders auf der Empore – produziert wird, verfügt über eine wesentlich kürzere Nachhallzeit, die seine Ausfüllung mit Obertönen nahezu ausschließt: Die Tonreflexionen konzentrieren sich auf das naheliegende Gewölbe und, von diesem widerspiegelnd, richten sie sich sofort direkt hinunter, in den Zuhörerbereich.³³⁴

Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Korrelation zur traditionellen Orchestrierung der Salzburger Kirchenkomponisten, die wohl auf eine Umsetzung auf den Vierungsemporen zielte, erkennen: Die starke Besetzung des Basses produziert zahlreiche Obertöne, die in der Nachhallzeit das ‚leere‘ Klangzentrum erfüllen, während die Verdopplung der oberen Stimmen durch Oboen melodische Konturen schärft bzw. einem Verschwimmen entgegenwirkt.³³⁵ Kontraproduktiv hingegen wäre ein solches Verfahren bei Werken, die auf der Westempore gespielt bzw. gesungen wurden: Der relativ große Abstand zwischen Bass- und Sopranstimmen wird zum akustischen ‚Loch‘, das den Klangeindruck stören kann. Die einzige Möglichkeit, solche Lücken zu befüllen, wäre das Einbeziehen zusätzlicher Instrumente, mit denen das Mittelregister gut bedient werden kann, die über einen farbigen und obertonreichen Ton verfügen und sich gut mit den übrigen Blas- und Streichinstrumenten mischen wie z.B. Hörner und Bratschen. Nicht zufällig erscheinen sie demnach nahezu systematisch in Partituren von Litaneien *de Venerabili Altaris Sacramento* mehrerer Zeitgenossen von Mozart, vor allem in den beiden Werken seines Vaters, aber auch in drei Vertonungen von Adlgasser und beiden Kompositionen von Michael Haydn (siehe Tabelle 72).

334 Siehe dazu auch Jürgen Meyer, *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten*, Frankfurt am Main: Verlag Musikinstrument 1972, S. 127–129; Meyer, *Kirchenakustik*, S. 247–269; Ulrich Fürst, ›Choralchor‹ und ›Figuralchor‹ in den Klosterkirchen des Barock – ihr Stellenwert und ihre Relation. Eine Fallstudie zur Benediktiner-Propstei Raigern sowie ein Ausblick über ein zu wenig beachtetes Thema, in: *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, hg. v. Sigrid Brandt und Andrea Gott dang, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2012, S. 103.

335 Darauf weisen Meyer, *Kirchenakustik*, S. 268 und Hochradner, *Der Salzburger Dom*, S. 91 hin.

Dass Hörner und Violen von den Komponisten als nahezu rein akustisches ‚Hilfsmittel‘ ins Orchester miteinbezogen wurden, bestätigt indirekt ihre Mitwirkung in zwei marianischen Antiphonen Wolfgangs, den *Regina coeli*, C-Dur, KV 108 (74d) und B-Dur, KV 127.³³⁶ In den Autographen mit den Datierungen „Mai 1771“ bzw. „Mai 1772“ versehen, erklangen sie zum ersten Mal höchstwahrscheinlich während der speziellen Andachten der Stundengebete im Dom³³⁷, offensichtlich unter Beibehaltung von ähnlichen Aufführungsbedingungen. Bekannt ist außerdem, dass eine der Vertonungen – die zweite, B-Dur, KV 127 – zusammen mit einer der *Sakramentslitaneien* von Wolfgang im Rahmen des 40-stündigen Gebets 1778 gespielt bzw. gesungen wurde. So berichtet Leopold Mozart in seinem Brief vom 12. April des Jahres (Palmsonntag), dass an diesem Tag in der Kathedrale „des seel: Adl=gassers, morgen des Haydn und am *dienstag* des Wolfgangs Lytaney“ gemacht wird, wobei „Sgr: Ceccarelli [...] in der letzten Lytaney alle Solo, und bey den *goldenen Salve* das Regina Coeli singen“ wird, „welches der Wolfg: für die Haydn gemacht hatte“³³⁸ (kursiv lt. Original).

Bezüglich der Verwendung von Hörnern und Violen drängt sich folgende Frage auf: Wenn die traditionelle Aufstellung der Musiker im Salzburger Dom besagte Instrumente nicht voraussetzte, wurden dann diejenigen Salzburger Kirchenwerke (Mozarts und seiner Zeitgenossen), in denen Hörner und Violen fix vorgeschrieben sind, nicht in der Metropolitankirche uraufgeführt? Diese Frage ist nicht ganz einfach zu beantworten: Jede Regel hat eine Ausnahme. Jedoch scheint diese Regel im Fall von Wolfgang Amadeus Mozart wirklich zuzutreffen. Bekannt ist, dass mindestens eine von den drei seiner am Anfang des Abschnitts erwähnten Messen mit Hörnern und Bratschen nicht für den Dom konzipiert wurde: Die *Missa longa* KV 66, die 1769 entstanden ist, erklang zum

336 Zur Besetzung der Werke vgl. auch Aringer-Grau, *Marianische Antiphonen*, S. 98f.

337 Vermutung bei Petrus Eder, *Litanei*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Amerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 263. Schick nennt jedoch „die Vesper zu Christi Himmelfahrt, zu Pfingsten oder zum Fest des heiligen Nepomuk 16. Mai“ als mögliche Aufführungsanlässe; vgl. Schick, *Die geistliche Musik*, S. 225.

338 Vgl. dazu die Analyse des Aufführungsmaterials bei Hintermaier, *Zwei authentische Stimmenhandschriften*, S. 114.

ersten Mal zur Primiz des P. Dominicus Hagenauer in der Stiftskirche St. Peter.³³⁹ Die zweite Vertonung des Ordinariums, die Messe KV 262 (246a), war wohl für einen anderen Aufführungsort vorgesehen.³⁴⁰ Die dritte Komposition, die sogenannte „*Krönungsmesse*“ KV 317, scheint allerdings die hypothetische ‚Regel‘ zu widerlegen: Nahezu ohne Zweifel für den Salzburger Dom konzipiert³⁴¹, enthält ihre Partitur eine Hörnerpartie.³⁴² Doch drängen sich bezüglich dieses Werkes weitere Überlegungen auf, die schlussendlich auch für diesen Fall die ‚Regel‘ bestätigen.

Bemerkenswert ist das ‚Layout‘ des Autographs dieser Vertonung:³⁴³ Darin finden sich Hornstimmen nicht im Haupttext, sondern auf den abschließenden, vom Komponisten nicht foliierten Blättern³⁴⁴, die offensichtlich lange Zeit von dem Hauptteil getrennt waren³⁴⁵ (vgl. Abbildungen 3a und b).

339 Siehe dazu Senn, *Zum vorliegenden Band*, S. VII; Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis*, S. 19; Massenkeil, *Messen*, S. 59.

340 Das Entstehungsjahr sowie der Anlass bleiben nach wie vor unbekannt: Die Annahme von Senn (Walter Senn, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 2: *Messen*, Bd. 2, Kassel u.a.: Bärenreiter 1975, S. XVI und ders., *Das angebliche Fugenverbot*, S. 226), Konrad (Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis*, S. 20f.) sowie von Aringer (Aringer, *Zur Aufführungspraxis*, S. 59), dass diese für die Konsekration eines Bekannten Mozarts, des Ignaz Joseph Graf von Spaur, zum Weihbischof-Koadjutor des Bistums Brixen im November 1776 geschrieben wurde und deswegen als ‚Spaur-Messe‘ bezeichnet werden soll, widerlegen die quellenphilologischen Untersuchungen von Alan Tyson sowie die Analyse des Notenmaterials der Uraufführung von Mozarts Messe KV 257 von Hildegard Herrmann-Schneider; siehe Tyson, *Mozart*, S. 162–174 und Hildegard Herrmann-Schneider, *Die „Missa solemnis“ KV 257 im Diözesanarchiv Brixen: Das Notenmaterial der Uraufführung von Mozarts „Spaur-Messe“*, in: *Mozart Studien*, Bd. 18, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 23–47.

341 Das Datum auf dem ersten Blatt des Autographs, 23. März 1779, weist offensichtlich auf die Aufführung der Partitur am Ostersonntag, 4. April, hin; siehe dazu Ernst Hintermaier, *Einführung*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Missa in C KV 317, Krönungsmesse. Faksimile der autographen Partitur*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1998, S. 6.

342 Vgl. dazu die moderne Edition in *NMA*, I/1/1/4, S. 57–192.

343 Aufbewahrt in der Biblioteka Jagiellońska Kraków (Sign. Mus.ms.autogr. W. A. Mozart 317).

344 Vgl. Blätter [55] bis [58] des Faksimiles in Hintermaier, *Einführung*.

345 Am rechten Rand der Blätter ist ein von unbekannter Hand geschriebene Vermerk zu lesen: „Zu Mozart Missa André Verz. No. 22“ (siehe Faksimile des Autographs), was

Erklärt wird diese Besonderheit dadurch, dass Mozart, die Hörnerstimmen von Anfang an konzipierend, für sie jedoch „keinen Platz mehr finden konnte“ (das 10-zeilig rastrierte Papier³⁴⁶ stellt wirklich kein freies System für die erweiterte Bläser-Gruppe zur Verfügung) und deswegen gezwungen war, sie „erst nachträglich zu Papier“³⁴⁷ zu bringen. Ganz überzeugend ist diese Erklärung aber nicht. Mit gleicher Sicherheit ließe sich behaupten, dass die Hörnerstimmen überhaupt nicht für die Erstaufführung des Stückes gedacht und erst später, für einen anderen Anlass nachgeschrieben wurden. Eine indirekte Bestätigung dieser Vermutung bietet die Anordnung der Partitur einer der späteren Kompositionen Mozarts, der Sinfonie g-Moll, KV 550.³⁴⁸

Dem Autograph dieses Werkes, das nun auf 12-zeilig rastriertem Papier geschrieben wurde³⁴⁹, liegt ein separater, in steifen Karton gebundener Nachtrag bei, der neu komponierte Klarinetten- sowie geänderte Oboenstimmen enthält.³⁵⁰ Diese Besetzungserweiterung, die traditionell mit der Aufführung der Sinfonie im Konzert der Wiener Tonkünstler-Societät im Hofburg-Theater am 16. und 17. April 1791 im Zusammenhang gebracht wird³⁵¹, gilt als sogenannte ‚zweite Fassung‘ des Wer-

eindeutig darauf hinweist, „daß die zunächst separat überlieferten Hornstimmen erst später identifiziert und dann mit dem Autograph vereinigt [worden] sind“ (zit. nach Monika Holl, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 4, Kassel u.a.: Bärenreiter 1989, S. XIIIff.).

346 Der dritte Typ laut der Klassifikation von Alan Tyson; siehe Tyson, *Mozart*, S. 165–167.

347 Hintermaier, *Einführung*, S. 9; vgl. auch Monika Holl, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 4, Kassel: Bärenreiter Verlag 1999, S. d/25.

348 Das Autograph stammt aus dem Besitz von Johannes Brahms und wird nun in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt, Inventarnummer XIII 6137, Standortsign. A 159.

349 Für eine detaillierte Beschreibung siehe Howard Chandler Robbins Landon, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: *Orchesterwerke*, Werkgruppe 2: *Sinfonien*, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter 1963, S. i/19.

350 Siehe ebenda, S. i/21. Bemerkenswert ist, dass diese nachgeschriebenen Klarinettenstimmen auch in der ersten, 1794 in Offenbach gedruckten Ausgabe der Komposition fehlen.

351 Darauf weisen unter anderem Peter Revers, Neal Zaslaw, Stefan Kunze und Volker Scherliess hin; siehe Stefan Kunze, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie g-Moll, KV 550*,

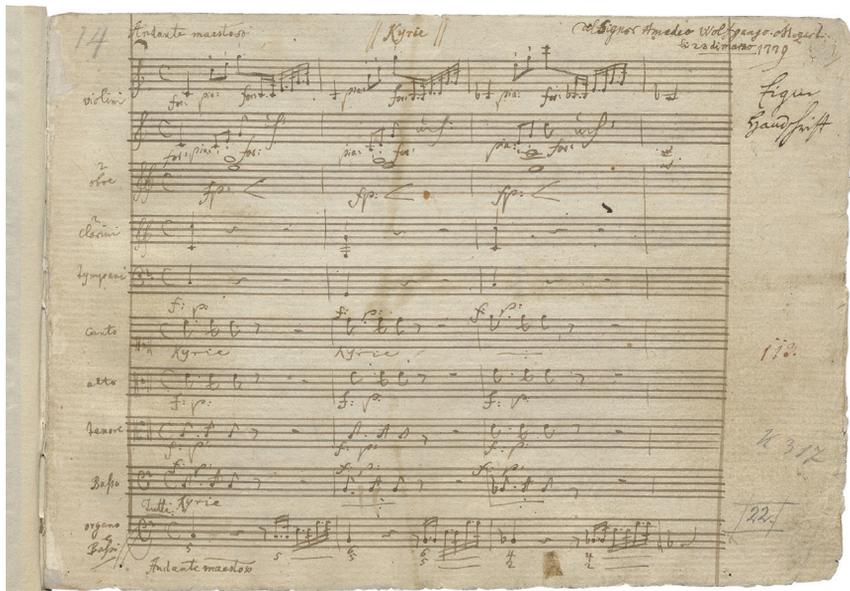


Abb. 3a: Bl. 1^r der autographen Partitur der Messe C-Dur, KV 317 von W. A. Mozart, © Biblioteka Jagiellońska

kes, die ein anderes, volles und dunkleres Klangbild präsentieren sollte: Die Entscheidung für die eine oder die andere Orchesterbesetzung bleibt dabei jeweils „eine Sache des persönlichen Geschmacks“³⁵² der Musiker.

München: Wilhelm Fink Verlag 1968 (*Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* 6), S. 10; Zaslav, *Mozart's Symphonies*, S. 431; Scherliess, *Die Sinfonien*, 317; Revers, *Die Sinfonien-Trias*, S. 116. Eigentlich beruht die Annahme, dass es sich wirklich um dieses Werk handelt, lediglich auf der Tatsache, dass „im Orchester [der] Konzerte der Tonkünstler-Societät zu dieser Zeit immer Klarinettenisten beschäftigt waren, [...] Anton und Johann Stadler“. Die Quellen- bzw. Notationsanalyse von Otto Biba beweist jedoch eine frühere, „nicht lange oder sogar unmittelbar nach der Fertigstellung der Niederschrift der ersten Fassung“ anzusetzende Entstehungszeit des Nachtrages (zit. nach Otto Biba, *Kommentar zu: Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-Moll, KV 550. Autographe Partitur, erste und zweite Fassung. Faksimile-Ausgabe*, Wien: Gesellschaft der Musikfreunde 2009, S. 12).

352 Howard Chandler Robbins Landon, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: *Orchesterwerke*, Werkgruppe 2: *Sinfonien*, Bd. 9, Kassel u.a.: Bärenreiter 1957, S. X. Biba neigt jedoch dazu, dass man „die Änderungen als zusammengehöriges Ganzes und als Weg zur definitiven Endfassung sehen



Abb. 3b: Bl. 55^r der autographen Partitur der Messe C-Dur, KV 317, von W. A. Mozart, © Biblioteka Jagiellońska

So liegt es nun auf der Hand, dass die nachgetragenen Hörnerpartien der *Krönungsmesse* eine Alternative, und nicht eine einzige ‚Endfassung‘ der Vertonung darstellen.³⁵³

Zusammenfassend ist die Bedeutsamkeit der Verbindung von formalen Besonderheiten der Partituren mit den akustischen Bedingungen zu betonen. Sie verschafft einerseits einen konkreten Einblick in die damalige Aufführungspraxis im Salzburger Dom und andererseits die Lösung eines kleinen ‚Rätsels‘ im Schaffen von Wolfgang Amadeus Mozart.

sollte“, womit von einer ‚ersten‘ und einer ‚zweiten‘ Fassung nicht die Rede sein soll; siehe Biba, *Kommentar*, S. 12.

353 Für weitere Überlegungen siehe Karina Zybina, „das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört“: über die nachträgliche Hornstimme in W.A. Mozarts ‚Krönungsmesse‘, in: *Nachklänge. Ein Sammelband mit Beiträgen aus an der Universität Mozarteum Salzburg eingereichten Dissertationen*, hg. v. der Curricularkommission für das Wissenschaftliche Doktoratsstudium an der Universität Mozarteum, Wien: Hollitzer 2019, S. 215–228.

Überlegungen anhand der Besetzung des Basso continuo³⁵⁴

Es scheint auf den ersten Blick ganz einfach zu sein: Die Continuostimme, die generell in sämtlichen mozartschen Litanei-Autographen im unteren Teil platziert ist, dient als harmonische Stütze des gesamten Ensembles, als Fundament des gesamten Gebäudes, indem sie die Basslinie durchgehend führt. Instrumentalisten und Sänger begleitend, spielt diese Partie eine nahezu untergeordnete Rolle und bleibt in den autographen Partituren regelrecht verschlüsselt: Das entsprechende Notensystem wird vom Komponisten unterschiedlich (wenn überhaupt) bezeichnet, entweder ‚*Organo*‘ – in den beiden späteren Vertonungen, KV 195 (186d) und KV 243 – oder ‚*Bassi/Organo*‘ (in der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125³⁵⁵) und enthält keine Hinweise auf die instrumentale Besetzung.

Die Sichtung des authentischen Stimmenmaterials, das von allen vier Vertonungen vollständig überliefert ist³⁵⁶, verweist auf die folgenden drei Besetzungsmöglichkeiten: Orgel, Violone, Fagott (siehe Tabelle 73).³⁵⁷

354 Bei Dr. Franz Körndle bedanke ich mich herzlich für die Anregung mich mit diesem Thema zu beschäftigen.

355 Siehe dazu auch die detaillierte Beschreibung der Partituranordnung bei Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a/5, a/11, a/27 und a/36. Auf eine ähnliche Art und Weise betitelt Mozart die Stimme in Autographen seiner Messen; siehe Walter Senn, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 3, Kassel u.a.: Bärenreiter 1980, S. XVIII.

356 Unbekannt ist lediglich der jetzige Standort der authentischen Stimmenkopie der letzten mozartschen *Sakramentslitanei*, KV 243; ihre Beschaffenheit wurde aber von Herausgebern des betreffenden Bandes der Neuen Mozart Ausgabe im Kritischen Bericht ausführlich beschrieben; siehe Federhofer / Federhofer-Königs, *Kritischer Bericht*, S. a/34f. sowie Anhang 1 der vorliegenden Studie.

357 Da die sogenannte *Battuta*-Stimme, die mit der Continuostimme übereinstimmt, dem rein praktischen und nicht dem akustischen Zweck dient (sie wurde grundsätzlich als Vorlage zum Taktschlagen für Dirigenten verwendet; vgl. unter anderem Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. XV), ist sie in diese Tabelle nicht aufgenommen worden. Einige Forscher schließen außerdem die grundsätzliche Mitwirkung der Violoncelli nicht aus, die in der Partitur der *Sakramentslitanei* KV 243 vorgesehen sind; mehr dazu ebenda, S. XIVf. Zu Informationen über die *Bassi/Organo*-Stimme generell siehe auch Bayer, *Über den Gebrauch der Instrumente*, S. 34f., S. 38f. und 47; MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 249–254; Aringer, *Zur Aufführungspraxis*, S. 48.

Tab. 73: Erhaltenes Stimmenmaterial der Litaneien von W. A. Mozart

Vertonung	Stimmenmaterial für die Stimme Basso/Organo			
	St. 1	St. 2	St. 3	St. 4
<i>Litaniae Lauretanae</i> KV 109 (74e) ³⁵⁸	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto
<i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125 ³⁵⁹	Organo		Violone	[Fagotto] ³⁶⁰
<i>Litaniae Lauretanae</i> KV 195 (186d) ³⁶¹	Organo		Violone	Fagotto
<i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 243 ³⁶²	[Organo] ³⁶³		Violone	Fagotto I, II

Lediglich in einer Vertonung, der ersten *Lauretanischen Litanei* KV 109 (74e), gehören zur Continuogruppe vier Musiker: **Zwei** Organisten (für einen ist die sogenannte *Organo*-, für den anderen die *Organo ripieno*³⁶⁴-Stimme bestimmt), ein Violonist und ein Fagottist. Da diese Vertonung „die instrumental am schwächsten besetzte Litanei ist“, ist es relativ schwierig sich davon fernzuhalten, „in den übrigen Litaneien dieselbe Anzahl von Stimmen für die Ausführung des Continuo als Minimum“³⁶⁵ anzunehmen.

358 Laut der authentischen Stimmenkopie mit Ergänzungen von Leopold und Wolfgang Mozart im Besitz des Archivs der Erzdiözese Salzburg, Signatur A 1124.

359 Authentisches Stimmenmaterial aus den Beständen des Archivs der Erzdiözese Salzburg, Signatur A 1127.

360 Die Stimme ist nicht überliefert und gilt im RISM-Katalog als verlorengegangen, vgl. <https://opac.rism.info/search?id=659000817> (19. 11. 2017).

361 Stimmenkopie mit Eintragungen von Leopold und Wolfgang Mozart, aufbewahrt in der Stadtbibliothek Augsburg, Signatur D-Ahk 13.

362 Laut Angaben des Kritischen Berichtes der NMA, siehe: Federhofer / Federhofer-Königs, Kritischer Bericht, S. a/34.

363 Stimme fehlt; das Mitwirken des Instrumentes wird von Federhofer und Federhofer-Königs angenommen, vgl. ebenda, S. a/35.

364 Im Original ist die Stimme mit einer kürzeren Bezeichnung, *Organo Rip^{no}*, versehen; vgl. fol. 97 des Salzburger Stimmenmaterials.

365 These von Federhofer und Federhofer-Königs; siehe Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. XV.

Tab. 74: Erhaltenes Stimmenmaterial der Salzburger Messen von W. A. Mozart

<i>Vertonung</i>	<i>Stimmenmaterial für die Stimme Bass/Organo</i>			
	<i>St. 1</i>	<i>St. 2</i>	<i>St. 3</i>	<i>St. 4</i>
<i>Missa brevis KV 65 (61a)</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto
<i>Missa KV 66</i>			Violone	
<i>Missa KV 139</i>	Organo		Violone	
<i>Missa brevis KV 140</i>		Organo ripieno		
<i>Missa in honorem SS.mae Trinitatis KV 167</i>	Organo		Violone	
<i>Missa brevis KV 192 (186f)</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto
<i>Dixit et Magnificat KV 193 (186g)</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	
<i>Missa brevis KV 194 (186h)</i>	Organo	Organo ripieno		
<i>Missa KV 220 (196b)</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto
<i>Missa KV 257</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto
<i>Missa KV 258</i>			Violone	Fagotto
<i>Missa KV 259</i>	Organo	Organo ripieno		Fagotto
<i>Missa KV 262 (246a)</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto
<i>Missa brevis KV 275 (272b)</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto
<i>Missa KV 317</i>	Organo		Violone	
<i>Vesperae solennes de Dominica KV 321</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto
<i>Missa solemnis KV 337</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto I, II
<i>Vesperae solennes de Confessore</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	Fagotto

Diese Ansicht ist zu unterstützen, da die Continuogruppe der mozartischen Salzburger Messen und Vespere ebenfalls aus vier Stimmen – zwei für Orgel, je eine für Violone und Fagott – besteht, wie dem erhaltenen Aufführungsmaterial zu entnehmen ist (siehe Tabelle 74).³⁶⁶

³⁶⁶ Die Übersicht ist nach Angaben der Kritischen Berichte der *NMA* erstellt; als Hauptquelle wird in den meisten Fällen die sogenannte ‚Quelle B‘ verwendet; siehe Walter Senn, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie

Jedoch ist eine Eins-zu-eins-Übertragung der Continuobesetzung der mozartischen Litaneien auf seine Messen und Vespere ungerechtfertigt. In diesen Vertonungen, die zweifelsohne ursprünglich für den Salzburger Dom gedacht waren, repräsentierte die Continuo-Gruppe eines der Elemente des grandiosen akustisch-architektonischen Ensembles, wobei sie aus verschiedenen Stellen der Kirche erklang. Während sich drei Vertreter des Continuo, Fagottist(en), Violonist und der erste Organist auf einer der Pfeileremporen befanden (nämlich auf der „nächsten am Altar rechter Hand“³⁶⁷), führte der zweite Organist seine Partie im unteren Teil des Gebäudes, aus, innerhalb des Presbyteriums, wo eine „kleine Chororgel“³⁶⁸ rechts nach vorn gerückt stand.³⁶⁹ Die sogenannte ‚*Seitenorgel*‘ auf der Empore, für die in Aufführungsmaterialien die *Organo*-Stimme bestimmt ist, spielte durchgehend; die ‚*kleine Orgel*‘ aber wirkte lediglich episodisch mit, indem sie, die *Organo ripieno*-Stimme übernehmend, Tutti-Einsätze markierte.

Auf die mozartischen *Sakramentslitaneien* ist diese Aufstellung allerdings mit ziemlicher Sicherheit nicht anwendbar. Ebenfalls im Salzburger Dom, aber im hinteren Teil der Kirche, auf der Westempore vorge-

I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 2: *Messen*, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1977, S. a/23f., a/62f., a/76f, und a/95f.; ders., *Kritischer Bericht* 1978, S. b/6f., b/20, b/31, b/38, b/54; ders., *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 2: *Messen*, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1981, S. c/9, c/29, c/46; Holl, *Kritischer Bericht*, S. d/5, d/27, und d/47f.; Karl Gustav Fellerer / Felix Schroeder, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 2: *Litaneien, Vespere*, Band 2: *Vespere und Vesperepsalmen*, Kassel: Bärenreiter 1962, S. b/4, b/13f., b/26.

367 [Mozart], *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande*, S. 195.

368 Ebenda.

369 Ausführlich beschrieben wird die Aufstellung von Musikern im Salzburger Dom in folgenden Studien: Klaus Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing: Hans Schneider 1970 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 18), S. 102–112; Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 252f.; Thomas Hochradner, *Matthias Siegmund Biechteler (~1668–1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Teil 1: *Matthias Siegmund Biechteler: Studien zu Leben und Werk*, Diss. (Universität Salzburg) 1991, S. 168–175; Aringer, *Zur Aufführungspraxis*, S. 50f.

Tab. 75: Erhaltenes Stimmenmaterial der *Sakramentslitaneien* von W. A. Mozarts Zeitgenossen

Komponist	Vertonung	Stimmenmaterial für die Stimme Basso/Organo			
		St. 1	St. 2	St. 3	St. 4
<i>Adlgasser, Anton Cajetan</i>	<i>Sakramentslitanei Cat.Ad 3.52</i>	Organo		Violone	Fagotto
<i>Adlgasser, Anton Cajetan</i>	<i>Sakramentslitanei Cat.Ad *3.54</i>	Organo		Violone	Fagotto
<i>Haydn, Michael</i>	<i>Sakramentslitanei MH 66</i>	Organo		Violone	
<i>Haydn, Michael</i>	<i>Sakramentslitanei MH 228</i>	Organo		Violone	Fagotto

tragen, veranlassten diese Vertonungen alle Mitwirkenden dazu, andere Plätze im Raum einzunehmen. Es lässt sich erschließen, dass der erste Organist nun die große Orgel spielte, die sonst selten, lediglich „bey einer grossen Musik nur zum Präludiren gebraucht“³⁷⁰ wurde. In dessen Nähe befanden sich seine Kollegen, der Violonist und der/die Fagottist(en). Für den zweiten Organisten blieb kein Platz. Rein praktisch bedeutet diese Tatsache, dass der Instrumentalbass der mozartschen *Sakramentslitaneien* von **drei**, und nicht von vier Instrumenten übernommen wurde: **einer** Orgel, einer Violone und einem Fagott. Als Bestätigung dieser Behauptung dient die Tatsache, dass keine der Salzburger Litaneien *de Venerabili Altaris Sacramento* von Mozarts Zeitgenossen, für die authentische Aufführungsmaterialien vorhanden sind, die Mitwirkung einer *Organo ripieno* voraussetzt (siehe Tabelle 75).

Im Gegensatz dazu, sprechen einige Tatsachen eher dafür, dass in den beiden mozartschen *Lauretanischen Litaneien* die Continuogruppe tatsächlich als vierstimmiges Ensemble mit zwei Orgeln zu betrachten ist: Zu erwähnen sind die immer noch lebendige Tradition, solche Vertonungen im Salzburger Dom im vorderen Teil der Kirche³⁷¹ aufzuführen, das Vorhandensein eines vierstimmigen *Continuo* im Aufführungsmaterial der

370 [Mozart], *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande*, S. 195.

371 Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Dr. Eva Neumayr, die im Rahmen ihrer Forschungstätigkeit im Archiv der Erzdiözese Salzburg auf diese Besonderheit der Aufführungspraxis gestoßen ist.

Tab. 76: Erhaltenes Stimmenmaterial der *Lauretanischen Litaneien* von W. A. Mozarts Zeitgenossen

Komponist	Vertonung	Stimmenmaterial für die Stimme Basso/Organo			
		St. 1	St. 2	St. 3	St. 4
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei Cat.Ad 3.01</i>	Organo		Violone	
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei Cat.Ad 3.03</i>	Organo	Organo ripieno		Fagotto I, II
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei Cat.Ad *3.05</i>	Organo	Organo ripieno		Fagotto I, II
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei Cat.Ad 3.07</i>	Organo		Violone	
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei Cat.Ad 3.10</i>	Organo		Violone	
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei Cat.Ad 3.11</i>	Organo		Violone	
Haydn, Michael	<i>Lauretanische Litanei MH 71</i>	Organo		Violone	
Haydn, Michael	<i>Lauretanische Litanei MH 88</i>		Organo ripieno	Violone	Fagotto
Haydn, Michael	<i>Lauretanische Litanei MH 157</i>	Organo		Violone	
Mozart, Leopold	<i>Lauretanische Litanei LMV II:G1</i>				Fagotto
Mozart, Leopold	<i>Lauretanische Litanei LMV II:F1</i>	Organo	Organo ripieno		Fagotto
Mozart, Leopold	<i>Lauretanische Litanei LMV II:Es1</i>	Organo	Organo ripieno	Violone	

ersten mozartschen *Lauretana* sowie Aufführungsmaterialien mehrerer Kompositionen seiner Salzburger Kollegen (siehe Tabelle 76).

Jedoch gerät die Existenz der *Organo ripieno*-Stimme im Aufführungsmaterial der *Lauretanischen Litanei* KV 109 (74e) in einen heftigen Konflikt mit der Vermutung, dass die Vertonung ursprünglich für die Maiandachten in der kleinen Hofkapelle von Schloss Mirabell komponiert wurde: In diesem räumlich beschränkten Kirchlein ist das Einbeziehen zweier Orgeln nicht nur rein praktisch nahezu ausgeschlossen, sondern auch akustisch nutzlos. Die einzige Erklärung dieser Diskrepanz wäre, dass die erhaltenen Stimmen nicht das authentische Material, sondern eher eine

‚spätere Orchesterfassung‘ des Werkes repräsentieren, dass sie somit im Rahmen der Vorbereitung einer Aufführung im Salzburger Dom angelegt wurden. Dies aber würde bedeuten, dass die Continuo-Stimme der zweiten mozartschen *Marianischen Litanei* KV 195 (186d) theoretisch auch **dreistimmig**, ohne eine zweite Orgel, gedacht worden sein konnte.

Hier ist zu erwähnen, dass als einziger Nachweis für die Mitwirkung zweier Orgeln in der späteren *Lauretanischen Litanei* sowie für deren Erklängen im Dom bisher lediglich Mozarts charakteristische Vermerke im Instrumentalbass seiner autographen Partitur, *Solo* bzw. *Tutti*³⁷² gelten, deren Reihenfolge logischerweise mit dem Wechsel von solistisch und tutti vorgetragene Stellen übereinstimmt. Diese These scheint auf den ersten Blick völlig überzeugend zu sein: Ähnliche Vermerke in der *Basso continuo*-Stimme kennzeichnen die meisten Autographen der mozartschen Kirchenwerke und entsprechen den Einsätzen bzw. dem Pausieren der *Organo ripieno*-Stimme in deren Aufführungsmaterialien.³⁷³

Nun finden sich ähnliche Anweisungen aber auch in der *Basso continuo*-Stimme der mozartschen *Sakramentslitanei* KV 243, deren Besetzung, wie eben bewiesen wurde, lediglich nach **einer** Orgel verlangt. Daraus folgt konsequenterweise, dass sie in mozartschen Partituren über eine einfache und rein pragmatische Bedeutung verfügten: Von Kopisten in die entsprechende Orgelstimme übertragen, sollten diese Hinweise dem Organisten signalisieren, ob er das *Soli* oder das *Tutti*-Ensemble zu begleiten hatte sowie, dass er die Registrierung zu wechseln hatte.³⁷⁴ Mit

372 Die Vermerke werden manchmal als *S*: und *T*: abgekürzt; siehe Faksimile-Abbildungen einzelner Seiten der mozartschen Autographen bei Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. XXIII–XXVI.

373 Nicht nur die Herausgeber der Litaneien, Hellmut Federhofer und Renate Federhofer-Königs, sondern auch Mitglieder des Messen-Editionsteams kommen zum selben Schluss: So behauptet Monika Holl im Vorwort zu einem der Bände, dass „im Salzburger Dom im 18. Jahrhundert mit zwei Orgeln musiziert wurde, eine für das Solistenensemble und eine zusätzlich für die Begleitung des Chores. Auf diese Praxis beziehen sich auch die Solo- und Tutti-Eintragungen Mozarts im System der Orgel“; siehe Holl, *Vorwort*, S. XVII.

374 Üblicherweise genügte für die Begleitung der *Soli* das Register *Copula 8'* (Gedackt 8'), für das *Tutti* entsprechend zusätzlich ein Register der 4'-Lage; für diese Hinweise bedanke ich mich bei Dr. Gerhard Walterskirchen herzlich.

der „Verwendung zweier Orgeln [...], von denen die eine die Vokalsolisten und Instrumentisten, die andere nur den Chor begleitete“³⁷⁵, hängt diese Bezeichnungsweise also gar nicht zusammen.³⁷⁶

Mit ziemlicher Sicherheit kann deswegen behauptet werden, dass die zweite *Marianische Litanei* von Mozart doch nicht im Salzburger Dom³⁷⁷, sondern in einer anderen Kirche der Stadt erstaufgeführt wurde. ‚Marianisch geprägt‘ waren damals mehrere³⁷⁸; das Entstehungsdatum des Stückes – 1774 – lässt sich jedoch mit der ersten Säkularfeier der Einweihung eines anderen Gebäudes, der Wallfahrtsbasilika Maria Plain, dem Aufbewahrungsort des von einer unbekanntenen Hand gemalten Gnadenbildes *Maria mit dem Jesuskind*³⁷⁹, verknüpfen.

Die Feier dauerte vom 13. bis zum 21. August des Jahres, wobei dem ersten Tag der Woche Fürsterzbischof Graf Colloredo beiwohnte. Das

375 Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. XVI.

376 Symptomatisch ist es, dass das Fehlen des Sologesanges in der sogenannten *Trinitatis*-Messe KV 167 mit dem Fehlen der Hinweise für Soli und Tutti in der Stimme *Organo e Bassi* des Autographs übereinstimmt; im gegebenen Fall wurde diese Tatsache zur Bestätigung dafür, dass die Vertonung „nicht für den Salzburger Dom bestimmt“ war; siehe Senn, *Vorwort* 1975, S. XI.

377 Im Laufe der Zeit wurde diese Behauptung zum musikwissenschaftlichen Commonsense; so bemerkt Hartmut Schick in einer seiner Studien, dass die *Lauretanische Litanei* in D-Dur KV 195 „für eine Marienandacht oder eine Komplet – vermutlich ebenfalls des Monats Mai – im Salzburger Dom bestimmt gewesen sein“ dürfte, weil die Bass-Stimme „mit zwei Orgeln, wie sie bei Aufführungen im Dom üblich war“ rechnet; siehe Schick, *Die geistliche Musik*, S. 214.

378 Zu den bedeutendsten in der Stadt und im Land gehörten vor allem Maria Kirchenthal, Dürrnberg, Maria Alm, Mariapfarr, Maria Loreto; vgl. dazu Ortner, *Reformation und katholische Reform*, S. 45.

379 Eine zeitgenössische Beschreibung des Kirchengebäudes findet sich bei Hübner, *Beschreibung*, S. 554. Als Lieblingsprojekt Erzbischof Max Gandolphs von Kuenburg entstand die Wallfahrtskirche 1674 an der Stelle einer kleinen hölzernen achtseitigen Kapelle aus dem Jahre 1656, die zur Verehrung eines Gnadenbildes bestimmt war. Angenommen wird, dass dieses Gnadenbild während des Dreißigjährigen Kriegs bei einem Brand im niederbayerischen Ort Regen unversehrt blieb und seither deshalb großer Verehrung teilhaftig wurde. 1652 wurde dieses Bild auf den Plainberg gebracht, wo später eine Holzkapelle als Bewahrungsstätte errichtet wurde. Schon bald stellten sich die ersten Wallfahrer ein, sodass Erzbischof Guidobald von Thun an dieser Stelle eine gemauerte Andachtsstätte bauen ließ (detaillierte Schilderung in Eltz-Hoffmann / Anrather, *Die Kirchen Salzburgs*, S. 123–131).

kirchliche ‚Programm‘ begann am ‚Vorbereitungstag‘, dem 13. August, mit einem Nachmittagsgottesdienst und einer musikalischen Litanei, deren Verlauf in einem zeitgenössischen Druck, *Marianische Lob- und Dankreden, welche auf der berühmten Wallfahrt Maria Trost am Plain [...] gehalten worden sind*, folgendermaßen beschrieben wird:

Heut Nachmittag um 3. Uhr ist mit Läutung aller Glocken der Eingang unsers Jubelfestes angedeutet worden. Bald darauf langte die erste Kreuztracht aus der Pfarre Ramsau von Berchtolsgaden hier an. Sodann wurde der gewöhnliche sonntägige Rosenkranz abgebethet. Um halbe fünf Uhr bestieg A.R.P. Beda Hübner aus dem uralt- und berühmten Benedictinerstifte St. Peter, damals Beichtvater allhier, die Kanzel, und hielt den Anwesenden von der Absicht unsrer Feyerlichkeit, wie auch von dem Ablass, so dabey zu erlangen, eine Unterrichtsrede. Dieser folgte die feyerliche Anstimmung des Kirchengesanges: Komm heiliger Geist [...] und alsdann die musikalische Litaney, welche beyde feyerlichst abgesungen hat der Hochwürdig Hochgeborene Herr Herr Franz Karl des heil. Röm. Reichs Graf und Herr zu Firmian, des hohen Erzstiftes Salzburg Domherr, auch Domherr, und Weihbischof des hohen Stiftes Passau. Sr. Hochfürstl. Gnaden unser gnädigster Erzbischof, Herr und Landesfürst hatten gnädigstes Belieben in höchster Person unter Läutung der Glocken und Ertönung des großen Geschützes bey diesem Anfang unsers Festes zu erscheinen, und sowohl der Kanzelrede, als Litaney beyzuwohnen. Das Volk war schon an diesem Abende so zahlreich versammelt, daß die Kirche solches kaum fassen konnte, und dem Beichthören nur die finstere Nacht ein Ende machen musste.³⁸⁰

Der weitere Ablauf sah täglich am Vormittag eine Predigt und ein „levitirt-figurativ-musikalisches Hochamt“ und am Nachmittag einen Rosenkranz und wieder eine musikalische Litanei vor.³⁸¹ Eine Menge von Gläubigen bzw. Pilgern nahm an dieser Feierlichkeit teil – unter anderem auch

³⁸⁰ *Marianische Lob- und Dankreden: welche auf der berühmten Wallfahrt Maria Trost am Plain bey der achtzägigen Gedächtnißfeyer des zurückgelegten ersten Jahrhunderts von der Einweihung des lobwürdigen Gotteshauses, und Einsetzung des wunderthätigen Gnadenbildnisses allda in dem Jahre 1774, vom 14 bis 21ten des Augustmonathes sind gehalten worden*, Salzburg: Prodingner 1774, S. 5.

³⁸¹ Siehe Ernst Hintermaier, *Die Familie Mozart und Maria Plain*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 29 (1974), S. 236f. sowie Friedrich Hermann, *Maria Plain. Geschichte und Leben*, in: *Maria Plain (1674–1974). Festschrift*, Salzburg: Verlag St. Peter 1974 (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 85, I–II), S. 56–58.

Wolfgang und Leopold Mozart. Am Freitag, dem 19. August, kommentiert P. Beda Hübner deren musikalischen Auftritt in seinem Bericht:³⁸²

*Heut ist eine besonders schöne, und künstliche Musick bey diesem Lob- und Hochamt in Plain gewesen; weil erstlich fast lauter Hochfürstliche Hofmusikanten solches producirt haben: sonderheitlich aber der alte, und junge, beyde berühmte Herrn Motzart. Bey welchem der junge herr Motzart eine Orgel, und ein Violinkonzert, zu aller Leuthen Verwunderung, und Erstaunung gemacht: und überhaupt war ein überaus auserlesen Musick bey dem heutigen Hochamt.*³⁸³

Ein unbekanntes Violin- sowie Orgelkonzert³⁸⁴, aber auch andere Werke des jungen Komponisten könnten im Hochamt erklingen sein – z.B. eine seiner beiden *Lauretanischen Litaneien*.³⁸⁵

382 P. Beda Hübners. / Benediktiners zum h. Peter in Salzburg. / Umständliche Geschichte. / Des allerersten feyerlichst gehaltenen Jahrhunderts. / zu Maria Plain nächst Salzburg. / Samt denen Neüen. / Lob- und Ehrenreden. / Welche dabey vom 13ten. bis auf dem 21sten. / August 1774. gehalten worden. / Zu mehreren Erläuterung einer gedruckten kurzen Beschreibung. / Die 1775. samt den marianischen Lobreden, in / Salzburg, im prodingerischen Verlage erschienen ist, besprochen in Hintermaier, *Die Familie Mozart*, S. 235–237.

383 Ebenda, S. 236f.

384 Um diese Zeit sind keine solchen von Wolfgang nachweisbar (ebenda, S. 237).

385 Zu bemerken ist, dass zu diesem Anlass Wolfgang höchstwahrscheinlich eine der *Lauretanischen Litaneien* seines Vaters, Es-Dur, LMV II:Es1, bearbeitete: Das Oboensolo im *Agnus Dei* wurde von ihm auf Viola übertragen; Datierung nach Ernst Hintermaier, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 3–5: *Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen*, Bd. 1a: *Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1990, S. XI und Petrus Eder, *Maria Plain*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 277; Cliff Eisen nennt 1775 als mögliches Bearbeitungsdatum; siehe Eisen / Broy, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, S. 29. Zur Fassungsgeschichte des Stückes siehe Cliff Eisen, *The Symphonies of Leopold Mozart and their relationship to the early symphonies of Wolfgang Amadeus Mozart: A bibliographical and stylistic study*, Diss. (Cornell University) 1986, S. 46–51; Hintermaier, *Vorwort*, S. Xf., Cliff Eisen, *The Mozarts' Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style, and Performance Practice*, in: *Mozart Studies*, hg. v. dems., Oxford: Clarendon Press 1991, S. 288f.; Eisen / Broy, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, S. 28f. Von besonderer Bedeutung ist dabei, dass die Stimme einer zweiten Orgel, die ebenfalls als Hinweis auf das Erklingen der Vertonung im Dom benutzt wird, dem Aufführungsmaterial dieser Litanei erst später beigelegt wurde; siehe Hintermaier, *Zwei authentische Stimmenhandschriften*, S. 100.

Litanei und Messe. *Kyrie eleison* und *Agnus Dei* als Teile der Litaneien

Kyrie eleison: über strukturelle und klangliche Besonderheiten der Eröffnungssätze

Die kompositorische Auseinandersetzung mit einer Litanei beginnt für Komponisten mit dem traditionellen Eröffnungssatz, dem *Kyrie*. Die drei mit jenen der Messe übereinstimmenden Zeilen *Kyrie eleison* – *Christe eleison* – *Kyrie eleison* werden im 18. Jahrhundert jedoch durch sechs inhaltlich und strukturell ähnliche Verse ergänzt.³⁸⁶ Das responsive Element der Anfangsformel aufgreifend, unterscheidet sich ihr Aufbau recht auffällig von jenem der dreiteiligen Variante. Während die erste an Christus gerichtete Bitte *audi nos* mit dem einleitenden Flehen *eleison* vergleichbar sowie die zweite – *exaudi nos* – diesem syllabisch gleich ist (*e-lé-i-son* bzw. *ex-áu-di nos*), zerstören die vier restlichen das ursprüngliche Schema durch die Erweiterung sowohl des Vokativs als auch des Optativs: Das eine Wort der Anrufung wird zu einem relativ umfangreichen Satz (*Pater de coelis Deus, Fili Redemptor mundi Deus, Spiritus Sanctus Deus, Sancta Trinitas Unus Deus*) und ein einmalig akzentuiertes *éléison* zu einem regelmäßig betonten *miserére nobis*.

Bemerkenswert ist außerdem die dadurch entstehende Form. Auch dreiteilig konzipiert, verfügt diese neunzeilige Konstruktion nämlich über keine reprisenartige Wiederholung des Anfangsgedankens und

³⁸⁶ Im 17. Jahrhundert tendierten Autoren aber zur Abgrenzung der Verse vom *Kyrie*; siehe dazu Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 175.

Tab. 77: Struktur des *Litanei-Kyrie* und Entsprechung seiner Abschnitte zu den Zeilen des *Messe-Kyrie*

<i>Formteil</i>	<i>Zeile</i>	<i>Vokative</i>	<i>Optative</i>	Übereinstimmung mit <i>Messe-Kyrie</i>	
I.	1. 2. 3.	Kyrie Christe Kyrie	eleison eleison eleison	→	Kyrie eleison
II.	1. 2.	Christe Christe	audi nos exaudi nos	→	Christe eleison
III.	1. 2. 3. 4.	Pater de coelis Deus Fili Redemptor mundi Deus Spiritus Sanctus Deus Sancta Trinitas Unus Deus	miserere nobis miserere nobis miserere nobis miserere nobis	→	Kyrie eleison

präsentiert deswegen ein jenem der Messe ähnliches, dennoch anders zu interpretierendes inhaltliches ‚Programm‘: Nach Gott Vater (Zeilen 1–3) wendet sich das Flehen an seinen Sohn (Zeilen 4–5) und am Ende, im umfangreichsten Teil des Satzes, nahezu zusammenfassend an die Trinität (Zeilen 6–9) (siehe Tabelle 77).

Für Autoren des 18. Jahrhunderts war die Vertonung einer solch vielschichtigen Vorlage besonders problematisch: Bewusst oder unbewusst von einem ursprünglich instrumentalen und damals allgemeingültigen Aufbauprinzip ausgehend, das in zahlreichen theoretischen Traktaten der Epoche zum Ausdruck kam – die Anlehnung an die „Redekunst“ mit ihrer regelmäßigen periodischen Struktur³⁸⁷ – waren sie beinahe gezwungen, den Text an das ‚vom Himmel‘ – bzw. ‚vom Buch‘³⁸⁸ – vorgegebene musikalische Schema anzupassen und so eine Lösung zu finden, die den Inhalt der lateinischen Verse auf eigene Art und Weise interpretieren und/oder kommentieren konnte, ohne ihm dabei zu widerspre-

387 Darauf weist Wolfgang Buddey, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel / Basel / London: Bärenreiter 1983, S. 76 hin.

388 Bekannt ist, dass Mozart im 18. Jahrhundert populäre theoretische Werke von Joseph Riepel besaß und mit dem Autor „sogar in brieflichem Kontakt stand“; siehe ebenda, S. 14.

chen.³⁸⁹ Auf der Suche nach einer ‚idealen‘ Kombination des Vokalen mit dem Instrumentalen neigten sie oft dazu, Regeln der populärsten Form der Zeit – der Sonatensatzform – in der Kirchenmusik zu verwenden. Eine solche Absicht hatte anscheinend auch der junge Mozart, von dessen Litanei-Kyrie zwei – nämlich jene der *Lauretanischen Litanei* KV 125, B-Dur, sowie der *Sakramentslitanei* KV 195 (186d), D-Dur, für Solisten und Chor – auf den ersten Blick als „Übertragen der instrumentalen Sonatensatzidee in die Kirchenmusik“³⁹⁰ charakterisiert werden können.

Die schematische Darstellung der Kompositionen scheint diese These zunächst zu bestätigen: Jeweils lassen sie sich in drei Abschnitte gliedern – traditionell ausgedrückt als Exposition, Durchführung und Reprise (Takte 29–69, 70–83 und 84–116 bzw. 12–49, 49–77 und 78–125) –, die über zwei thematisch kontrastierende Gedanken – einen eher ‚heroischen‘ und einen ‚liedhaften‘ (vgl. Motive *a* und *b* der Exposition und der Reprise) – sowie über einen bemerkenswerten Modulationsplan (Tonika → Dominante → X-Zone → Tonika³⁹¹) verfügen (vgl. Tabellen 78a und b).

Ein Widerspruch fällt jedoch sofort auf. In seiner umfangreichen wegweisenden Studie *Sonata Forms*, die sich mit der Entstehung bzw. der Analyse des Aufbaus der typischen Sonatensatzform sowie ihrer Modifi-

389 „Die Wiener Klassiker, Haydn, Mozart und Beethoven, denken, wie Bach, instrumental“ – so die These eines bekannten Musikwissenschaftlers des 20. Jahrhunderts, Thrasylulos Georgiades, der sich dem Problem der Instrumentalisierung der vokalen Musik in mehreren seiner Studien widmete. Unter anderem wies er darauf hin, dass „ebenso wie die Bachsche, [...] auch die Wiener klassische Musik keine von innen her berechtigte Trennung zwischen vokaler und instrumentaler Satzweise“ erlaubt. „Ein von Hause aus instrumentales Denken ist die Voraussetzung auch der Vokalmusik. [...] Die Sprache hatte innerhalb dieser neuen Musik [...] die Funktion des Zeichens übernommen“; zit. nach Georgiades, *Musik und Sprache*, S. 96.

390 Zit. nach Schick, *Die geistliche Musik*, S. 215. Zur Form der Sätze siehe auch Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, S. 110 und Federhofer / Federhofer-Königs, *Zum vorliegenden Band*, S. X.

391 Vgl. die schematische Beschreibung der zweiteiligen Sonatensatzformen, der Vorfahren der klassischen Sonate, von Leonard Ratner in seiner umfassenden Studie: „I–I, X–I when the middle cadence is in the tonic; I–V, X–I when the middle cadence is in or on the dominant“ (Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer books 1980, S. 209).

Tab. 78a: Aufbau des *Kyrie* KV 125, B-Dur, von W. A. Mozart

Zone	Einleitung				A				B				C					
	a	→	b	c	d	a	e	b	e	c	a	f	g	h	a	b	e	
Motiv						I→V	I→V	V	V	V	V	V	II→VI	VI→V	I	I	I	
Kadenzplan	I	I→V	V	I	I→VI→IV→V	I→V	I→V	V	V	V	V	V	II→VI	VI→V	I	I	I	
Text					<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie eleison	Kyrie eleison	Christe eleison, Kyrie eleison	Christe audi nos, Christe exaudi nos	Christe audi nos, Christe exaudi nos	Christe audi nos, Christe exaudi nos	Pater de coelis Deus	Miserere nobis	Fili Redemptor mundi Deus	Miserere nobis	Spiritus Sancte Deus, miserere nobis	Sancta Trinitas, Unus Deus, miserere nobis	Miserere nobis

Tab. 78b: Aufbau des *Kyrie* KV 195 (186d), D-Dur, von W. A. Mozart

Zone	Einleitung				A				B				A							
	α	β	γ	i→V	a	b	c	d	c'	a	e	f	g	b'	a	b''	c	d	b'''	
Motiv	I	V	i→V	I	I	I→V	V	V	V	V	VI→III	III	VI→IV→II→V	V	I	I	I	I	I	
Kadenzplan	I	V	i→V	I	I→V	V	V	V	V	VI→III	III	VI→IV→II→V	V	V	I	I	I	I	I	
Text	<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison, Kyrie eleison</i>	<i>Kyrie eleison</i>	<i>Kyrie eleison</i>	<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison, Kyrie eleison</i>	<i>Christe audi nos</i>	<i>Pater de coelis Deus</i>	<i>Miserere nobis</i>	<i>Miserere nobis</i>	<i>Miserere nobis</i>	<i>Miserere nobis, Spiritus Sancte Deus</i>	<i>Miserere nobis</i>	<i>Miserere nobis</i>	<i>Miserere nobis</i>	<i>Sancta Trinitas, Unus Deus, miserere nobis</i>	<i>Sancta Trinitas, Unus Deus</i>			

kationen beschäftigt, charakterisiert Charles Rosen die Hauptmerkmale einer solchen Konstruktion mit folgenden Worten: *opposition, intensification* und *resolution*. Auf die harmonische Differenz zwischen Exposition und Reprise eingehend („these two sections are harmonically absolutely different: the first moves from harmonic stability to tension and never ends on the tonic, while the third is a resolution of the harmonic tensions of the first and, except for subsidiary modulations, remains essentially in the tonic throughout“), betont er außerdem, dass „the middle section of a sonata is not simply a contrast to the outer ones, but a prolongation and a heightening of the tension of the opening section as well as a preparation for the resolution of the third“.³⁹² Und genau diese „Verschärfung“, die „Erhöhung der Spannung“ sowie die „Vorbereitung auf die Auflösung“ im Mittelteil fehlen den beiden *Kyrie* in Mozarts Litaneien.

Die Wiederholung der Hauptmotive auf der Dominante (Takte 70–74 bzw. 49–54) ist hier die einzige Spur einer Durchführung. Auffällige Individualität findet sich in der Fortsetzung: Auf dem Weg zu einem traditionellen harmonischen ‚Fernpunkt‘³⁹³, der in beiden Fällen mit der modulatorischen Bewegung in die Tonart der VI. Stufe verbunden ist, sowie zu der nachfolgenden Rückkehr in die Tonika³⁹⁴ erscheinen jeweils drei neue Motive, die den Wechsel von lateinischen Versen markieren sollen. Es ergibt sich keine X-Zone, in der die in der Exposition vorgegebenen Motive zerfallen und in unterschiedlichen kontrastierenden Tonarten durchgeführt werden. Stattdessen gleicht die Phrasen-Struktur einer motettischen Reihung (vgl. die B-Zonen der Tabellen 78a und b, Motive *f*, *g*, *h* bzw. *e*, *f*, *g*).

Noch mehr: Instrumentale Zwischenspiele (siehe fett markierte Motive *c* in den Tabellen) weisen auf den Einfluss einer anderen Struktur hin – der zweiteiligen Ritornellform.³⁹⁵ Besonders das *Kyrie* KV 125 weist

392 Charles Rosen, *Sonata forms*, New York (NY) u.a.: Norton 1988, S. 17f.

393 So nach Schmid, *Das Kyrie der c-moll-Messe*, S. 183.

394 Das Schema der Modulation entspricht dann der Formel „V – VI – V“ – die erste Variante des zweiten Typus des Stufenganges; siehe Friedrich Neumann, *Der Typus des Stufenganges der Mozartischen Sonatendurchführung*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, S. 250f.

395 Zu einer ähnlichen Kombination von Sonatensatzform mit Ritornellform in der Kirchenmusik Mozarts siehe Julie Schnepel, *A special Study of Mozart's Hybrid Masses*, in:

eine derartige Gestaltung auf. Es beinhaltet ein Anfangs- bzw. Mittelritornell, welche die gegenüberliegenden harmonischen Punkte (Tonika und Dominante) bestätigen sowie verbreitern, und unterscheidet sich von einem traditionellen Ritornellformschema nur durch das Einsetzen einer ‚Überraschung‘ – der langsamen (Adagio) chorisches vorgetragenen Episode *Kyrie eleison* im Rahmen des Vorspiels (Motiv *d* im Schema), deren thematisches Material nie wieder vorkommt.

Das *Kyrie* KV 195 (186f) interpretiert aber das Grundprinzip der Ritornellform auf eigene Art und Weise. Für ein instrumentales Einleitungsritornell gibt es keinen Platz: Der Satz beginnt mit einer relativ umfangreichen Einführung, die die gesamte erste Phase der Vorlage – *Kyrie – Christe – Kyrie* – zum ersten Mal erklingen lässt (in der Tabelle kursiv markiert), während das Zwischenritornell auf dem Seitenthema basiert (*c* und *c'* im Schema).

Es liegt auf der Hand, dass von der Verwendung eines einzigen Formmodells in beiden *Kyrie* nicht die Rede sein kann. Es handelt sich hier eher um individuelle Konstruktionen, die „jeden Schematismus“ meiden³⁹⁶, um eine Kombination aus einigen Merkmalen von typischen instrumentalen Formen – Sonatensatz- bzw. Ritornellform – sowie der textbezogenen motettischen Reihung. Im Hinblick auf die Einbeziehung gängiger Formvorlagen sind besonders die beiden *Kyrie* der beiden anderen Litaneien Mozarts in den Fokus zu stellen.

So bietet das 33-taktige Miniatur-*Kyrie* aus KV 109 (74e), B-Dur, einen Chorsatz „nach Art der *Missa brevis*“³⁹⁷, dessen drei nahezu gleich

Mozart-Jahrbuch 1989/1990, S. 58f. Vgl. auch Schemata verschiedener Formvarianten in Schmid, *Das Kyrie der c-moll-Messe*, S. 185. Eine Beschreibung von Hauptmerkmalen der Ritornellform in Mozarts Schaffen findet sich in Studien von Jutta Ruile-Dronke sowie Konrad Küster; siehe Jutta Ruile-Dronke, *Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten*, Tutzing: Hans Schneider 1978 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 28), und Konrad Küster, *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1991 (*Bärenreiter-Hochschulschriften*).

396 So Marx-Weber, die eine solch kreative Vorgangsweise des Komponisten in den beiden Werken ebenfalls beobachtet, sie aber mit der dreiteiligen Form A-B-C in Verbindung bringt: Marx-Weber, *Litaneien*, S. 206.

397 Federhofer-Königs, *Mozarts „Lauretanische Litaneien“*, S. 116.

umfangreiche Abschnitte (die Länge steht im Verhältnis 11:14:8 Takten) einem standardisierenden dreiteiligen Gliederungsschema entsprechen: Der erste führt zur Dominante (Takte 1–11), der zweite moduliert zurück zur Tonika und lässt dabei kontrastierende Ferntonarten erklingen (d-Moll und c-Moll, Takte 12–25), den Anfang der Reprise symbolisiert das Wiedererscheinen des Hauptthemas (ab Takt 26). Zu bewundern ist aber, wie detailliert der junge Komponist Wendungen des vorliegenden Textes zu illustrieren anstrebt: Nahezu jedes lateinische Wort markiert – wieder dem Prinzip der Mottetenform ähnlich – das Eintreten eines neuen Motivs, sodass der melodische Verlauf mit einer Reihenfolge von kurzen, nacheinander wechselnden melodischen Segmenten vergleichbar ist (Motive *f*, *g*, *h* und *i* in Tabelle 79).

Manche der Motive werden wiederholt. Es handelt sich vor allem um das *miserere nobis* (grün markiertes Motiv *g* im Schema), das dreimal im Zentrum des *Kyrie*, variiert, aber sofort erkennbar erscheint und so die Grenzen zwischen den thematisch bzw. harmonisch unabhängigen Abschnitten setzt (Takte 16–17, 20–22 und 23–25) und außerdem die Reprise bzw. den gesamten Satz in der Haupttonart abschließt (Takte 27–32): Ein solches Verfahren ergänzt die dreiteilige Konzeption durch ein refrainartiges Element.

Auch die Anfangsmotive des ersten bzw. des dritten Teils (rot bzw. orange markierte Motive *a* und *b*) korrespondieren miteinander. Diese traditionelle Übereinstimmung dient aber nicht nur als Merkmal der Dreiteiligkeit, sondern höchstwahrscheinlich auch als Träger der dem Text entnommenen – obwohl ein wenig veränderten – inhaltlichen Hauptidee: Während sich die ‚Exposition‘ Gott Vater und Sohn widmet, befasst sich der Mittelabschnitt mit den Anrufungen an jede der göttlichen Personen und konzentriert sich die Reprise auf die Trinität – bemerkenswert ist dabei die zweimalige Wiederholung der Phrase *Unus Deus* (siehe Takte 26–27), die die Absicht des Autors offenbart.

Der Aufbau des letzten, großen, für Solisten und Chor geschriebenen Litanei-*Kyrie* KV 243, Es-Dur, scheint auf den ersten Blick dem des jüngeren ähnlich zu sein: Das thematische Material des ersten Teils (Takte 9–24) entspricht jenem des dritten (ab Takt 62), während das Zentrum

Tab. 79: Tabellarische Darstellung des Aufbaus des *Kyrie* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart

Motiv	a	b	c	d	e	f	g	h	g'	i	g''	a	b	g'''
Text	Kyrie	eleison	Christe	eleison	Kyrie eleison	Christe audi nos, Christe exaudi nos, Pater de coelis Deus	Miserere nobis	Fili Redemptor mundi Deus	Miserere nobis	Spiritus Sancte Deus	Miserere nobis	Sancta Trinitas	Unus Deus	Miserere nobis

der Form eine neue Subdominanttonart (c-Moll, Takte 45–55) etabliert und über die Dominante in die Reprise mündet (vgl. Tabelle 80a).

Auf einem neuen Niveau realisiert hier Mozart seine Intention, den mittleren Abschnitt dem Text nach in mehrere Episoden zu gliedern: Die beiden ersten vertonen jeweils zwei Zeilen der lateinischen Vorlage (Takte 25–40 bzw. 41–55³⁹⁸), während die dritte, die gleichzeitig die Rolle des Übergangs zur Reprise spielt, den letzten Vers in Musik setzt (Takte 55–61). Der Komponist greift auch seine Idee der refrainhaften Wiederholung von Motiven aufs Neue auf: Neues Material erscheint ausschließlich am Anfang jeder Episode (gelb, rot und grün markierte Motive *a*, *e* und *f* in Tabelle 79³⁹⁹), während der Rest von gleichbleibenden Segmenten gefüllt wird und sich so einer Art von Chorvariationen nähert (siehe Tabelle 80b).

Dennoch unterscheidet sich diese Formanlage stark von der des jüngeren Werkes. Vor allem findet hier das in den zwei früheren *Kyrie* KV

398 Das Anfangsmotiv des ersten Abschnitts (*Christe audi nos*, Takte 25–28) wird von Marx-Weber dagegen als Teil der Expositionszone betrachtet; siehe Marx-Weber, *Litaneien*, S. 211.

399 Die ersten zwei werden von Marx-Weber als identisch betrachtet; siehe Marx-Weber, *Litaneien*, S. 211.

Tab. 80a: Aufbau des *Kyrie* KV 243, Es-Dur, von W. A. Mozart

Zone	Einleitung		A				B								A'					
	a	b	a	b	c	b	d	E	f	g	h	e	f	g	i	e	a	b	c	b
<i>Motiv</i>	I	I	I	I	I	I	VI→V	V	V	V	V	VI	VI	VI	V	V	I	I	I	I
<i>Kadenzplan</i>																				
<i>Besetzung</i>	Orchester	Orchester	Orchester	Solisten	Solisten	Chor	Solisten	Solisten	Chor	Chor	Chor	Chor	Chor	Chor	Chor	Chor	Solisten	Chor	Solisten	Chor
<i>Text</i>				Kyrie eleison	Christe eleison	Kyrie eleison	Kyrie eleison	Christe audi nos, Christe exaudi nos	Exaudi nos	Pater de coelis Deus	Miserere nobis	Fili Redemptor mundi Deus	Miserere nobis	Spiritus Sancte Deus	Miserere nobis	Sancta Trinitas, Unus Deus	Miserere nobis	Miserere nobis	Miserere nobis	Miserere nobis

Tab. 80b: Mittelteil des *Kyrie Es-Dur*, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 25–61)

	Abschnitt 1				Abschnitt 2				Abschnitt 3 (=Übergang)	
Motiv	a	b	c	d	e	b	c	d	f	b
Text	Christe audi nos, Christe exaudi nos	Exaudi nos	Pater de coelis Deus	Miserere nobis	Fili Redemptor mundi Deus	Miserere nobis	Spiritus Sancte Deus	Miserere nobis	Sancta Trinitas, Unus Deus	Miserere nobis

125 sowie 195 (186d) episodisch ausprobierte dialogische Prinzip der Vertonung der lateinischen Vorlage eine Kulmination. Das im Text wurzelnde responsoriale Element kommt in den umrahmenden Teilen der Komposition durch den ständigen Wechsel von solistischen, melodisch unterschiedlichen, in piano vorgetragenen Repliken (A und C in Tabelle 81) mit kräftigen, thematisch gleichen Phrasen des Chores (B im Schema) zum Ausdruck, sodass der Aufbau des ersten bzw. dritten Teils der Liedform mit einem Refrain ähnlich ist.

Anders ist auch die Verteilung des Textes. Zuerst mit dieser der ersten dreiteiligen Variante übereinstimmend, demonstriert dieses *Kyrie* keine Zusammenfassung im Schlussabschnitt der Form. Die Reprise konzentriert sich nicht auf Trinität, sondern ausschließlich auf den Optativ *miserere nobis* und stellt eine, von der gesamten Gemeinde vorgebrachte, Bitte dar. Wichtig ist dabei, dass die bereits erklungene Musik mit den neuen Versen nicht rein mechanisch kombiniert wird: Mozart beginnt den zweiten Block des Schlussteiles mit dem Auftakt (Motiv C', Takt 69), verkürzt den ersten Block (Motiv B') und verdunkelt die Zäsur zwischen zwei Phrasen und gestaltet so den gesamten *Miserere*-Abschnitt im Vergleich mit dem Expositionsteil einheitlicher.

Tab. 81: Erster und dritter Teil des *Kyrie* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 9–24 bzw. 62–76)

	Teil A (Exposition)				Teil A' (Reprise)			
<i>Motiv</i>	A	B	C	B	A	B'	C'	B
<i>Text</i>	Kyrie eleison	Kyrie eleison	Christe eleison	Kyrie eleison	Miserere nobis	Miserere nobis	Miserere nobis	Miserere nobis
<i>Anzahl von Takten</i>	4	4	4	4	4	3,5	3,5	4
<i>Besetzung</i>	Soli	Chor	Soli	Chor	Soli	Chor	Soli	Chor
<i>Dynamik</i>	piano	forte	piano	forte	piano	forte	piano	forte

Der Komponist nutzt (auf kleinstem Raum) auch einen Tonartenplan zur formalen Untergliederung. Zwei korrespondierende Teile stimmen nicht nur motivisch, sondern auch harmonisch überein: Der erste moduliert nicht in die Dominante, sondern kadenziert – genau wie die Reprise – auf der Tonika, sodass das traditionelle *Kyrie-Christe-Kyrie* von den übrigen Versen quasi isoliert wird.

Eine bunte Mischung aus verschiedenen Formprinzipien stellen also die Anlagen der Litanei-*Kyrie* Mozarts dar. Zweimal stützt sich der Komponist auf eine instrumentale Grundlage; zweimal aber nutzt er die Textvorlage als formgebende Basis. Ein Widerspruch sticht ins Auge: In den *Kyrie*-Sätzen seiner Messen unterstreicht Mozart die Dreiteiligkeit der Textvorlage in der Regel nicht (Ausnahme: die C-Dur-Messe, KV 317, siehe unten). In den meisten Fällen in Ritornellform komponiert, folgen sie einer Zweiteilung (und sind somit nicht am Formschema des Textes orientiert).⁴⁰⁰

Des Weiteren soll das *Kyrie*-Fragment in Es-Dur, KV 322 (296a) = KV Anh. 12 (296b)⁴⁰¹, betrachtet werden. Es entstand nach der Vollendung der

⁴⁰⁰ Schmid, *Das Kyrie der c-moll-Messe*, S. 182f.

⁴⁰¹ Offensichtlich für eine Aufführung in München gedacht und später von Maximilian Stadler zu Ende gebracht; siehe Monika Holl, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 6: *Einzelsätze und Fragmente*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1990, S. XIVf.

Tab. 82: Aufbau des *Kyrie* KV 322 (296a) = KV Anh. 12 (296b), Es-Dur, von W. A. Mozart

Teil	Einleitung	A		B	A
Motiv	a	a	b	c	a
Kadenzplan	I	I→V	V	V→IV→V	I
Besetzung	Orchester	Chor	Chor	Soli – Chor	Chor
Text		Kyrie eleison	Kyrie eleison	Christe eleison	Kyrie

Es-Dur-Litanei, vermutlich 1778. Mozart strebt hier, zum ersten Mal in seinem Messschaffen, eine dreiteilige Form an. Die Partitur enthält eine 4-taktige Orchestereinleitung, die das Hauptmaterial des Stücks vorstellt, einen ersten, dem Chor vorbehaltenen Teil *Kyrie*, der über litaneihafte dynamische Kontraste *forte–piano* verfügt und nach 10 Takten auf der Dominante kadenziert, einen von Solisten und Chor ausgeführten Mittelteil *Christe* sowie die ersten beiden Takte der Reprise, die anscheinend den ersten Block *Kyrie eleison* wiederholen sollte (siehe Tabelle 82).⁴⁰²

Und erst ein Jahr später, 1779, ist die erste vollständige Verwirklichung der dreiteiligen Idee erschienen: Im *Kyrie* seiner C-Dur Messe KV 317 (1779), wobei diesmal der erste, Tutti-Teil genauso wie im Es-Dur-*Kyrie* der Litanei auf die Modulation in die Dominante verzichtet und auf der Tonika endet. Diese Prinzip kulminiert in der c-Moll-Messe KV 427 (417a) (1781): Die umrahmenden Teile *Kyrie* stellen ein chorisches Fugato in der Haupttonart dar, während das zentrale *Christe* dem Sopran Solo in kontrastierenden Tonarten übergeben wird.⁴⁰³

Dies lässt vermuten, dass sich Mozart am Ende seiner Salzburger Jahre durch die gleichzeitige Befassung sowohl mit dem Mess- als auch mit dem Litanei-*Kyrie* inspiriert sah, beide *Kyrie*-Texte in adäquater Form zu vertonen. Das Verstehen der Tatsache, dass das kurze *Kyrie-Christe-Kyrie* der Messe sich genauso dem Ausdruck des dreiteiligen „Zeichens der trinitarischen Gottesvorstellung“⁴⁴⁰⁴ widmet wie die Litanei-Variante,

402 Mehr dazu bei Schmid, *Das Kyrie der c-moll-Messe*, S. 198.

403 Eine ausführliche Analyse findet sich bei Schmid; siehe ebenda, S. 202–221.

404 Ebenda, S. 203.

die in Wirklichkeit nichts anderes als seine formal geänderte, erweitere sowie vergrößerte Variation ist (vgl. Tabelle am Anfang des Abschnitts), ließ ihn höchstwahrscheinlich die zwei Versionen gegenüberstellen, eine neue Deutung des Messe-Kyrie gewinnen und, von diesem ausgehend, eine neue Umsetzung verwirklichen.

Andererseits veranlasst den jungen Meister das Gleichsetzen von zwei, drei bzw. vier Zeilen des Litanei-Kyrie jeweils einem Vers der kürzeren Modifikation dazu, in einigen Fällen auf die detaillierte Interpretation der Litanei-Vorlage zu verzichten und zu einer Zusammenlegung von Strophen zu neigen. So vereinigt er – vielleicht nicht ohne Einfluss seines Vaters, dessen *Kyrie* der *Sakramentslitanei* D-Dur (1762) eine ähnliche Lösung einschlägt⁴⁰⁵ – in den Eröffnungssätzen der Litaneien KV 125 sowie KV 195 (186d) den letzten *Kyrie*-Anruf mit dem vorangehenden *Christe* (in der *Venerabili* in der Übergangszone zwischen dem Haupt- und Seitenthema, Motiv *e* in Tabelle; in der *Lauretanae* im Bereich der Schlusskadenz auf der Dominante, Motive *b–d* in Tabelle) und betont so die Einheit der zwei Gedanken bzw. zwei göttlichen Personen, des Vaters und Sohnes (siehe Notenbeispiele 74a und b).⁴⁰⁶

The image shows a musical score for the Kyrie eleison from Mozart's Litanei KV 125. It consists of four staves, each with a vocal line and its corresponding lyrics. The lyrics are: "Christe eleison, eleison, eleison." on the first staff, "Kyrie eleison, eleison." on the second, "Kyrie eleison, eleison." on the third, and "Kyrie eleison, eleison." on the fourth. The music is in B-flat major and 4/4 time. The first staff has a treble clef, the second and third have alto clefs, and the fourth has a bass clef. The lyrics are written below the notes.

Notenbeispiel 74a: *Kyrie eleison* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 44–46, Vokalstimmen)

405 Vgl. Takt 38 der Partitur, Bassstimme.

406 Marx-Weber hält das zweite *Kyrie* zu Unrecht für ausgelassen; siehe Marx-Weber, *Litaneien*, S. 209.

The image shows a musical score for the Kyrie of the Lauretan Litany, consisting of four vocal staves. The music is in D major and 3/4 time. The lyrics are: Ky-ri-e e - lei - son. Chri-ste e - lei - son. The score includes dynamic markings (f) and trills (tr).

Notenbeispiel 74b: *Kyrie der Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 38–40, Vokalstimmen)

Die Übereinstimmung auf textlicher Ebene bedeutet aber auf keinen Fall die Übereinstimmung in der *Werkfunktion*. Während die Messe – und in Sonderheit ihr erster Satz, *Kyrie* – als feierliche *Eröffnung* des Gottesdienstes und dabei auch eines Tages dient, symbolisiert eine Litanei – zusammen mit ihrem *Kyrie* – seinen – auch feierlichen – *Abschluss*. Ein markanter Unterschied, der zur Entstehung individueller Klangkonzeptionen führte. Was in den *Kyrie* der Messen Mozarts – und auch seiner Zeitgenossen – zur Darstellung kommt, „ist das zuerst Gebotene im Gedanken an Gott: die Majestas Domini, gespiegelt auch in der Person des Zelebranten, des Fürsterzbischofs, dem Landesherrn und geistlichen Oberhaupt“⁴⁰⁷; mit anderen Worten, ein solches *Kyrie* ist „die elementare Sprachform für das unvermittelte Vor-Gott-Treten zu Beginn des Gottesdienstes, für die direkte Konfrontation des Menschen mit dem allmächtigen Gott, was seine Machtlosigkeit, ja Erbarmungswürdigkeit evident macht“.⁴⁰⁸ Was aber in den *Kyrie* seiner Litaneien dargestellt wird, ist die von allen Beteiligten mehrmals ausgesprochene Bitte um göttliche Gnade und Barmherzigkeit – *erbarme dich unser* –, mit der sowohl der Satz als auch das gesamte Werk

407 Schmid, *Das Kyrie der c-moll-Messe*, S. 196.

408 Konrad Klek, *Die Missa von 1733 BWV 232*, in: *Bachs lateinische Kirchenmusik*, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Bach-Handbuch 2*), S. 228.

eigentlich beendet wird; anders gesagt, verwirklicht dieses *Kyrie* ein direktes Zu-Gott-Flehen am Ende des Gottesdienstes – die grundlegende Idee, die seinen Charakter stark beeinflusst.

So beginnt die *Lauretanische Litanei* KV 195 (186d) mit einer langsamen Einleitung, die aber mit jenen der Messen nicht vergleichbar ist: Den Satz eröffnet eine sanfte, liedhafte Melodie der ersten Violinen, die wegen des ständigen Pausierens besonders zärtlich und sogar etwas zitternd klingt; in zwei Takten, von Solisten vorgetragen, erscheinen relativ tief und nahezu unerkennbar traditionelle rhythmische und melodische *Kyrie*- sowie *Christe*-Formeln⁴⁰⁹ – die „gedrängte Punktierung“⁴¹⁰ für das dreisilbige *Ký-ri-e* und eine rhythmisch weichere Variante für das zweigliedrige *Chris-te* –, die jedoch die göttliche Macht nicht spüren, sondern eher in eine mystische Atmosphäre eintauchen lassen.

Noch offensichtlicher kommt diese Idee im letzten, Es-Dur-*Kyrie* zum Ausdruck; ein langsamer Satz (*Andante moderato*) verfügt über keine Spur der Feierlichkeit, basiert auf einem einfachen, choralartigen Thema, das, vereinigt mit der schwingenden Begleitung von Streichern, an ein Wiegenlied erinnert – „eine ungemein beseelte Musik, in deren ruhig strömendem Melos und schlichtem Vokalsatz bereits etwas von der Abgeklärtheit des Mozart’schen Spätstil aufscheint“.⁴¹¹ Jedoch nicht nur als Zeichen eines neuen Stils des Komponisten ist dieses *Kyrie* zu betrachten, sondern auch als Zeichen seiner Zeit. Im Vergleich mit den Interpretationen seiner Zeitgenossen, die zum gleichen Zeitpunkt entstanden sind, lässt sich diese These bestätigen.

409 Von Warren Kirkendale *Kyrie*- und *Christe*-Topoi genannt: Das erste „reflects the ancient conception of God as the one who possesses apatheia, is free from all passion and, as the first cause of being, is himself immovable“, während „the invocation of Christ in the middle section is [...] more human movement for Him who was also human“; zit. nach Warren Kirkendale, *New Roads to old Ideas in Beethoven’s „Missa Solemnis“*, in: *The Musical Quarterly* 56/4 (Oct. 1970), S. 667. Vgl. auch die Darstellung bei Schmid, *Das Kyrie der c-moll-Messe*, S. 182, sowie die Beobachtungen von Carl August Rosenthal, *Der Einfluss der Salzburger Kirchenmusik auf Mozarts kirchenmusikalische Kompositionen*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1971/1972, S. 181.

410 Nach Schmid, *Das Kyrie der c-moll-Messe*, S. 182.

411 So Schick, *Die geistliche Musik*, S. 217. Er weist auch darauf hin, dass Mozart hier von einem Werk seines Vaters beeinflusst sein konnte, nämlich von dessen *Lauretanischer Litanei* Es-Dur.

1776 komponiert, erklang die *Sakramentslitanei* Es-Dur von Mozart während der Karwoche, wie schon mehrmals erwähnt wurde, zusammen mit Vertonungen des Textes von Anton Cajetan Adlgasser, F-Dur CatAd *3.52, und Johann Michael Haydn g-Moll, MH 228. Das Werk von Mozart wurde am Palmsonntag, dem 31. März, aufgeführt, die Versionen von Adlgasser und Haydn sollten die zwei nächsten Tage beschließen.⁴¹²

Adlgasser folgt in seinem *Kyrie* dem barocken Prinzip der Darstellung einer Tonart⁴¹³, ohne Streben danach, den Wechsel von Gedanken thematisch zu markieren: Die drei Hauptmotive (vgl. *a*, *b* und *c* in Tabelle 83) erscheinen im Laufe des Stücks mehrmals, jeweils in einer neuen Tonart kadenziiert (zuerst in der Dominante, dann in der Tonart der sechsten Stufe und später in der Subdominante) und durch Zwischenspiele (vgl. *d* in Tabelle) voneinander getrennt.

Haydn aber konzentriert sich in seinem Eröffnungssatz vor allem auf die Idee der Dreieinigkeit und baut deswegen eine anders konzipierte Form: Das Zentrum seines *Kyrie* besteht aus drei (!) sechstaktigen (3+3) Abschnitten⁴¹⁴, die alle ein und dasselbe Motiv beinhalten (*e*, *e'* sowie *e''* in Tabelle 84), denen jedoch jeweils eine andere Textzeile unterlegt ist (*Pater de coelis Deus*, *Fili redemptor mundi Deus* und *Spiritus Sancte Deus*). An der Grenze zwischen Mittelteil und Reprise (Takte 67–73 der Partitur, *e'''* in Tabelle 84) werden *Pater*, *Fili* und *Spiritus* zum ersten Mal deklamatorisch zusammen angerufen, begleitet von der Bitte *miserere nobis*. In der Reprise, in der das Hauptmaterial in der Tonika wieder aufgegriffen wird, ist die Trinität dann wörtlich benannt, *Sancta Trinitas Unus Deus*.

⁴¹² Für eine ausführliche Beschreibung des Zeremoniells siehe den zweiten Abschnitt dieser Studie.

⁴¹³ Von Hermann Erpf, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz: B. Schott's Söhne 1967, S. 78 als Durchführungspräludium bezeichnet.

⁴¹⁴ Eine ähnliche Zahlensymbolik ist in den anderen Formabschnitten des Satzes zu bemerken: Die beiden Teile der ersten Periode umfassen jeweils sechs Takte (Takte 16–21 bzw. 22–27 der Partitur), denen die beiden ersten Textzeilen, *Kyrie eleison* und *Christe eleison*, zugrunde liegen. Die Vertonung der dritten *Kyrie*-Anrufung (Takte 31–40) sowie der beiden *Christe*-Anrufungen (*Christe audi nos*, *Christe exaudi nos*, Takte 41–49) umfassen jeweils neun (3+3+3) Takte.

Die Versionen von Mozart und Adlgasser sind durch die helle Harmonik gekennzeichnet; die Moll-Variante von Haydn mit ihren zahlreichen chromatischen Figuren weist eher auf das Leiden Christi hin. Dennoch verfügen diese drei *Kyrie* über eine identische Eigenschaft: Alle sind langsamen Kompositionen (der Tempovermerk des Satzes von Adlgasser ist *Largo non troppo*, von Haydn – noch aussagekräftiger – *Adagio con sordino*), versehen mit einer einfachen, lied- bzw. choralhaften Melodik.

Was war der Grund für diese markante Ähnlichkeit der Konzeptionen der drei Künstler? Ein reiner Zufall? Oder eher eine logische Folge ihrer engen Zusammenarbeit? Die zweite Mutmaßung ist keinesfalls von der Hand zu weisen. Durchaus möglich ist es, dass im Rahmen der Vorbereitung auf die dreitägige feierliche ‚Gottesdienst-Serie‘ 1776 Adlgasser, Haydn und der junge Mozart Entwicklungsstrategien ihrer Vertonungen persönlich besprachen, einander inspirierten und sich dadurch wohlmöglich aneinander unbewusst anpassten. Somit könnte das Schaffen der musikalischen Litaneien für die Karwoche im Salzburger Dom nicht nur eine Art musikalischer ‚Wettbewerb‘, sondern auch eine Art künstlerischer ‚Workshop‘ gewesen sein, der es jedem der Autoren ermöglichte, seinen eigenen, individuellen Stil sowie seine Stärken zu demonstrieren, aber auch in die Gedankenwelt seiner Kollegen einzutauchen und davon zu profitieren.

***Agnus Dei*-Sätze: Die stille Kulmination**

Der letzte Abschnitt der Litaneien, das *Agnus Dei*, weist inhaltlich und strukturell auf den Eröffnungssatz der Werke zurück. Im Alten Testament verwurzelt, fußen die Anrufungen an das Lamm Gottes auf einem Ausschnitt aus dem Evangelium nach Johannes („Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt!“⁴¹⁵), der im 7. Jahrhundert, infol-

415 Joh. 1,29, ein Zitat der Worte von Johannes dem Täufer; mehr dazu bei Martin Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 17. Jahrhundert*, Diss. (Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen-Nürnberg) 1967, S. 1, und bei Charles M. Atkinson, *Agnus Dei*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2.,

ge des Erlasses des Papstes Sergius I., in die Messe einbezogen wurde.⁴¹⁶ Den *Agnus Dei*-Gesang des Mess-Ordinariums als inhaltliche und formal strukturgebende Quelle nutzend, kristallisierte sich das *Litanei-Agnus Dei* im Laufe der Zeit zu einer eigenen Form.⁴¹⁷

Das Hauptprinzip der formalen Gestaltung der beiden Texte ist die liturgisch wichtige Dreigliedrigkeit, die – dem *Kyrie eleison* ähnlich – auf verschiedene Weise zum Ausdruck kommt.⁴¹⁸ Die drei Strophen des Textes bestehen jeweils aus drei Teilen: Einem Anruf, einem erläuternden Einschub sowie einer Bitte.⁴¹⁹ Die Anrufungs- bzw. Einschub-Abschnitte der beiden Varianten stimmen überein: Vorgetragen wird dreimal das Johannes-Zitat *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*. Jeweils individuell organisiert wird das abschließende Flehen. Während für das Mess-*Agnus Dei* ein zweimaliges Erklingen der Worte *miserere nobis* sowie der abschließende Friedenswunsch *dona nobis pacem* bezeichnend ist⁴²⁰, charakterisiert das *Litanei-Agnus Dei* eine Varietät der Bitten: An die Verse schließen

neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1: *A – Bog*, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1994, Sp. 267.

416 Im *Liber pontificalis*, von Papst Sergius I. veröffentlicht, wurde verordnet, dass zum Zeitpunkt der Brotbrechung das „Agnus Dei ... miserere nobis vom Volk und vom Klerus gesungen wird“ („Hic statuit ut tempore confractionis dominici corporis: Agnus Dei ... miserere nobis, a popule et clero decantetur“); zit. nach Oliver Guillou, *Geschichte und musikalische Quellen des Vatikanischen Kyriale*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 34/35, hg. v. Luigi Agusoni, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2003, S. 39; für eine detaillierte Beschreibung der Entwicklungsgeschichte des Gesanges siehe Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei*, S. 2f.

417 Die Behauptung, das *Agnus Dei* in der Liturgie der Westkirche sei zunächst als Teil der Heiligenlitanei aufgetaucht und erst danach in die Messe übernommen worden, ist als inkorrekt zu betrachten; siehe Atkinson, *Agnus Dei*, S. 267.

418 Zur Rolle der Dreiteiligkeit in den liturgischen Texten siehe Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei*, S. 4.

419 Gemäß der Analyse der Struktur des Mess-*Agnus Dei* von Martin Schildbach und Harald Schützeichel; siehe Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei*, S. 39 und Harald Schützeichel, *Agnus Dei – liturgisches Relikt vergangener Jahrhunderte oder sinnvoller Begleitgesang?*, in: *Musica Sacra* 106/6 (1986), S. 452.

420 Eine Ersetzung aus dem 11. Jahrhundert, die mit dem weltpolitischen Geschehen der Zeit verbunden war; siehe dazu Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei*, S. 4; Schützeichel, *Agnus Dei*, S. 452f.; Guillou, *Geschichte und musikalische Quellen*, S. 39; Atkinson, *Agnus Dei*, S. 267.

Tab. 85a: Aufbau des Messe-*Agnus Dei*

Anrufung	Anzahl der Silben	Erläuternder Einschub	Anzahl der Silben	Bitte	Anzahl der Silben	Anzahl der Silben insgesamt
Ágnus Déi	4	qui tóllis peccáta mún-di	8	míserére nóbis	6	18
Ágnus Déi	4	qui tóllis peccáta mún-di	8	míserére nóbis	6	18
Ágnus Déi	4	qui tóllis peccáta mún-di	8	dóna nóbis pácem	6	18

Tab. 85b: Aufbau des Litanei-*Agnus Dei*

Anrufung	Anzahl der Silben	Erläuternder Einschub	Anzahl der Silben	Bitte	Anzahl der Silben	Anzahl der Silben insgesamt
Ágnus Déi	4	qui tóllis peccáta mún-di	8	párce nóbis Dóminè	7	19
Ágnus Déi	4	qui tóllis peccáta mún-di	8	exáudi nos Dóminè	7	19
Ágnus Déi	4	qui tóllis peccáta mún-di	8	míserére nóbis	6	18

sich, nacheinander folgend, das *parce nobis, Domine*, das *exaudi nos, Domine* sowie das *miserere nobis* an. Dabei ändert sich die sprachliche Form: Dem Organisationsprinzip des Mess-*Agnus Dei*, mit gleichmäßigem Versmaß aller drei Zeilen (es folgen jeweils die 4-, 8- bzw. 6-silbigen Versabschnitte aufeinander, vgl. Tabelle 85a), kontrastiert die Unregelmäßigkeit des Litanei-*Agnus Dei*, bedingt durch die Kürzung der Silbenanzahl am Versende (den 19-silbigen Agnus Dei I und II steht das 18-silbige Agnus Dei III gegenüber, vgl. Tabelle 85b, in der alle Diskrepanzen fett markiert sind).

Es mag verwundern, dass die dreigliedrige Textform keineswegs generell zu einer ebensolchen Vertonungsform veranlasste. Schon einstimmige *Agnus Dei*-Gesänge des Messordinariums, die in früheren handschriftlichen liturgischen Büchern zu finden sind, tendieren dazu, „die drei Einzelanrufungen in ihrem formalen Bau miteinander zu ver-

gleichen und in Beziehung zu setzen⁴²¹ und demonstrieren eine Vielfalt an Strukturen, in denen die Trinitäts-Grundlage fast nie zum Ausdruck kommt.⁴²²

Auch für die Komponisten des 18. Jahrhunderts spielte diese Konzeption offensichtlich keine große Rolle. Das Mess-*Agnus Dei* betrachten sie in den meisten Fällen als eine asymmetrisch konzipierte zweiteilige Komposition, die sich auf die Idee der Konfrontation der Akklamationen an das Lamm Gottes mit der abschließenden Friedensbitte stützt: Dem „Gedanke[n] an die Opferbereitschaft als Moment der Sterblichkeit des Menschenseins“, der zum Schaffen einer pastoralen Szene, „zudem in ihr das Krippenbild des Jesuskindes mit Maria und Josef unter den Hirten“⁴²³ veranlasst, kontrastiert der letzte Optativ, der zur feierlichen Kulmination bzw. zum Höhepunkt des Satzes sowie des gesamten Werkes wird und so „the Mass in a joyous, festive and lively manner not unlike that of an operatic finale“⁴²⁴ abschließt. Von diesem ausgehend, sah das nahezu allgemein gültige Schema der Vertonung des Textes so aus: „Die ersten zweieinhalb Verse bis zur Mitte der dritten Anrufung – ‚Agnus Dei qui tollis peccata mundi‘ – werden als langsamer oder höchstens mäßig schneller Satz von zeremoniellem oder pathetischem Charakter gefasst. Es folgt, meist nach einem Halbschluss, zur abschließenden Friedensbitte ‚Dona nobis pacem‘ ein thematisch kontrastierender schneller Satz, der häufig auch in einem anderen Metrum steht [...] und im Umfang meist deutlich länger ist [...]. Hinzukommen kann im ‚Dona nobis pacem‘ ferner ein Wechsel von Moll nach Dur, ein Wechsel von solistischer zu chorischer Besetzung und von reinem Streichersatz zu vollem Orchesterersatz mit Trompeten und Pauken“.⁴²⁵

421 Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei*, S. 32.

422 In seiner Studie vergleicht Schildbach melodische Umrisse der drei Mess-*Agnus Dei*-Strophen und teilt mögliche Kombinationen der Melodien in fünf Gruppen ein, nämlich: 1. Gruppe: x/ x/ x; 2. Gruppe: x/ y/ x; 3. Gruppe: x/ x/ y; 4. Gruppe: x/ y/ y; 5. Gruppe: x/ y/ z; siehe ebenda, S. 33.

423 Schmid, *Marianischer Ton*, S. 87.

424 MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 812.

425 Zit. nach Hartmut Schick, „Dona nobis pacem“. *Das Lamm Gottes und die Friedensbitte in Mozarts Messen*, in: *Wie hast Du's mit der Religion? Wolfgang Amadeus Mozart und die Theo-*

Auf diese Art und Weise konstruiert auch Mozart die meisten seiner Salzburger Messvertonungen: Eine auffällige motivische Individualität der beiden Sektionen des Satzes wird von ihm anhand der metrischen (meistens werden gerade Taktarten im *Agnus Dei* bzw. ungerade im nachfolgenden *Dona nobis pacem* verwendet), Tempo- (am häufigsten münden mäßig langsame [*Andante* oder *Adagio*] erste Abschnitte in mäßig schnelle [*Allegro*] Finali) und tonartlichen (gleichnamige oder Paralleltonarten) Abgrenzung betont.⁴²⁶ Wichtig ist dabei, dass der gesamte Formumriss

logie, hg. v. Joachim Herten und Klaus Röhring, Würzburg: Echter 2009, S. 104f.; vgl. auch Hartmut Schick, *Vom Kehraus zum Schwerpunkt. Die Entwicklungsgeschichte des „Agnus Dei“ in Mozarts Messschaffen*, in: *Mozart-Jahrbuch* 2006, Kassel u.a.: Bärenreiter 2008, S. 61. Für eine ausführliche Darstellung der zeitgenössischen Vertonungspraxis siehe MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 811–821.

- 426 Bemerkenswert ist dabei, dass die Intensität der Tempo-Kontraste in den meisten Vertonungen des Textes – unter anderem auch in den mozartschen – in Wirklichkeit nicht so groß ist. Zu polaren Tempi-Vorgaben gehören im 18. Jahrhundert *Adagio* und *Allegro* (nicht zufällig stellt Johann Joachim Quantz in seinem Traktat ausgerechnet diese Tempi gegenüber; siehe Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 111), während das Paar *Andante* und *Allegro*, das in Vertonungen häufiger verwendet ist, eher als verwandt betrachtet wird. Eine detaillierte Charakteristik der Tempo-Beziehungen findet sich im 1802 veröffentlichten *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch: Der Verfasser weist darauf hin, dass mit dem Ausdruck *Andante* diejenige Bewegung angezeigt wird, „die zwischen den Geschwinden und Langsamen die Mitte hält. [...] So behaupten mehrentheils die Tonstücke, die mit diesem Ausdrücke überschrieben sind, den Charakter der Gelassenheit, der Ruhe und Zufriedenheit. Hier werden also die Töne weder so schleppend und in einander schmelzend vorgetragen wie in dem *Adagio*, noch so scharf accentuiert und abgestoßen wie im *Allegro*“ (Koch, *Musikalisches Lexikon*, S. 152). Wichtig ist außerdem, dass Tempo-Vorgaben von Werken verschiedener Gattungen auf eigene Art und Weise vorgetragen werden sollten. So schreibt Charles Avison 1775 in seinem Traktat *Versuch über den musikalischen Ausdruck*, dass „*Andante*, *presto*, *Allegro* u.s.f. bey den verschiedenen Gattungen der Musik (Kirchen-, Theater-, Kammerstyl) verschiedentlich gebraucht“ werden. „Denn aber die Benennungen, welche Lebhaft und Lustig in dem Opern- oder Concertstyl andeuten, muß man bey dem Vortrage der Kirchenmusik [...] für minder lebhaft und lustig nehmen. Das *Allegro* sollte also billig in dieser Art der Komposition allezeit etwas langsamer vorgetragen werden, als in Concerten oder Opern gewöhnlich ist“ (Charles Avison, *Versuch über den musikalischen Ausdruck*, aus dem Englischen übersetzt, Leipzig: Im Schmickertschen Verlage 1775, S. 90; vgl. dazu auch den Aufsatz von Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel*, in: *Mozart Studien*, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 13, Tutzing: Hans Schneider 2004, S. 11–85).

Tab. 86: Parameter des Aufbaus der beiden Teile der *Agnus Dei*-Vertonungen in W. A. Mozarts Salzburger Messen (sortiert nach KV)

	KV 49 (47d)	KV 65 (61a)	KV 66	KV 139 (114a; 47a)	KV 167	KV 192 (186f)	KV 194 (186h)	KV 220 (196b)	KV 259	KV 262 (246a)	KV 275 (272b)	KV 317
I	e, Adagio, C, Tutti 24 Takte	d, Andante, C, Tutti 11 Takte	C, Allegro moderato, C, Soli/ Tutti 43 Takte	c, Andante, C, Soli/ Tutti 54 Takte	C, Adagio, C, Tutti 58 Takte	d, Adagio, C, Soli/ Tutti 24 Takte	h, Andante, C, Soli/ Tutti 48 Takte	C, Adagio, C, Soli/ Tutti 45 Takte	C, Adagio, C, Soli/ Tutti 23 Takte	C, Andante, C, Soli/ Tutti 29 Takte	g, Andante, C, Tutti 25 Takte	F, Andante sostenuto, C, Solo 56 Takte
II	G, Allegro, 3/8, Tutti 38 Takte	d, 3/8, Tutti 67 Takte	C, Allegro, 3/8, Soli/ Tutti 92 Takte	C, Allegro, 3/4, Tutti 71 Takte	C, Allegro moderato, C, Tutti 69 Takte	F, Allegro moderato, 3/8, Tutti 76 Takte	D, Allegro, C, Soli/ Tutti 54 Takte	C, Allegro, C, Tutti 25 Takte	C, Allegro, C, Soli/ Tutti 46 Takte	C, Allegro, C, Soli/ Tutti 77 Takte	B, Allegro, C, Tutti 150 Takte	C, Andante con moto – Allegro con spirito, C, Soli/ Tutti 50 Takte

Tab. 87: Parameter des Aufbaus der beiden Teile des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

I	B-Dur, Andantino, 2/4, Soli, 88 Takte
II	Es-Dur, Andante moderato, 3/4, Soli/ Tutti, 45 Takte

solcher *Agnus Dei* mit einem grandiosen *Crescendo* zu vergleichen ist: In den meisten Fällen viel umfangreicher (als Ausnahmen sind lediglich die Schlüsse der Messen KV 220 [196b] sowie 317 zu nennen), wird der *Dona nobis pacem*-Teil überwiegend in *forte* vorgetragen und versteht sich dadurch als Zielpunkt, eine maßstäbliche und feierliche Kulmination sowohl des *Agnus Dei*-Abschnitts als auch des Mess-Zyklus (siehe Tabelle 86).

Für Mozarts Vertonungen des Litanei-*Agnus Dei* ist eine solche konzeptuelle Einheitlichkeit aber nicht charakteristisch. Nur das Finale der letzten seiner Litaneien, *de Venerabili Altaris Sacramento* Es-Dur KV 243, scheint jenen seiner Messen ähnlich angelegt zu sein: Das ist die einzige Konstruktion, in der die abschließende Bitte, *miserere nobis*, von den beiden übrigen motivisch, metrisch sowie anhand der Tempo-Vorgaben bzw. der Besetzung abgetrennt wird (siehe Tabelle 87).

Um eine Nachahmung des Formschemas der Mess-Schlüsse handelt es sich hier jedoch nicht: Während Mozart in mehreren seiner *Dona nobis pacem* eine thematische Individualität bzw. Selbständigkeit anstrebt, bildet er in diesem *Miserere nobis* lediglich eine Umrahmung des Zyklus, indem er das Material des Eröffnungssatzes, *Kyrie eleison*, übernimmt.

Vergleichbar mit dieser Konzeption sind nur zwei seiner Mess-Finali: Jene seiner C-Dur-Messen KV 220 (196b) sowie KV 317, deren letzte Blöcke über einen *Kyrie*-Aufgriff verfügen. Jedoch ist die innere Struktur

Tab. 88: Aufbau des *Agnus Dei* der Messe C-Dur, KV 220 (196b), von W. A. Mozart

	I			II			Coda
<i>Motivik</i>	a	b	c	a'	b'	c'	a
<i>Harmonik</i>	I	→	V	V	I	I	I
<i>Text</i>	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	miserere nobis	miserere nobis	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	miserere nobis	miserere nobis	Agnus Dei qui tollis peccata mundi

dieser *Agnus Dei*-Teile jeweils unterschiedlich gestaltet, sodass ihre Verwandtschaft mit dem Litanei-Schluss nahezu unauffällig bleibt.

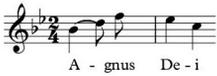
So folgt Mozart im *Agnus Dei*-Teil der Messe KV 220 (196b) (Takte 1–45 der Partitur) dem üblichen Schema der Sonatensatzform mit der Modulation von der Tonika zur Dominante, einer tonartlich beweglichen Sektion im Zentrum sowie einer Reprise am Ende (siehe Tabelle 88).

Für die Form des Finales der Messe KV 317 ist für den Komponisten offensichtlich die Gegenüberstellung der Vokative und Optative von Bedeutung: Die Gesamtanlage erinnert an eine Rondo-Struktur mit ständigem Wiederaufgreifen des Hauptthemas, *Agnus Dei*, dem das Flehen, *miserere nobis*, tonartlich und motivisch gegenübergestellt wird (siehe Tabelle 89).

Tab. 89: Aufbau des *Agnus Dei* der Messe C-Dur, KV 317, von W. A. Mozart

<i>Motivik</i>	a	b	a	c	a
<i>Harmonik</i>	I	I→IV	I	I→IV	I
<i>Text</i>	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	miserere nobis	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	miserere nobis	Agnus Dei qui tollis peccata mundi

Die Form des ersten Teiles des Abschlussatzes der Es-Dur-Sakramentslitanei KV 243 konstruiert Mozart aber anscheinend in einer engen Verbindung mit der Konzeption des gesamten Zyklus: Ohne einen einzigen Durchführungs- bzw. Übergangsabschnitt aufgebaut, weist die Anlage



Notenbeispiele 75a–b: Kopfmotive der Sätze *Dulcissimum convivium* (oben) und *Agnus Dei* (unten) der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

Tab. 90a: Aufbau des *Dulcissimum convivium* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

	I			II		
<i>Motivik</i>	a	b	c	a	b'	c'
<i>Harmonik</i>	I	→	V	I	I	I
<i>Text</i>	Dulcissimum convivium [...] – Angeli ministrantes	Sacramentum pietatis [...] – Miserere nobis	Miserere nobis	Spiritualis dulcedo [...] – proprio fonte degustata	Refectio animarum [...] – Miserere nobis	Miserere nobis

Tab. 90b: Aufbaus des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

	I			II			Coda
<i>Motivik</i>	a	b	c	a	b'	c'	a
<i>Harmonik</i>	I	→	V	I	I	I	I
<i>Text</i>	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	parce nobis, Domine	parce nobis, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	exaudi nos, Domine	exaudi nos, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi

des *Agnus Dei* auf die letzte Solo-Nummer der Komposition hin, *Dulcissimum convivium*: Dem auffälligen Modulationsgang, der das Entfalten des *Agnus Dei* I illustriert, folgt eine sofortige Rückkehr in die Tonika,

die dem Einsetzen des Agnus Dei II entspricht – ein Prinzip, das auch die Arie *Dulcissimum convivium* kennzeichnet (vgl. die Grenze zwischen den Abschnitten *c* und *a* in den Formschemata 90a und b). Aussagekräftig ist außerdem die Verwandtschaft der Kopfmotive der Sätze, die als Motto den Tonika-Dreiklang nutzen (siehe Notenbeispiele 75a und b).

Ein Echo der traditionellen Zweiteiligkeit ist auch im letzten Satz der ersten Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento*, B-Dur, KV 125, zu finden. Ein thematischer Kontrast, das charakteristische Merkmal solcher Konstruktionen, fehlt jedoch diesem Finale; die Polarität kommt nur durch die tonartliche Binarität zum Ausdruck. Die ‚Ausgangstonart‘ dieser thematisch einheitlichen Form ist F-Dur: In dieser schreibt Mozart eine solistisch vorzutragende Sonatensatzform mit der typischen Disposition *Tonika*→*Dominante* / *Dominante*→*Tonika* (F-Dur→C-Dur / C-Dur→F-Dur), welche Agnus Dei I und II aufweisen. Die Grundtonart des Zyklus, B-Dur, markiert das Erklingen der letzten Strophe der Textvorlage (ab Takt 49 der Partitur): Dieser, dem Chor zugeweihte Abschnitt, fungiert im Rahmen dieses Satzes als eine knappe Coda (19 Takte, siehe Tabelle 91).

Tab. 91: Motivischer bzw. tonartlicher Aufbau des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

	<i>Motivik</i>	<i>Besetzung</i>	<i>Tonart</i>	<i>Harmonik</i>
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	Soli	F	I
<i>parce nobis Domine</i>	b	Soli	F	V
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	Soli	F	V
<i>exaudi nos Domine</i>	b	Soli	F	I
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	Tutti	B	I
<i>miserere nobis</i>	b	Tutti	B	I

Zu vermuten steht, dass eine solch ungewöhnliche Abschlusslösung Kompositionen seines Vaters entnommen ist. In den Finali der *Lauretanischen Litaneien* G-Dur, LMV II:G1 und Es-Dur, LMV II:Es1, teilt Leopold den

Text auf eine ähnliche Art und Weise auf: Das aktive musikalische Geschehen – das Exponieren, die Durchführung sowie die Reprise des thematischen Materials – entspricht in diesen Vertonungen den zwei ersten Zeilen der lateinischen Vorlage, die vom Sopran gesungen werden; das *Agnus Dei* III (in der G-Dur-Litanei) bzw. das *Miserere nobis* (im Es-Dur-Werk) spielen hingegen die Rolle eines chorisch vorgetragenen Resümees, dem jede tonartige bzw. motivische Bewegung fehlt (vgl. Tabelle 92).⁴²⁷

Tab. 92: Aufbau des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litaneien* G-Dur, LMV II:G1, und Es-Dur, LMV II:Es1, von L. Mozart

	I		II		III	
<i>Motivik</i>	a	b	a	b	a	b/ c
<i>Harmonik</i>	I	→V	V→	I	I	I
<i>Besetzung</i>	Soli	Soli	Soli	Soli	Soli/ Tutti	Soli/ Tutti
<i>Text</i>	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	parce nobis, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	exaudi nos, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	miserere nobis

Es fällt jedoch auf, dass die charakteristische tonartige Gegenüberstellung des ‚Hauptteiles‘ und der ‚Coda‘ – ausgerechnet das Merkmal, wodurch sich die mozartsche Version seinen Mess-*Agnus Dei* näherbringen lässt – in den Vorbild-Kompositionen des Vaters nicht zu finden ist (vgl. die Spalte *Harmonik* in Tabelle 92).

Vielleicht ist das eigentümliche Verfahren des Sohnes durch die Gesamtkonzeption seiner beiden Werke zu erklären: Dem Mess-Zyklus ähnlich, grenzen die Finalsätze seiner Litaneien *de Venerabili Altaris Sacramento* an eine großangelegte Fuge, *Pignus futurae gloriae*. Mit Vertonungen der Texte *Cum Sancto Spiritu*, *Et vitam venturi* und *Hosanna* vergleichbar, dienen die beiden mozartschen Fugen als feierliche Schlüsse der vorausgehenden umfangreichen Abschnitte, stehen, der Tradition folgend, in der Haupt-

⁴²⁷ Eine Spartierung des *Agnus Dei* der G-Dur-Litanei findet sich im Notenteil dieser Studie.

Tab. 93: Tonartliche Disposition der zwei abschließenden Blöcke der Salzburger Messen von W. A. Mozart (sortiert nach KV)

	<i>KV 49</i> (47d)	<i>KV 139</i> (114a; 47a)	<i>KV 192</i> (186f)	<i>KV 194</i> (186h)	<i>KV 262</i> (246a)	<i>KV 275</i> (272b)	<i>KV 317</i>	<i>KV 337</i>
Benedictus	C	F	B	G	F	Es	C	C
Hosanna	G	C	F	D	F	B	C	C
Agnus Dei	e	c	d	h	C	g	F	Es
Dona nobis pacem	G	C	F	D	C	B	C	C

tonart und verfügen deswegen über eine deutlich ausgeprägte Abschlussfunktion.⁴²⁸ Hätte Mozart das nachfolgende *Agnus Dei* in ein und demselben tonartlichen Zentrum gehalten, wäre der Satz in seiner finalisierenden Eigenständigkeit beschnitten worden. Ihm wäre nur mehr die Rolle eines Nachwortes gegeben. Eine tonartliche Abtrennung lässt das Problem aber auflösen – nicht zufällig greift sie Mozart in etwa der Hälfte seiner Salzburger Messen auf (in Tabelle 93 sind haupttonartlich gehaltene Sequenzen kursiv, und tonartlich kontrastierende Abschnitte fett markiert).

Die Situation ist bei anderen Finali mozartischer Litaneien noch komplizierter: Jeweils sowohl thematisch als auch metrisch und tonartlich einheitlich, demonstrieren sie eine kompositorische Neigung zu einer ständigen Varietät, die kaum ein Vorbild in seinen Mess-Vertonungen finden lässt.

So ist das erste *Lauretische Litanei-Agnus Dei* KV 109 (74e) in strophischer Anlage konstruiert. Von der Tonika zur Dominante bzw. von der Dominante zur Tonika modulierend, lässt sich dabei die musikalische Struktur in drei motivisch binäre Teile gliedern, die jeweils den Agnus Dei I, II und III entsprechen. Die gleichbleibende Anrufung erscheint im Laufe des Stückes motivisch unverändert; der Bitte-Bereich aber, den Wendungen des Textes folgend, wird ständig modifiziert (siehe fette

⁴²⁸ Nicht zufällig sind auch einige *Dona nobis pacem* Mozarts als Fugen angelegt (vgl. die Finali seiner Messen KV 65 und 167).

Tab. 94: Aufbau des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart

	Motivik	Harmonik
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	I
<i>parce nobis Domine</i>	b	I→V
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	V
<i>exaudi nos Domine</i>	c	VI
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	VI→I
<i>miserere nobis</i>	d	I

Tab. 95: Aufbau der *Agnus Dei* der Messen von W. A. Mozart

	KV 49 (47d)		KV 194 (186h)		KV 259	
	Motivik	Tonart	Motivik	Tonart	Motivik	Tonart
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	I	A	I	a	I
<i>miserere nobis</i>	b	I→IV	B	III→IV	b	I→V
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	IV	A	IV	a	V→
<i>miserere nobis</i>	b	IV	B	VI→VII	b	→IV
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	a	IV→I	A	VII→I	a	IV→I

Markierungen in Tabelle 94), sodass das einfache Schema mit Merkmalen eines anderen, dem Rondo-Prinzip, verschmilzt.

Mit ähnlich konzipierten Lösungen in Mozarts Ordinarium-Abschlussätzen (nämlich jener der Messen G-Dur, KV 49 [47d], D-Dur, KV 194 [186h] sowie C-Dur, KV 259) verglichen, offenbart sich der markante Unterschied: Die Verwendung von lediglich zwei kontrastierenden Motiven (eines für den Anrufungsbereich, eines für das Flehen, vgl. fette Markierungen in Tabelle 95) ist zwar erklärbar (eigentlich verlangt die Textvorlage mit ihrem Wiederaufgreifen der Bitte *miserere nobis* nach keiner Änderung des Vertonungsverfahrens), vereinfacht aber die Konstruktion, sodass dieser eine gewisse Raffiniertheit fehlt.

Tab. 96: Aufbau des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart

	I		→	II		III	
<i>Motivik</i>	a	b	a'	a	a''	a	c
<i>Harmonik</i>	I→	v→V	vi→V	I	I→IV→I	I	I
<i>Besetzung</i>	Soli	Tutti	Soli	Soli	Soli	Tutti	Tutti
<i>Text</i>	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	parce nobis, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	exaudi nos, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	miserere nobis

Letztendlich absolut individuell und eigentümlich formiert Mozart das Finale seiner zweiten *Marianischen Litanei*, D-Dur KV 195 (186d). Die strophische Grundlage (das dreimalige Erklingen der *Agnus Dei*-Anrufung im tonartlich stabilen Tonika-Bereich) kombiniert er hier mit typischen Merkmalen anderer Strukturen: der Zweiteiligkeit, die durch die Besetzungsgegenüberstellung zum Ausdruck kommt (die *Agnus Dei* I und II werden *solo*, das *Agnus Dei* III überwiegend *tutti* vorgetragen), sowie der Sonatensatzform, die sich durch eine knappe Übergangsepisode bzw. fünftaktige Modulation von der Tonart der sechsten Stufe, h-Moll, zur Dominante wendet (in Tabelle 96 fett markiert).⁴²⁹

Eine ähnliche Vielfalt von Konzeptionen und Lösungen charakterisiert auch die meisten *Litanei-Agnus Dei* der Salzburger Zeitgenossen Mozarts. Das traditionelle Mess-*Agnus Dei*-Schema findet sich z. B. in Kompositionen von Leopold Mozart, Anton Cajetan Adlgasser und Johann Michael Haydn relativ oft, aber dabei ständig in einer modifizierten Form (vgl. Tabelle 97): Die abgrenzende Zäsur kann nicht nur vor der letzten Bitte, *miserere nobis* (wie im *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* von Adlgasser, CatAd *3.53 und in der C-Dur-Komposition von Leopold Mozart, LMV II:C1), sondern auch vor der dritten Anrufung *Agnus Dei* (wie in der D-Dur-Litanei von Leopold Mozart, LMV II:D1 und im Schlusssatz des g-Moll-Werkes

⁴²⁹ Vgl. dazu die analytischen Beobachtungen sowie das Schema des Satzes bei Marx-Weber, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, S. 183f.

Tab. 97: Wichtigste Merkmale des Aufbaus der beiden Teile der *Agnus Dei*-Vertonungen der Litaneien bei Mozarts Salzburger Zeitgenossen (sortiert nach Entstehungsdatum)

	Sakramentslitanei von L. Mozart, LMV II:C1	Sakramentslitanei von Adlgasser, CatAd *3.53	Sakramentslitanei von L. Mozart, LMV II:D1	Lauretansiche Litanei von L. Mozart, LMV II:F1	Sakramentslitanei von M. Haydn, MH 66	Lauretansiche Litanei von Adlgasser, CatAd 3.03	Sakramentslitanei von M. Haydn, MH 228
I	G Adagio 3/4 Soli→Tutti	B Andante C Soli→Tutti	A Andante C Soli	F Un poco Andante 3/4 Tutti/ Soli	B Adagio ma non troppo C Soli	F Lento 2/4 Solo	B Adagio 3/4 Soli/ Tutti
II	C Allegro 3/4 Tutti	B Allegro C Tutti	D Andante C Tutti	F Allegro C Tutti	d Adagio ma non troppo C Tutti	C Largo 3/4 Tutti	g Adagio C Tutti

von Haydn, MH 228) eingesetzt werden. Das thematische Material der abschließenden Abschnitte kann nicht nur selbständig erscheinen, sondern auch dem *Kyrie eleison* entnommen werden (wie in den *Agnus Dei*-Sätzen der beiden *Sakramentslitaneien* Haydns, der *Marianischen Litanei* C-Dur, CatAd 3.03 von Adlgasser sowie der *Lauretanae* F-Dur, LMV II:F1 von Leopold Mozart der Fall, vgl. fette Markierungen in Tabelle 97).

In den *Agnus-Dei*-Sätzen von Mozarts Zeitgenossen ist auch die strophische Anlage zu finden: Solche Vertonungen verfügen über eine geringe Anzahl von musikalischen Motiven (in den meisten Fällen geht es um eine Kombination von zwei, der Anrufung bzw. der Bitte entsprechenden Themen) und zeigen eine eindeutige Gliederung in drei, voneinander mithilfe von Kadenz abgetrennte, Abschnitte – ein Aufbauprinzip, das je nach dem Konzept der Autoren variiert:

Satzteil = Vers	Struktur	Motivik	
Agnus Dei I	A	a	b
Agnus Dei II	A'	a	b/c
Agnus Dei III	A''	a	b/c

So versieht Michael Haydn das *Agnus Dei* einer seiner *Lauretanischen Litaneien* B-Dur, MH 88⁴³⁰, mit einem Ritornell bzw. einem gleichbleibenden Zwischenspiel, das Grenzen zwischen den drei Versen des Textes markiert sowie jeweils dem Wieder-Einsetzen des Hauptthemas vorausgeht (vgl. fette Markierung in Tabelle 98).

Adlgasser tendiert in solchen Fällen meistens dazu, die Dreigliedrigkeit des Aufbaus sowie die Polarität der Thematik anhand von traditionellen Elementen der Sonatensatzform zu betonen. So erklingt das Eröffnungsritornell seines *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* C-Dur, CatAd *3.05 (siehe Takte 1–9 der Partitur⁴³¹) dreimal und trennt dadurch die

430 Für eine Spartierung des ersten Abschnitts der Vertonung (Takte 1–13) siehe den Notenteil.

431 Eine Spartierung des ersten Abschnitts der Vertonung (Takte 1–30) ist im Notenteil zu finden.

Tab. 98: Aufbau des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, MH 88, von J. M. Haydn

	I		II		III	
<i>Motivik</i>	a	b	a	b	a	c
<i>Harmonik</i>	IV	→v	v→	vi	vi→	I
<i>Besetzung</i>	Soli	Soli	Soli	Soli	Soli	Tutti
<i>Text</i>	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	parce nobis, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	exaudi nos, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	miserere nobis

Tab. 99: Aufbau des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* C-Dur, CatAd *3.05, von A. C. Adlgasser

	I		II		III	
<i>Motivik</i>	a	b	a	c	a	b
<i>Harmonik</i>	I	V	V	V	I	I
<i>Besetzung</i>	Soli	Tutti	Soli	Soli	Tutti	Soli/ Tutti
<i>Text</i>	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	parce nobis, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	exaudi nos, Domine	Agnus Dei qui tollis peccata mundi	miserere nobis

drei Teile der Form voneinander ab. Der erste und der dritte stimmen dabei motivisch wörtlich überein: Unterschiedlich ist lediglich die aussagekräftige Änderung der tonartlichen Disposition (das Seiten- bzw. ‚Bitte-Thema‘, *b* in der Tabelle 99, erklingt im ersten Teil in der Dominante, in der Reprise hingegen in der Tonika) sowie der Besetzung (das Hauptthema erscheint bei seiner Wiederholung im Chorpart). Der zweite Teil unterscheidet sich von den Eckabschnitten motivisch (vgl. das fett markierte Motiv *c* in Tabelle 99) und steht vorwiegend in der Dominante.

Offensichtlich ist der Grund für eine solch unterschiedliche Schaffensweise der Salzburger Komponisten des 18. Jahrhunderts – das Be-

folgen eines musikalischen ‚Klischees‘ in den Mess-Schlüssen bzw. die Freiheit und Flexibilität der musikalischen Form der Litanei-Finali – in den strukturellen Besonderheiten der Textvorlagen zu suchen. Das grundlegende Prinzip des Mess-*Agnus Dei* ist die Regelmäßigkeit: Den einzigen inhaltlichen Kontrast als Basis für den zweiten Teil zu nutzen, war vielleicht die einzige Lösung für die Komponisten der Zeit, die es ihnen ermöglichte, der Monotonie auszuweichen. Die grundlegenden Ideen des Litanei-*Agnus Dei* sind Varietät und Spezifik: Die Vertonung eines derart angelegten Textes ohne Phantasie und Kreativität ist nahezu undenkbar. Dadurch ist auch die Schwankung der Anzahl von Motiven in diesen Partituren zu erklären: Der Aufbau der Schlusszone des Litanei-*Agnus Dei* mit der dreimaligen Abwechslung der Anliegen lässt die traditionelle Überlagerung des instrumentalen zweithemigen Schemas mit dem Text nicht zu. Von der mechanischen Anpassung solcher Strukturen an lateinische Strophen abweichend, tendieren einige Komponisten zur besonderen Individualisierung des musikalischen Materials. So unterscheiden sich, den Wendungen des Inhaltes folgend, die Gestalten der Hauptthemen des Finales der C-Dur-*Sakramentslitanei*, LMV II:C1, von Leopold Mozart stark voneinander.

Die Anfangsanrufung *Agnus Dei* kennzeichnet eine einfache bewegliche Melodie, die visuell mit einer Welle verglichen werden kann: Allmählich steigend (vom Grundton, g^1), strebt die melodische Linie zu ihrem Kulminationston, e^2 (Takt 5 des Notenbeispiels 76) und kehrt danach stufenweise abwärts zurück. Bemerkenswert ist dabei die Verdunklung des nahezu pastoralen Bildes der ersten Takte: Dem Wort *peccata* (Sünden) entspricht das Einsetzen der einzigen kontrastierenden Harmonik (a-Moll) sowie eines der *idea fixa* ähnlichen viermaliges nachhaltigen Aufgreifen eines kurzen, ‚zerrissenen‘ Motives (vgl. die Solo- und Violin-Partien in den Takten 16f. der Partitur bzw. das Rechteck im Notenbeispiel).

Die musikalische Gestalt der beiden nachfolgenden Bitten kontrastiert auffällig miteinander: Das *parce nobis, Domine* macht aufgrund eines Oktavesprungs und einer tonalen Ausweichung einen markant exklamativen Eindruck zu (siehe Notenbeispiel 77a); das *exaudi nos, Domine*

Adagio

pp

pp

pp

A - gnus... De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

p

Notensbeispiel 76: Hauptthema des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart (Takte 13–19 der Partitur, Solo-Stimme und Streicher)

par - ce, par - ce,

Notensbeispiel 77a: Zweites Thema des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart (Takte 14f. der Partitur, Solo-Stimme)

ex - au - di, ex - au - di nos, ex - au - di nos Do - mi - ne, ex - au - di nos Do - mi - ne.

Notensbeispiel 77b: Drittes Thema des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart (Takte 38–55 der Partitur, Solo-Stimme und Streicher)

aber, versehen mit einer ausgedehnten Vokalise (siehe Notensbeispiel 77b, Rechteck-Markierung), hat den Anschein eines Versuchs, mit einem musikalischen ‚Schrei‘ den Himmel zu erreichen.

Andante

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

c-Moll

Notensbeispiel 78a: Hauptthema des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 1–6 der Partitur, Chor und Streicher)

A - - - gnus De-i, qui tol-lis pec ca - - ta mun-di

g-Moll

Notensbeispiel 78b: Hauptthema des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 9–14 der Partitur, Solo-Stimme und Streicher)

Dieses System der motivischen Differenzierung der *Agnus Dei*-Textsegmente übernehmend, bedient sich Wolfgang in seinen vier Litanei-Vertonungen eines ähnlich konzipierten thematischen Materials, kombiniert es jedoch mit seinen eigenen Ideen. Seine Hauptthemen sind zwar in den meisten Fällen einfach und liedhaft, können aber auch über markante Sprünge verfügen, die die fließende melodische Linie zerbrechen und verzerren (vgl. dazu die Markierungen in der *Agnus Dei*-An-

con sord. *p* *f* *p*

con sord. *p* *f* *p*

solo
 ① A - gnus De - i, ② qui tol - lis pec - ca - ta, ③ pec - ca - ta mundi ④ A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mundi

p *f* *p*

Notensbeispiel 78c: Hauptthema des *Agnus Dei* der *Laetianischen Litanei* B-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 2–8 der Partitur, Solo-Stimme und Streicher)

fp *p*

fp *p*

fp *p*

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

fp *p*

c-Moll

Notensbeispiel 78d: Hauptthema des *Agnus Dei* der *Sakramentalitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 9–17 der Partitur, Solo-Stimme und Streicher)

rufung der zweiten *Laetianischen Litanei*, KV 195 [186d], Notensbeispiel 78c); an die Lösung des Vaters anschließend, betont der Sohn den textlichen Hinweis auf menschliche Sünden sowie auf das Leiden am Kreuz anhand der Verdunklung der Harmonik (vgl. die Rechtecke der Notensbeispiele 78a, b und d), aber auch – anhand der Chromatisierung der absteigenden Melodik (vgl. Rechteck im Notensbeispiel 78c).

Wolfgangs Gestaltung der beiden Bitten in den *Agnus Dei*-Vertonungen ähnelt (in mancher Hinsicht) denen seines Vaters: Der *parce nobis*, *Domine*-Deklamation steht der virtuose *exaudi nos*, *Domine*-Anruf gegenüber (siehe Notensbeispiele 79a–h).

solo
par - ce

solo
par - ce

solo
par - ce

solo
par - ce

Notensbeispiel 79a: Zweites Thema des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 7f. der Partitur, Solo-Stimmen)

par - ce

Notensbeispiel 79b: Zweites Thema des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 17 der Partitur, Solo-Stimme)

par - ce, par - ce

Notensbeispiel 79c: Zweites Thema des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takt 13 der Partitur, Solo-Stimme)

par-ce, par-ce

Notensbeispiel 79d: Zweites Thema des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 18f. der Partitur, Solo-Stimme)

solo
ex-au-di nos Do-mi-ne, ex - au - - - di nos Do-mi - ne

tr

Notensbeispiel 79e: Drittes Thema des *Agnus Dei* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 19–25 der Partitur, Solo-Stimme)

ex - au - di, ex - au - di nos Do-mi-ne, ex - au - di nos Do - mi - ne.

Notensbeispiel 79f: Drittes Thema des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 36–45 der Partitur, Solo-Stimme)

ex - au - di nos Do-mi-ne, ex - au - di nos Do-mi-ne, ex - au - di nos Do - mi - ne

Notensbeispiel 79g: Drittes Thema des *Agnus Dei* der *Laurentianischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186b), von W. A. Mozart (Takte 26–32 der Partitur, Solo-Stimme)

ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di nos Do-mi-ne, ex - au - di nos Do - mi - ne.

Notensbeispiel 79h: Drittes Thema des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 44–66 der Partitur, Solo-Stimme)

Die abschließenden *miserere nobis*-Abschnitte der vier Vertonungen des jungen Komponisten nehmen im Vergleich einen besonderen Platz ein. Jeweils chorisch vorgetragen, sind sie durch Merkmale gekennzeichnet, die in keinem der zeitgenössischen Werke gefunden werden können:

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in B-flat major, 3/4 time, concluding the Agnus Dei of the Laetantian Litany. The score features a piano (*p*) dynamic and lyrics: "Mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis."

Notenbeispiel 80a: Abschluss des *Agnus Dei* der *Laetantian Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart (Takte 48–55, Chorpatrien)

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in B-flat major, 3/4 time, concluding the Agnus Dei of the Sacramental Litany. The score features a forte (*f*) dynamic and lyrics: "mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis."

Notenbeispiel 80b: Abschluss des *Agnus Dei* der *Sakramentalitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart (Takte 64–67, Chorpatrien)

Die absteigende Dynamik und Melodik, tonartliche Verdunklung [besonders auffällig in den letzten Takten der ersten *Laetantian Litanei* B-Dur, KV 109 (74e) ausgeprägt⁴³²], manchmal sogar Chromatisierung der oberen Stimme [vgl. dazu das Finale der zweiten *Laetantian Litanei*, D-Dur, KV 195 (186d)] tragen dazu bei, dass diese Episode nicht zu Kul-

432 Siehe die ausführliche Beschreibung des Werkes bei Schick, *Die geistliche Musik*, S. 214.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

Notenbeispiel 80c: Abschluss des *Agnus Dei* der *Lautezanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart (Takte 44–47, Chorpartien)

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

Notenbeispiel 80d: Abschluss des *Agnus Dei* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 129–132, Chorpartien)

minationszonen der Zyklen, sondern eher zu deren stillen Ausklängen werden (siehe Notenbeispiele 80a–d).

Bittend und gleichzeitig versöhnend, wirken diese Schlüsse nahezu bildhaft, als ob die Musik anhand der Klänge einen hinknienden Menschen visualisieren möchte. Davon ausgehend, scheint eine Charakteristik der Anrufungen des Gotteslammes, die Mozart 1789 in einem seiner

Gespräche über die Kirchenmusik während seines Besuches in Leipzig gab, symbolisch zu sein (vgl. die Unterstreichung im Text):

Bey Euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr Euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopf habt – kann etwas Wahres darin seyn; das weiss ich nicht. Aber bey uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem. u. dgl. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligtum unserer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wusste, wo man mit seinen dunkeln, aber drängenden Gefühlen hin solle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen, was man wollte; und leichter und erhoben wegging, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmahl empfangen, und bey dem Empfang die Musik in sanfter Freude aus den Herzen der Knienden sprach: Benedictus qui venit etc., dann ist's anders. Nun ja, das gehet freylich dann durch das Leben in der Welt verlohren: aber – wenigstens ist's mit so – wenn man die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder, und steht vor Einem, und bewegt einem die Seele.⁴³³

Wichtig ist außerdem der Umfang bzw. die Spieldauer dieser Sätze der vier mozartschen Werke. Lediglich drei Verse der Texte als Vorlage nutzend, gehören diese Episoden in den beiden Litanei-Textformularen trotzdem zu den längsten der gesamten Kompositionen: So dauert in den *Lauretanischen Litaneien* nur der textreichste Satz, *Sancta Maria*, der 32 Strophen vertont, länger als das *Agnus Dei*, in der ersten der *Sakramentslitaneien* nur das *Panis omnipotentia*, das sich mit neun Anrufungen befasst (vgl. fette und kursive Markierungen in Tabelle 100), während in der letzten Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* das Finale der umfangreichste Abschnitt ist.⁴³⁴

⁴³³ Friedrich Rochlitz, *Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/1801), S. 494f.

⁴³⁴ Schick beobachtet eine ähnliche Tendenz in den Messkompositionen Mozarts; siehe Schick, *Das Lamm Gottes*, S. 105–110.

Tab. 100: Spieldauern von Mozarts Litaneien⁴³⁵

<i>Lauretanische Litaneien</i>			<i>Sakramentslitaneien</i>		
Satz	KV 109 (74e)	KV 195 (186d)	Satz	KV 125	KV 243
<i>Kyrie</i>	1' 38	5' 30	<i>Kyrie</i>	4' 04	3' 24
<i>Sancta Maria</i>	3' 36	10' 29	<i>Panis vivus</i>	4' 30	5' 04
<i>Salus infirmorum</i>	1' 00	2' 35	<i>Verbum caro factum</i>	0' 49	0' 58
<i>Regina Angelorum</i>	1' 44	4' 46	<i>Hostia Sancta</i>	3' 33	3' 33
<i>Agnus Dei</i>	2' 26	6' 23	<i>Tremendum</i>	1' 19	2' 34
			<i>Panis omnipotentia/ Dulcissimum convivium</i>	6' 58	4' 02
			<i>Viaticum</i>	1' 24	1' 30
			<i>Pignus futurae gloriae</i>	4' 52	5' 21
			<i>Agnus Dei</i>	6' 19	6' 11

Es liegt nun auf der Hand, dass die *Agnus Dei*-Abschnitte sowohl der Messen als auch der Litaneien Mozarts der „tendenziell mystischen Frömmigkeit mehr entsprochen“⁴⁴³⁶ haben als übrige, weniger beladene Vorlagen der verwendeten Textformulare und deswegen von ihm emotional am stärksten wahrgenommen und auf raffinierteste Art und Weise vertont wurden. Als Schwerpunkte jeweils der gesamten Zyklen betrachtet, verfügen aber Mozarts Deutungen der Sätze über einen markanten Unterschied: Während seine Ordinarium-Finali als Kulmination des Allgemeinen, als feierliche und freundliche Einigung aller Beteiligten und damit als eine kollektive symbolische Danksagung für Frieden verstanden werden sollen, stellen jene seiner Litaneien die Kulmination des Persönlichen dar. Die textliche Variabilität sowie das Fehlen einer Tradition der musikalischen Bearbeitung dieser Textsequenzen veranlassten ihn offensichtlich zur ständigen Suche nach eigenen, höchst individuellen

435 Entnommen den Brilliant-Classics-Aufnahmen, geleitet von Nicol Matt (*Wolfgang Amadeus Mozart: Complete works: 170 CD box; including free CD-ROM with texts and libretti*, Leeuwarden: Brilliant Classics 2005, Teil 7, CDs 2–3).

436 Schick, *Das Lamm Gottes*, S. 123.

Lösungen und dadurch zu einer besonderen Vertiefung in den Inhalt der lateinischen Strophen. In diesem Streben, jedes Detail der Vorlage durch seine Vertonung zum Ausdruck zu bringen, gelingt es dem Komponisten, intime und meditative Ausklänge zu schaffen, die als Konzentration der besonders feierlichen und frommen Atmosphäre der abendlichen Zeremonien in der Karwoche charakterisiert werden können.

Litaneien, ihre Begleiter und ihr Nachklang: mozartsche Kompositionen in Verbindung mit Werken anderer Gattungen

Das *Viaticum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243: An der Grenze zwischen irdischem Dasein und himmlischer Verklärung

In der langen Reihe von ausdrucksvollen und allegorischen, manchmal expressiven und farbigen Anrufungen, die die Grundlage der Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* bilden, nimmt die vorletzte, *Viaticum in Domino morientium* (Wegzehrung derer, die im Herrn sterben), einen ganz besonderen Platz ein. Als eine der finsternen Strophen der Vorlage weist sie eindeutig auf einen der wichtigsten christlichen Riten hin:⁴³⁷ Als *Viaticum* (offensichtlich vom lateinischen *via tecum*, Weg mit Dir) wurde die letzte Wegzehrung, Beichte und der letzte Kommunionempfang,

437 Die Idee des *Viaticum* ist aber viel älter und offensichtlich mit uraltem Totenkult verbunden. Wie Gregory Grabka bemerkt, „Death was often conceived as a voyage to the blissful realms situated somewhere in the East and believed to be surrounded by water. Especially was this true of people whose culture was influenced by the proximity of some great sea, lake, or river“. So, „the ancient Egyptians believed that the dead were to be transported in the bark of the sun-god Re to shine among the deities. The sun, rising and setting in ever the same quarters of the sky, was for them the ideal figure of deity. They imagined him in a boat, during the daytime sailing resplendent over the heavenly ocean, at night floating down an unknown and mysterious stream, and returning from West to East, there to be reborn into the upper world, after his journey among the dead. The belief in the sun-god Re travelling about in his bark led the ancient Egyptians to consider death as a voyage made by the spirits of the dead to the after-life“; zit. nach Gregory Grabka, *Christian Viaticum: A Study of Its Cultural Background*, in: *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion* 9 (1953), S. 2f.

bezeichnet, die, zusammen mit der ‚letzten Ölung‘ (*extrema uncio*), eine symbolische Vorbereitung auf die letzte Reise der Christen darstellt⁴³⁸, „the very moment they departed this life for the next“⁴³⁹, „bevor dann mit der Begräbniszeremonie das irdische Leben beschlossen war“⁴⁴⁰.

Mit anderen Qualitäten des Sakraments kombiniert, bleibt dieser Nebensinn im Rahmen der musikalischen Litaneien jedoch traditionell im Hintergrund: Als selbständiger Satz übernimmt das *Viaticum* in Vertonungen des Textes der Salzburger Komponisten die Rolle des Überganges, eines knappen langsamen Präludiums, das, bildlich gesprochen, die nachfolgende Fuge *Pignus* abschattieren soll. Diesen Weg beschreitet auch der junge Wolfgang Amadeus Mozart in seiner frühen Komposition, dem 14-taktigen Chor *Viaticum* der Litanei KV 125.⁴⁴¹ Seine spätere Komposition jedoch, welche die Endphase der Litanei Es-Dur, KV 243 kennzeichnet, unterscheidet sich stark sowohl von der damaligen Vertonungspraxis, als auch von seiner ersten Lösung und weist eindeutig zurück zur ursprünglichen Bedeutung der Vorlage.

Allein die Struktur dieses umfangreichen, 39-taktigen Stückes offenbart die Änderung der Konzeption: Es ist eine 39-taktige Choralbearbeitung des Fronleichnamshymnus *Pange lingua gloriosi* (nach römischer Melodietradition), der oft in Verbindung mit dem Ritus der Krankenkommunion gebracht wird.⁴⁴² So findet sich diese Melodie in einem 1686

438 Ebenda, S. 2.

439 Zit. nach Godefridus J. C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: a Process of Mutual Interaction*, Leiden u.a.: Brill 1995 (*Studies in the history of Christian thought* 63), S. 117.

440 Anne Conrad, *Der Katholizismus*, in: *Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum*, Bd. 4: 1650–1750, hg. v. Kaspar von Greyerz und Anne Conrad, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2012, S. 80. Zum Ritus siehe auch Miri Rubin, *Corpus Christi: the Eucharist in late medieval culture*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 1991, S. 77–82; Ortner, *Reformation und katholische Reform*, S. 38.

441 Vgl. dazu den ersten Abschnitt der Studie.

442 Der Text entstand im 13. Jahrhundert und wurde höchstwahrscheinlich von Thomas von Aquin verfasst; siehe dazu Guido Maria Dreves, *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen*, 1. Teil: *Hymnen bekannter Verfasser*, Bologna: Forni editore 1909 (*Bibliotheca musica bononiensis* 5/10), S. 355–357.

De Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento. 105

fiam altâ voce cantant Hymnum S. Thomæ Aquinaiis, ut sequitur. Hymnus.

P Ange lingua glorio si Cor poris mysteri um,
Sanguinisq; preti o si, Quē in mundi preti um
Fructus ventris ge ne ro si, Rex effu dit gentium.
Nobis datus, nobis natus,

Abb. 4: Hymnus *Pange lingua*; *Rituale Salisburgense*, Salisburgi: Sumptibus, & Typis Joannis Josephi Mayr, Typhographi Aulicj & Academici ANNO M. DC. LXXXVI, S. 128

gedruckten *Rituale Salisburgense*⁴⁴³ im Abschnitt *De Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento* (siehe Abbildung 4 bzw. Notenbeispiel 81).⁴⁴⁴

443 Dieselbe Melodiefassung begegnet auch in anderen Salzburger *Rituale*-Sammlungen wie den 1640 oder 1740 gedruckten *Rituale Salisburgense*; siehe *Rituale Salisburgense: Ad usum Romanum accommodatum, autoritate et jussu, jllustrissimi et reverendissimi principis ac domini, domini Paridis, Archiepiscopi Salisburgensis, Apostolicae sedis Legati, &c.*, Salisburgi: Ex officina Christofori Katzenbergeri Typographi Aulicj & Academici 1640, S. 115f. bzw. *Rituale Salisburgense: Ad usum Romanum accommodatum, autoritate et jussu celsissimi ac reverendissimi domini domini Leopoldi Antonii eleuthorii, Archi-Episcopi, & S.R.I. Excelsi Principis Salisburgensis, S. Sedis Apostolicae Legati, Germaniae Primatis, Ex Antiquissimis L.B. de Firmian*, Salisburgi: Sumptibus, & typis Joannis Josephi Mayr ANNO M. DCC.XL, S. 106f.

444 Andere Quellen beschreiben die Verwendung der Melodie im Rahmen eines anderen Ritus, *In Festo Corporis Christi*; vgl. *Processionale ad usum sacri et canonici ordinis Praemonstratensis: moderno cantui accommodatum, in rubricis quibusdam elucidatum, variis accessionibus usuum ordinis auctum et emendatum*, Virdunum: Vigneulle 1727, S. 64f., *Rituale Romanum: Pauli V Pontificis Maximi jussu editum aliorumque pontificum cura recognitum atque auctoritate SSm̄i D.N. Pii Papae XI ad normam codicis juris canonici accommodatum*, Romae: Typis Polyglottis Vaticanis 1925, S. 448f., *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis I. vel II. classis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato*, Parisiis u.a.: Desclée 1932, S. 808ff.

Vi - a - - ti-cum, vi - a - - ti-cum in Do - - mi-no
mo - ri-en - ti-um, mi-se-re - re no - bis, mi-se-re-re no - bis.

Notenbeispiel 81: *Viaticum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart, Sopranstimme

Tab. 101: Aufbau des *Viaticum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

<i>Verse des Hymnus</i>	<i>Einleitung</i>	<i>1. und 2. Vers</i>	<i>1. Zwischenspiel</i>	<i>3. und 4. Vers</i>	<i>2. Zwischenspiel</i>	<i>5. und 6. Vers</i>	<i>Nachspiel</i>
<i>textliche Vorlage der mozartischen Vertonung</i>		Viaticum		in Domino morientium		miserere nobis	
<i>Tonart</i>	→i	i→III	III→	→iv→VII	→III	III→iv→i	i

Mithilfe der Pausen (in den Takten 17–18 und 27–28 der Partitur) in drei Abschnitte geteilt, rhythmisch und tonartlich bearbeitet, durch Orchester-Vor-, -Nach- und -Zwischenspiele ergänzt, scheint diese Melodie formal die klassische dreiteilige Struktur zu imitieren: Der erste Teil (Takte 6–18) lässt lediglich den Anfangsvokativ, *Viaticum*, erklingen, der zweite (Takte 19–27) vertont den Rest der Zeile, *in Domino morientium*, während der dritte sich der Bitte, *miserere nobis*, widmet (siehe Tabelle 101).

Die genaue Betrachtung der tonartlichen Disposition stellt jedoch diese Organisationslogik unter Zweifel: Ständig modulierend, verfügt das Stück im Grunde über kein festes tonartliches Zentrum! Die drei tonartlichen Stützen – g-Moll, B-Dur und F-Dur – markieren lediglich das Ende der drei Abschnitte (siehe Tabelle); die Bereiche zwischen diesen ‚Haltestellen‘ sind aber durch stetige Modulationen gekennzeichnet, die bis zum Ende der Vertonung die Frage offen lassen: Welche ist die Grundtonart?

Das Diagramm zeigt die Reduktion des tonartlichen Plans des Viaticum der Sakramentslitanei Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 1–16). Die Noten sind in zwei Systemen (Trennung der Stimmen) dargestellt. Die Takte sind von T. 1 bis T. 16 nummeriert. Die Basslinie ist durch Pfeile und Buchstaben markiert, die die Tonarten und die entsprechenden Bassnoten (c, d, g, Es, c, F, B, c, g, B) angeben.

Notenbeispiel 82: Reduktion des tonartlichen Plans des *Viaticum der Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 1–16)

Das Diagramm zeigt die Basslinie des Viaticum der Sakramentslitanei Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart. Die Basslinie ist in vier Systemen dargestellt, die die Takte 13, 25, 32 und 33 zeigen. Die Basslinie ist durch Pfeile und Buchstaben markiert, die die Tonarten und die entsprechenden Bassnoten (c, d, g, Es, c, F, B, c, g, B) angeben.

Notenbeispiel 83: Basslinie des *Viaticum der Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

Unklarheit herrscht diesbezüglich schon am Anfang des Satzes. Zwar weisen die Vorzeichen auf g-Moll als Haupttonart der Komposition hin, das Orchestervorspiel beginnt aber mit einer Kadenz in c-Moll. Der nächste Takt scheint sequenzartig in d-Moll zu münden, während die drei nachfolgenden, miteinander verbunden durch zwei verminderte Septakkorde, endlich g-Moll zum Erklingen bringen (vgl. harmonische Reduktion der Takte 1–6 im Notenbeispiel 82). Mit dem folgenden Einsetzen des Hauptthemas wird die tonartliche Bewegung weiter geführt, dabei so aktiv, dass tonartliche Zentren zweimal pro Takt gewechselt werden (siehe Takte 8 oder 14).

Die ständige Änderung der tonartlichen Stützen führt zu einer Eigenständigkeit der Bassstimme. Sie verfügt über einen eigenen melodischen Umriss, der, beweglich, flexibel und durch Sprünge und Chromatik gekennzeichnet, dem statischen *Cantus firmus* gegenübersteht (siehe Notenbeispiel 83).

Den Choral übernimmt der Chorsopran, unterstützt durch Orgel, drei Posaunen, Hörner, Fagotte und Oboen, in Begleitung von geteilten Violinen *con sordino*. Die Violinen schattieren die gregorianische Melodie,

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in F

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I *pizz.*

Violino II *pizz.*

Viola I, II

Soprano *tutti*

Bassi ed Organo

Vi - a - - - - - ti - cum,

Notenberg 84: *Viaticum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Takte 6–10)

indem sie sie mit arpeggioartigen Passagen umflechten – eine höchst einzigartige Lösung, die der Musik „eine gemessene, unbeschreibbar mystische Ausdruckstiefe“⁴⁴⁵ verleiht. Die Vereinigung der zwei Schichten – des „Abbildes des Göttlichen“⁴⁴⁶ des *Cantus firmus*-Blockes und des Geiger-*Pizzicato* – mit einer schrittweisen ‚Wanderung‘ des Basses macht dieses *Viaticum* zur musikalischen Illustration eines langen Weges (siehe Notenberg 84).

Sogar die Anzahl der Takte des *Viaticum* – 39 – scheint in dieser Verbindung symbolisch zu sein: Genau 39 Tage verbrachte Jesus auf der Erde, bevor er am 40. Tag in den Himmel zurückkehrte.⁴⁴⁷ Und symbolisch ist auch, dass als Ziel dieses Weges die nachfolgende Fuge *Pignus* dient, die, die kontrapunktische Kunst des höchsten Grades präsentierend, als Träger des Ewigen, ja des Himmlischen hervortritt.⁴⁴⁸

445 Zit. nach Krutmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, S. 67.

446 So nach Bernard Klär, *Gregorianik bei Mozart und die Cantus-firmus-Bearbeitung im 7. Satz der großen Sakramentslitanei KV 243*, in: *Musica Sacra* 95 (1975), S. 294–310.

447 „[...] vierzig Tage hindurch ist er ihnen erschienen“, Apg 1,3.

448 Vgl. dazu den vierten Abschnitt der vorliegenden Studie.

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment. The middle system has a vocal line (Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The bottom system has a vocal line (Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'mi - se - re - re no - bis. Pi - gnus, Pi - gnus fu - tu - rae'. The score includes dynamic markings like 'simile' and 'tutti', and a fermata over the vocal line.

Notenbeispiel 85: *Viaticum* und *Pignus* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart (Zäsur zwischen den Sätzen)

Miteinander verknüpft werden die Sätze jedoch nicht. Es trennt sie voneinander eine halbe Pause, verlängert mithilfe einer Fermate – eine höchst bemerkenswerte Lösung für diese Vertonung, in der alle Teile (exklusive der Expositionsarie *Panis vivus*) ununterbrochen ineinander münden.⁴⁴⁹ Außerdem fällt das Aufgreifen gegensätzlicher Ausdrucksmittel auf, die die Grenze zwischen dem *Viaticum* und dem *Pignus* offenbaren: Dem Sopranchor steht am Anfang der Fuge das Basstutti gegenüber; der mehrschichtigen, dichten Faktur opponiert die Einstimmigkeit. Sogar die tonale Disposition entspricht der Idee der Abgrenzung: Hier findet sich nicht das ‚klassische‘ Tonika-Dominante-Verhältnis, welches das Werk sonst dominiert, sondern eines, das eher als Betonung der Antithese ‚Moll–Dur‘ dient, g-moll→Es-Dur (vi→I) (vgl. Notenbeispiel 85).

Für die *Sakramentslitanei* Es-Dur ist daher die These aufzustellen, dass der junge Komponist hier die symbolische Bedeutung der letzten Wegzehrung auskomponiert. Jedes Element seiner *cantus firmus*-Bearbeitung, von diesem Hintergrund betrachtet, trägt zur Gestaltung einer musika-

449 Darauf wird im zweiten Abschnitt der Studie hingewiesen.

lischen Illustration bei: das gregorianische Zitat, das deutlich auf den Ritus hinweist, die bewegliche Basslinie, die durch die ganze Komposition ‚wandert‘, die immer wechselnde Harmonik sowie der überirdische Klang des Frauenstimmen-Soloparts. Als allegorischer Übergang zum neuen Leben grenzt das *Viaticum* im Litanei-Zyklus an die Fuge *Pignus*, die, als metaphorisches Ziel des Weges, das Werk krönt. Diese Schlussfolgerung wäre wohl dennoch anfechtbar, wenn sie nicht durch eine markante Übereinstimmung im Rahmen des mozartschen Schaffens bestätigt würde. Viele Jahre später, 1791, greift Mozart diese Konzeption wieder auf: Im *Duett der Geharnischten* aus dem zweiten Finale (Anfang des 28. Auftritts) seines Singspiels *Die Zauberflöte*.⁴⁵⁰

Bei einem Vergleich dieser Nummer, die der Kulmination, der Initiation Taminos und Paminas, vorausgeht und deswegen zu einem „bewegenden Moment“, ja zu einem „Wendepunkt“ des Werkes⁴⁵¹ wird, mit dem Litanei-Ausschnitt stellen sich mehrere Parallelen heraus. Allein die Thematik des dem deutschen Libretto von Emanuel Schikaneder angepassten Auszugs aus dem damals weit verbreiteten Roman *Sethos* von Abbé Jean Terrasson (1731)⁴⁵² korrespondiert eindeutig sowohl mit dem

⁴⁵⁰ Veröffentlicht in *NMA*, II/5/19, S. 294–287. Die Ähnlichkeit der Konzeption beider Kompositionen bemerkt schon Hartmut Schick, *Die geistliche Musik*, S. 217. Der Analyse des Satzes widmen sich unter anderem Petrus Eder, Magda Marx-Weber sowie Bruce C. MacIntyre; siehe Eder, *Litanei*, S. 264, Marx-Weber, *Litaneien*, S. 213, MacIntyre, *Litany*, S. 253. Vgl. dazu auch die Beiträge von Reinhold Hammerstein, *Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13/1 (1956), S. 1–24, Michaela Schwarzbauer, *Trost und Schrecken in der Szene der Geharnischten aus Mozarts Zauberflöte*, in: *Polyaisthesis* 4 (1989), S. 157–162, Helmut Perl, *Der Fall „Zauberflöte“*. *Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 57, Petrus Eder, *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*, Tutzing: Hans Schneider 2004 (*Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 26), S. 225–228 und Hanskarl Kölsch, *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Rätsel seiner Zauberflöte*, Norderstedt: Books on Demand 2009, S. 123–130 sowie Forschungen von Hans-Josef Irmen (Hans-Josef Irmen, *Mozart's Masonry and the Magic Flute*, Essen: Prisca 1996, S. 45–49).

⁴⁵¹ So Stefan Kunze; siehe Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1984, S. 633.

⁴⁵² Sein genauer Titel lautet: *Séthos, histoire, ou Vie tirée des monumens, anecdotes de l'ancienne Égypte, traduite d'un manuscrit grec*; der erste Teil wurde 1777 von Matthias Claudius ins

Text des Litanei-*Viaticum*, als auch mit dem Zeremoniell, das sich hinter der lateinischen Vorlage versteckt: Die beiden Episoden markieren eine Grenze zwischen dem irdischen Dasein und himmlischen, weisen auf eine Reise (als „Weg“ im *Viaticum*, als „Wanderung“ im Duett bezeichnet) hin und versprechen den Anfang eines neuen Lebens bzw. eines neuen Lebensstadiums („Mysterien der Isys“):

<i>Viaticum</i> (deutsche Übersetzung)	<i>Duett der Geharnischten</i> (Fassung von E. Schikaneder)
<u>Weg</u> zehrung derer, die im Herrn <u>sterben</u>	Der, welcher <u>wandert diese Straße</u> voll Beschwerden Wird rein durch Feuer, Luft und Erden Wenn er des <u>Todes Schrecken</u> überwinden kann Erleuchtet wird er dann im Strande sein Sich den Mysterien der Isys ganz zu weihn.

Als nächstes kommt die Form ins Spiel. Das Hauptprinzip des Duett-Aufbaus wird als das einer Choralbearbeitung bezeichnet. Als *cantus firmus* greift Mozart hier zu einem im 16. Jahrhundert entstandenen alt-lutherischen Choral *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*⁴⁵³, der schon in mehreren Kompositionen solcher Art verwendet worden war.⁴⁵⁴ Der Grund für die Aufnahme des Chorals in die Oper scheint offensichtlich: Er gehört zu jenen Gesängen, die der freimaurerischen Symbolik inhaltlich nahe kommen⁴⁵⁵ und sogar während ihrer Riten erklingen sein könn-

Deutsche übersetzt (*Geschichte des ägyptischen Königs Sethos*, Erster Teil, aus dem Französischen übersetzt von Matthias Claudius, Breslau: Bey Gottlieb Löwe 1777).

453 Entstanden 1524, worauf unter anderem Jacques Chailley, *The magic flute, masonic opera: an interpretation of the libretto and the music*, New York (NY): Knopf 1971, S. 145 hinweist.

454 Allein von Johann Sebastian Bach wurde die Melodie dreimal bearbeitet, in seinen Kantaten BWV 2, 77 und 153. Außerdem wurde das Thema mehrmals als Grundlage für kontrapunktische Übungen verwendet – die bekanntesten Beispiele dafür enthält einer der bedeutendsten theoretischen Traktate der Epoche, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* von Johann Philipp Kirnberger (erstveröffentlicht 1771).

455 Siehe dazu Chailley, *The magic flute*, S. 142–147.

ten.⁴⁵⁶ Fünf Strophen des Originals ergänzt Mozart durch einen neuen Vers (siehe Takte 44–48 der Partitur⁴⁵⁷), sodass die Musik am Ende in die Tonika mündet⁴⁵⁸, und er ändert außerdem, bedingt durch die Vorlage, die syllabische Textverteilung, wobei die meisten halben Noten durch ihre Verdoppelung in Viertelnoten verwandelt erscheinen (siehe Notenbeispiel 86).⁴⁵⁹

8 Geharnischte: Der, wel-cher wan-dart die-se Stras-se voll Be-schwer-den, wird rein durch
Choral: Ach, Gott, vom Him-mel seh dar-ein, und laß dich

8 Geh.: Feu-er, Was-ser, Luft und Er-den; [vi-wie we-nig sind der
Ch.: des er-bar men,

14 Geh.: Hell-ge-n dein, ver-las-sen sind wir Ar-men, - - - de]
Ch.: Hell-ge-n dein, ver-las-sen sind wir Ar-men, - - - de]

21 Geh.: wenn er des To-des Schrek-ken ü-ber win-den kann, schwingt er sich
Ch.: Dein Wort man läßt nicht ha-ben wahr, der Glaub ist

28 Geh.: aus der Er-de him-mel-schen an-gar Er-bei-leuch-tet wird er dann im
Ch.: auch ver-sein, dem, sich den al-My-ste-ri-en der I-sis ganz zu weihn, dem).

34 Geh.: Stan-de sein, sich den al-My-ste-ri-en der I-sis ganz zu weihn, dem).
Ch.: kin-dem, dem, sich den al-My-ste-ri-en der I-sis ganz zu weihn, dem).

Notenbeispiel 86: Chormelodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ mit Textgegenüberstellung⁴⁶⁰

456 Darauf weist unter anderem Hammerstein, *Der Gesang der geharnischten Männer*, S. 10 hin.

457 Die Nummerierung entspricht der Anlage des Duets und nicht der Durchnummerierung der Szene in der *NMA*.

458 Für eine Analyse der Harmonik siehe Eder, *Die modernen Tonarten*, S. 227.

459 Siehe Kölsch, *Wolfgang Amadeus Mozart*, S. 124.

460 Entnommen Mozart, *Wolfgang Amadeus*, „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“. 2 Choralbearbeitungen: Fragment (Erstausgabe) – Gesang der Geharnischten (ergänzt) in Verbindung mit J. S. Bach – Choral aus der Kantate Nr. 2, hg. v. Eckart Mesch, Bischofsheim: Selbstverlag Eckardt Mesch 2002.

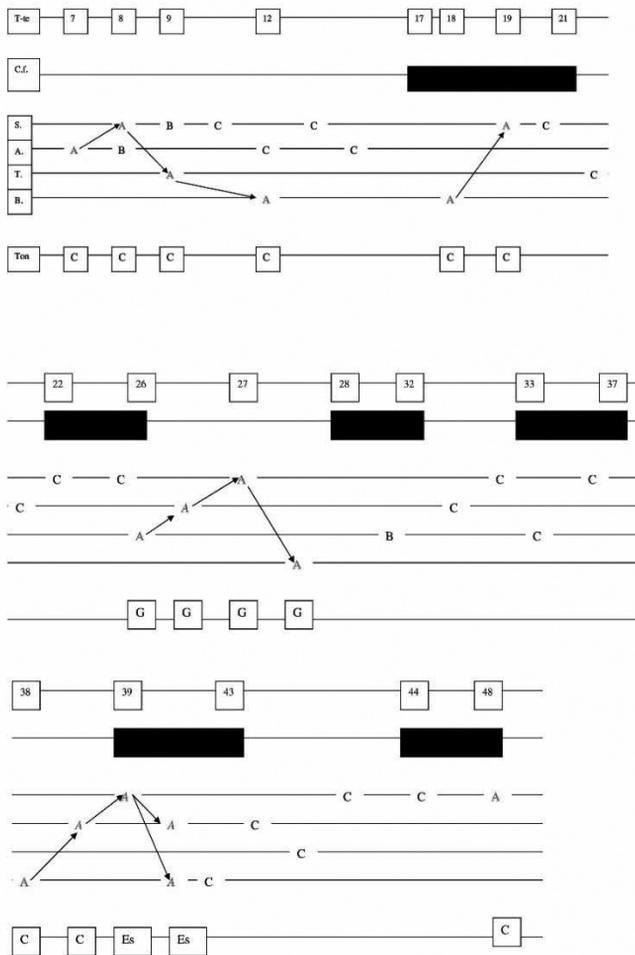
Dieses Thema kombiniert Mozart polyphon mit zwei Gegenmotiven der Streicher und nähert sich so „an den alten Stil, an den Typus der Bachschen Choralbearbeitung, wie er dort in Orgelchoral, Kantate und Motette verwirklicht war“.⁴⁶¹ Eines von beiden, die im Laufe des Duetts ständig imitiert bzw. nachgeahmt werden, hat Mozart einer eigenen Studie entnommen:⁴⁶² Vermutlich 1782 entworfen, enthält sie eine vierstimmige, für Streichquartett konzipierte Exposition eines Fugatos, worin eine traditionelle melodische Formel mit der Anfangszeile des Chorals vereinigt wird.⁴⁶³ Diese rhetorische ‚Schrittfigur‘, durch die charakteristische Artikulationsvorschrift *staccato* ergänzt, dient offensichtlich als Visualisierung des Textes von Schikaneder, als musikalische Darstellung des *Wandelns durch die Straße* (siehe Takte 7–8 der Partitur, Violinstimme II). Die zweite Figur, neu komponiert, wird durch Seufzer und Pausen gekennzeichnet, und dient als Illustration der Worte *voll Beschwerden* (vgl. Takte 10–12 der Partitur, Violinstimme I).

Diese drei thematisch kontrastierenden Elemente kombinierend, schafft Mozart hier wieder eine Form, deren Logik einer dreiteiligen Komposition ähnlich ist: Der Tonartenwechsel von Tonika zur Dominante und wieder zurück zur Tonika (in den Takten 26 und 38) sowie die zweitaktigen Pausen markieren die Grenze zwischen den drei Abschnitten (Takte 1–25, 26–37, 38–48), die jeweils über zwei viertaktige Einsprengsel der Choralstrophen sowie über eine kontrapunktische Exposition der ‚Schrittformel‘ – zweimal, im ersten und dritten Teil – in c-Moll und einmal – im Zentrum – in g-Moll – verfügen (vgl. Schema 8).

461 Hammerstein, *Der Gesang der geharnischten Männer*, S. 18.

462 Die Skizze wird jetzt in der Universitätsbibliothek Uppsala (Sign. Vokalmusik i handskrift 133) aufbewahrt; siehe dazu die Besprechung bei Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1992 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3/201), S. 196 und 336–337. Eine Faksimile-Abbildung ist in der *NMA* zu finden; siehe *NMA*, X/30/3, S. 20.

463 Der Analyse der Übung widmet sich der Beitrag von Johannes Zürcher, *Eine protestantische Choralmelodie in Mozarts Zauberflöte*, in: *Musik und Gottesdienst* (2006), Heft 5/6, S. 195–198.



Schema 8: Aufbau des *Gesangs der Geharnischten* aus der Oper *Die Zauberflöte* von W. A. Mozart⁴⁶⁴

464 Die 1. Linie des Schemas enthält die Taktierung der Nummer, die 2. Linie sechs *cantus firmus*-Blöcke (schwarz markiert), die Linien 3–6 weisen auf relative ‚Stimmen‘ hin, die in den meisten Fällen den Streichern zugehören und Gegenmotive (A bzw. die Schrittfigur und B, die Seufzerfigur – sowie daran anschließend C) bringen, während die letzte, untere Linie mit den Kadenz- bzw. Zieltönen (Finalis) versehen ist.

Nicht nur die textlich-inhaltliche und kontextuelle Verwandtschaft der Episoden konnten die Entstehung einer ähnlich konzipierten Komposition beeinflussen, sondern auch Aufführungsbedingungen des Werkes, das sie enthält. Eine Beschreibung des 7- bzw. 40-stündigen Gebets-Zeremoniells, das in Salzburg zur Zeit Mozarts traditionell mit einer musikalischen *Sakramentslitanei* gehalten wurde, erwähnt, dass während der ganzen Woche in den betreffenden Kirchen das Allerheiligste ausgestellt war, das im Zentrum des Gebäudes, in einer Monstranz auf dem Hochaltar präsentiert und von mehreren Kerzen beleuchtet wurde.⁴⁶⁵ „Zwei schwarz geharnischte Männer führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer. Sie lesen die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe, nahe am Geggitter“ – lautet die Regieanweisung zur Geharnischten-Szene.

Auf diese Art und Weise scheinen nun alle Elemente der beiden Konzeptionen übereinzustimmen. Alle, abgesehen von einem einzigen: den Solisten. Nicht der überirdische Sopranchor, sondern ein Unisono „von zwei schwarz geharnischten Männern mit brennendem Feuer auf ihren Helmen“⁴⁶⁶ übernimmt hier den *cantus firmus*. Wer sind diese Figuren, die nur einmal auf der Bühne auftreten, um die Inschrift auf einer Pyramide zu proklamieren? Die Szenerie der Oper gibt nirgendwo eine genauere Antwort auf diese Frage. Handelt es sich um die sogenannten Aufseher, obligatorische Teilnehmer jeder freimaurerischen Aufnahme- bzw. Promotionszeremonie⁴⁶⁷, deren Gewand an das „Rasseln der Waffen [...]

465 Siehe dazu zeitgenössische Quellen wie die 1784 veröffentlichte *Ordinariatsvorschrift* [...] und Tagebücher und Diarien, vor allem von Heinrich Pichler (Martin, *Vom Salzburger Fürstenhof* 1937, S. 1–48).

466 Nach der Beschreibung der Solistenkostüme von Schikaneder und Mozart; siehe die Libretto- bzw. Partiturvermerke, aufgelistet in *Das Libretto Emanuel Schikaneders mit den Entwürfen zu Slevogts Radierungen*, hg. v. Friedrich Diekmann, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1990, S. 102.

467 Der Kandidat wurde bei jedem Initiationsritual „gewöhnlich von einem der beiden Aufseher und seinem Bürger“ begleitet; siehe Heinz Schuler, *Ein Wiener Logenbild der Mozart-Zeit. Eine Bildstudie*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 43/3–4 (1995), S. 19; vgl. dazu auch die Beschreibung einer „Aufnahmerzemonie in den Ersten Grad (Lehrlingsgrad)“, die bei Schuler sowie bei Guy Wagner zu finden ist (Schuler,

beim Ritual der Prüfung des Wassers⁴⁶⁸ erinnert? Oder ist ihre Rolle eher mit jener der „vor einem großen Antiphonale psalmodierenden Chorvikare des Salzburger Doms“⁴⁶⁹ vergleichbar?

Es ist zu erwähnen, dass die Symbolik der geharnischten und bewaffneten Männer, die Christus, St. Michael oder einfach einen Christen darstellen, in der christlichen Kultur von Alters her zu den populärsten gehört.⁴⁷⁰ Einen wichtigen Platz nimmt diese Thematik in mehreren religiösen Texten ein, vor allem im folgenden Abschnitt des Briefes des Paulus an die Epheser (Zeile 14–17):

So stehet nun, eure Lenden umgürtet mit Wahrheit, und angetan mit dem Panzer der Gerechtigkeit, und die Füße gestieft mit Bereitwilligkeit, die frohe Botschaft des Friedens zu verkündigen. Bei dem allen aber ergreifet den Schild des Glaubens, mit welchem ihr alle feurigen Pfeile des Bösewichts auslöschen könnet. Und nehmet den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, nämlich das Wort Gottes – [.]

Das bekannte mittelalterliche weltliche Lied *L'homme armé* – der bewaffnete Mann – erklang – bearbeitet von den berühmtesten Komponisten, zumeist als Tenor zahlreicher Messkompositionen – im Laufe der Jahrhunderte während der Gottesdienste in größten und bedeutendsten Kirchengebäuden Europas.⁴⁷¹ Noch mehr: Einige der Kirchenriten des

Ein Wiener Logenbild, S. 44–45 und Guy Wagner, *Bruder Mozart. Freimaurerei im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien: Amalthea 2003, S. 280–299), sowie einer Meisterpromotionszeremonie, die von Irmen berichtet wird: Irmen, *Mozart's Masonry*, S. 110–115.

468 Zit. nach Jacques Chailley, *Die Symbolik in der Zauberflöte*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, S. 109.

469 So vermutet Eder, *Die modernen Tonarten*, S. 225.

470 Damit beschäftigt sich Craig M. Wright im siebten Kapitel seiner umfangreichen Studie *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge u.a.: Harvard University Press 2001, S. 175–206.

471 Diese Melodie unbekannter Herkunft (vermutlich des mittleren 15. Jahrhunderts) wurde als Tenor mehrerer Ordinarienzyklen verwendet, z.B. von Antoine Busnois, Pierre de la Rue, Johannes Ockeghem und anderen; zu ausführlichen Informationen zu diesem Lied und seiner Rolle in der kirchlichen Praxis siehe unter anderem: Dragan Plamenac, *Zur „L'homme armé“-Frage*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11/1 (1928), S. 376–383; Annegrit Laubenthal, *L'homme armé*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5: *Kas – Mein*, Kassel u.a.: Bärenrei-

Mittelalters verfügen über eine sonderbare „Zeremonie des bewaffneten Mannes“, bei welcher neben dem Hauptaltar des Gotteshauses ein Bewaffneter stand, „with the bared sword in hand in defense of the Christian faith against whoever would contradict it“.⁴⁷²

Die symbolische Bedeutung aller dieser Erscheinungsformen der Tradition steht fest: Die geharnischten bzw. bewaffneten Männer verkörpern die Macht des menschlichen Glaubens an Gott. Höchstwahrscheinlich spielen auch die beiden Solisten im Duett der *Zauberflöte* eine ähnliche Rolle. Im wichtigsten Moment der Oper⁴⁷³ – vor dem „initiatischen Tod“ und der darauf folgenden „zweiten Geburt“⁴⁷⁴ Taminos und Paminas – auftretend, sind sie als eine Personifikation der Glaubensstärke der zu Prüfenden zu betrachten. Mehr als eine einfache Begleitfunktion erfüllen sie hier: Sie stehen dem jungen Paar zur Seite, vermehren ihre Geisteskraft und helfen beim Übergang zum neuen Leben.

So lässt sich feststellen: Das *Viaticum* der zweiten *Sakramentslitanei* von Mozart, Es-Dur, KV 243, zeigt in seiner Form und der tonartlichen Disposition eine deutliche Verbindung mit dem gleichnamigen kirchlichen Ritus; gleichzeitig dient dieser Satz der Litanei als Vorlage für eine

ter / Stuttgart: Metzler 1996, Sp. 1110–1116; David Fallows, *L'homme armé*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 14: *Kufferath to Litton*, London: MacMillan Publishers Limited 2001, S. 627–628; Lewis Lockwood, *Aspects of the ‚L'Homme armé Tradition‘*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973/74), S. 97–122; Adalbert Roth, *L'homme armé, le doute turc, l'ordre de la toison d'or*. Zur „Begleitmusik“ der letzten großen Kreuzzugsbewegung nach dem Fall von Konstantinopel, in: *Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposien des Mediävistenverbandes*, hg. v. Detlef Altenburg, Jörg Jarnut und Hans-Hugo Steinhoff, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1991, S. 469–479; Alejandro Enrique Planchart, *The Origins and Early History of L'homme armé*, in: *The Journal of Musicology* 20/3 (Summer 2003), S. 305–357.

472 Beschreibung eines Zeitgenossen namens Giovanni Rucellai; zit. nach Flynn Warming-ton, *The Ceremony of Armed Man: The Sword, the Altar and the L'homme armé Mass*, in: *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, hg. v. Paula Higgins, Oxford: Clarendon Press 1999, S. 90.

473 Nicht zufällig stellt die Titelseite des Frontispizes des ersten zeitgenössischen Librettos die Illustration zum Bühnenbild dieser Szene dar; siehe dazu Walther Brauneis, *Das Frontispiz im Alberti-Libretto von 1791 als Schlüssel zu Mozarts ‚Zauberflöte‘*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 41/3–4 (1993), S. 49–59.

474 Zit. nach Wagner, *Bruder Mozart*, S. 103.

Episode aus einer der letzten mozartschen Kompositionen, der Oper *Die Zauberflöte*, in der ähnliche Ausdrucksmittel in einer szenisch ähnlichen Situation verwendet werden. Somit lässt sich abschließend festhalten: Diese Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* bleibt zwar formal im Rahmen der Salzburger Tradition, repräsentiert aber zugleich die mozartsche Individualität und den mozartschen Stil, wie sie zur Zeit der Entstehung des Werkes bereits formiert waren.

Der Begleiter der *Lauretanischen Litaneien*: Das *Sub tuum praesidium*

Schon eine der ersten Anweisungen zur Ausführung der *Lauretanischen Litanei*, die im Anhang zur Sammlung von Petrus Canisius *Preces speciales pro salute populi Christiani* abgedruckte *Ordnung der Letaney von unser lieben frauen* [...], enthält einen deutlichen Hinweis darauf, dass dieses Formular oft durch einen Nachtrag ergänzt werden soll. Dem Kontext entsprechend, erwähnt diese Quelle als mögliche Gefährten des Formulars einige der marianischen Antiphonen, unter anderem „ein *Salva* oder *Aue Regina*, *Alma Redemptoris*, *Regina coeli* oder ain andere / wie es sich zum besten nach der zeitschicket oder geordnet wirt“.⁴⁷⁵ Im Laufe der Jahrhunderte geändert und variiert, blieb dennoch die Praxis der Verbindung der *Lauretanae* mit einer marianischen Antiphon im 18. Jahrhundert weiterhin aktuell: Der Unterschied bestand lediglich darin, dass zum Abschluss der Zeremonie in den meisten Fällen kein *Salve* oder *Ave Regina*, bzw. kein *Alma Redemptoris* und *Regina coeli*⁴⁷⁶, sondern ein *Sub tuum praesidium* erklang.⁴⁷⁷

475 Siehe *Preces speciales pro salute populi Christiani, ex sacra scriptura & Ecclesiae usu à Reuerendiss patre, D. Petro à Soto pro Collegialibus collectæ*, Dilingæ: Apud Sebaldum Mayer Anno 1558.

476 Das *Salve Regina* wurde traditionell als *Magnificat*-Antiphon zu Mariae Verkündigung, das *Ave Regina* zur Non von Mariae Himmelfahrt, das *Alma Redemptoris* zur Sext und das *Regina coeli* als *Magnificat*-Antiphon der Ostervesper deklamiert; für ausführliche Informationen über die Antiphonen und ihren liturgischen Hintergrund siehe Aringer-Grau, *Marianische Antiphonen*, S. 21–25.

477 Franz Ortner beschreibt außerdem eine Tradition, die in Salzburg erst seit 1733 aktuell war, „das sogenannte marianische ›Schutz- und Schirmgebet‹ zum Abschluß jeder Hl. Messe“ zu verrichten; siehe Ortner, *Reformation und katholische Reform*, S. 46.

Tab. 102: Text des Gebets *Sub tuum praesidium* mit deutscher Übersetzung

<i>Lateinisch</i>	<i>Deutsch</i>
1. Sub tuum praesidium confugimus,	1. Unter deinen Schutz und Schirm fliehen wir,
2. Sancta Dei Genetrix.	2. o heilige Gottesgebäerin.
3. Nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus nostris,	3. Verschmähe nicht unser Gebet in unsern Nöten,
4. sed a periculis cunctis libera nos semper,	4. sondern erlöse uns jederzeit von allen Gefahren,
5. Virgo gloriosa et benedicta.	5. o du glorreiche und gebenedeite Jungfrau.
6. Domina nostra,	6. Unsere Frau,
7. Mediatrix nostra,	7. unsere Mittlerin,
8. Advocata nostra,	8. unsere Fürsprecherin,
9. tuo filio nos reconcilia,	9. versöhne uns mit deinem Sohne,
10. tuo filio nos commenda,	10. empfiehl uns deinem Sohne,
11. tuo filio nos representa.	11. stelle uns vor deinem Sohne.

Die offizielle Version des Textes verfügte nur über fünf, relativ umfangreiche Zeilen (*Sub tuum praesidium confugimus* [...] – *Virgo gloriosa et benedicta*, vgl. auch dazu den Ausschnitt auf der nächsten Seite); eine unapprobierte Variante jedoch, die als Vorlage der meisten Vertonungen des 18. Jahrhunderts dient, wurde durch sechs kürzer formulierte Anrufungen und Bitten ergänzt (siehe Tabelle 102).⁴⁸¹

Diese traditionelle liturgische ‚Nachbarschaft‘ führte offensichtlich dazu, dass von mehreren Komponisten der Text *Sub tuum praesidium* häufig nicht als ein selbständiger Bestandteil des Gottesdienstes, sondern als eine Ergänzung zur Litanei wahrgenommen und deswegen mit ihr zusammen vertont wurde: Solche in sich geschlossene, von einem Autor verfasste Mini-Zyklen kamen vielfach zustande. Zu erwähnen sind unter anderem alle für Wien geschriebenen Vertonungen von Johann Adolf Hasse, sowie einige aus der Sammlung des Franziskanerklosters zu Salzburg, die in der

tuum praesidium. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung, in: *Zeitschrift für Katholische Theologie* 74 (1952), S. 76 und Heinz, *Marianische Antiphonen*, Sp. 1358.

⁴⁸¹ Die letzten wurden erst im 16. Jahrhundert eingeführt; siehe Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 77 und Heinz, *Marianische Antiphonen*, Sp. 1358.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Kirche aufgeführt wurden.⁴⁸² Des Weiteren kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch einige der im 18. Jahrhundert geschriebenen, einzeln überlieferten Antiphonen, die keinen direkten Hinweis auf eine Verknüpfung mit der Litanei tragen, ursprünglich im Rahmen der Nachmittagsgottesdienste im Anschluss an eine Litanei aufgeführt wurden. Keineswegs auszuschließen ist es auch im Falle des *Sub tuum praesidium* F-Dur, KV 198 (158b).

Zu bemerken ist nun, dass das Autograph dieser Komposition unbekannt ist: Alle Ausgaben des Stücks basieren ausschließlich auf Abschriften, die meistens aus dem 19. Jahrhundert stammen und sich deutlich voneinander unterscheiden⁴⁸³; es fehlt jeglicher Hinweis auf Entstehungszeit

482 Siehe XVI | *Lytaniae Marianae Lauretanae* | *cum totidem Sub tuum Praesidium* | *ac* | *Responsoriis de S. Antonio Paduano* | *Ex variis Authoribus conscriptae.* | *Pro Choro Salisburgensi* | *Organo*, Sign. A-Sfr 304. Mehr Information über diese Tradition findet sich bei Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.*, S. 170; Leopold Kantner, *Hasses Litanei für den Kaiserhof*, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983). Bericht*, hg. v. Friedrich Lippmann, Laaber: Laaber-Verlag 1987 (*Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der musikalischen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 25), S. 419–428; James Isbell Armstrong (Jr.), „*Litaniae Lauretanae*“: *Sacred music at the Viennese imperial court ca. 1700–1783*, Diss. (University of Wisconsin) 1993 (besonders S. 28–33 und 63–86). Bemerkenswert ist auch der Anhang zur umfangreichen Studie Armstrongs, worin mehrere Litanei-*Sub tuum*-Zyklen aufgelistet sind; siehe ebenda, S. 263–303.

483 Das Stück, betitelt als „Duett für Sopran und Tenor“, tauchte zum ersten Mal erst 1861 in einem Brief des Regens chori des Benediktinerstiftes Göttweig, P. Hermann Moser, an den Autor des *Mozart-Werkverzeichnis*, Ludwig Ritter von Köchel, auf. Später ist das Original verloren gegangen; eine Abschrift befindet sich jetzt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sign. I/28.367). Eine Variante, für zwei Soprane, wurde 1962 von Robert Münster aufgefunden und wird im Archiv St. Peter zu München (ohne Sign.) aufbewahrt; siehe Hellmut Federhofer, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 3: *Kleinere Kirchenwerke*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1964, S. 64–68 sowie ders., *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 3: *Kleinere Kirchenwerke*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1963, S. X. Zu erwähnen ist eine dritte Kopie, die angeblich 1780 geschrieben wurde. Es handelt sich um eine im Archiv des Franziskanerklosters zu Salzburg erhaltene Bearbeitung des Werkes (Sign. 25), die höchstwahrscheinlich für die Aufführung in der Franziskanerkirche gedacht war (darauf weist die Besetzung der Version hin: zwei Soprane mit Orgelbegleitung); siehe Carena Sangl, *Zur Musikpraxis im Franziskanerkloster Salzburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Austria Franziskana* 5 (2010), S. 141.

und -ort: Die Mutmaßungen zur Datierung schwanken zwischen Wien 1768⁴⁸⁴, Mailand 1773⁴⁸⁵ sowie Salzburg 1774.⁴⁸⁶

Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass es nach wie vor unklar ist, ob das Werk wirklich von Mozart geschrieben wurde oder eher zum Schaffen eines seiner Zeitgenossen gezählt werden soll: Trotz abwägender Untersuchungen typischer Merkmale sowohl der mozartschen⁴⁸⁷ als auch einer potenziellen fremden ‚Hand‘⁴⁸⁸ gelang es bisher nicht, den Autor des Offertoriums endgültig zu identifizieren.⁴⁸⁹ Dennoch zeigt seine Gestalt, verglichen mit beiden *Lauretanischen Litaneien* von Mozart, eine auffallende Verwandtschaft zum zentralen ‚marianischen‘ Satz, *Sancta Maria*, des jüngeren Werkes, B-Dur, KV 109 (74e).

Nicht nur ‚formale‘ Parameter – wie Tonart (F-Dur) und Orchesterbesetzung (Streicher, Posaune und Orgel) – stimmen überein. Beide Kompositionen verfügen darüber hinaus über eine enorm große Anzahl von Motiven (15 in der Litanei und mindestens 12⁴⁹⁰ im Offertorium),

484 So die Vermutung von Manfred Hermann Schmid; siehe Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 100.

485 Dass aber die Musik „zu unitalienisch“ zu sein scheint, spricht gegen diese Vermutung von Hartmut Schick; siehe Schick, *Die geistliche Musik*, S. 228.

486 Siehe dazu Federhofer, *Zum vorliegenden Band* 1963, S. X sowie Eder, *Litanei*, S. 362.

487 Siehe Hellmut Federhofer, *Probleme der Echtheitsbestimmung der kleineren kirchenmusikalischen Werke W. A. Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1958 (1959), S. 106–108.

488 Wie im Buch von Schmid, der eine thematische Verwandtschaft der Antiphon mit Werken von Johann Michael Haydn feststellt; siehe Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 82–98.

489 Vielleicht deswegen findet sich kein Wort darüber in den „klassischen Studien“ von Otto Jahn und Hermann Abert (siehe Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1856 sowie Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Bd. 1, 5., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1919). Auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Offertorium verzichten auch, „aus Vorsicht“, Autoren des neuen *Mozart-Handbuchs*; siehe Hochradner, *Kleinere kirchenmusikalische Vokalwerke*, S. 227. Außerdem ist das *Sub tuum praesidium* im neuen *Mozart-Werkverzeichnis* in der Liste von Werken zweifelhafter Zuschreibung zu finden; siehe Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis*, S. 31.

490 Einige der Motive können theoretisch auch in ‚Unter-Motive‘ gegliedert werden: So ist es möglich, zwei Bestandteile des Hauptthemas der Vertonung (Takte 1–4) als selbständige Motive (Takte 1–2 bzw. 3–4) zu betrachten. Eine solch detaillierte Differenzierung trägt jedoch nicht zur Hauptintention des Kapitels bei und wird deswegen nicht vorgenommen.

die dazu dienen, die lateinischen Vorlagen möglichst detailliert und anschaulich zu illustrieren. Einige von diesen, miteinander verglichen, zeigen dabei eine erstaunliche melodische Identität. So entspricht der Umriss der Einleitungs- bzw. Abschlusstakte des *Sancta Maria* demjenigen des *Sub tuum praesidium* (siehe Notenbeispiele 87a–d), das Profil des Refrains der Litanei, *ora pro nobis* (bitte für uns) – einem der Flehmotive des Gebets (Notenbeispiele 88a und b).



Notenbeispiel 87a: *Sancta Maria* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart, Hauptthema, erstes Motiv (Takte 1f.)



Notenbeispiel 87b: *Sub tuum praesidium* F-Dur, KV 198 (158b), von W. A. Mozart, Hauptthema, erstes Motiv (Takte 19f.)



Notenbeispiel 87c: *Sancta Maria* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart, Hauptthema, viertes Motiv (Abschlussvariante)



Notenbeispiel 87d: *Sub tuum praesidium* F-Dur, KV 198 (158b), von W. A. Mozart, Hauptthema, viertes Motiv (Abschlussvariante)



Notenspiel 88a: *Sancta Maria der Lauretanschen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart, Hauptthema, viertes Motiv (Takte 8–10)



Notenspiel 88b: *Sub tuum praesidium* F-Dur, KV 198 (158b), von W. A. Mozart, Hauptthema, drittes Motiv (Takte 55–56)



Notenspiel 89a: *Sancta Maria der Lauretanschen Litanei* B-Dur, KV 109 (74e), von W. A. Mozart, Hauptthema, drittes Motiv (Takte 5–6)



Notenspiel 89b: *Sub tuum praesidium* F-Dur, KV 198 (158b), von W. A. Mozart, Hauptthema, drittes Motiv (Takte 24–26)

Ferner erinnert eine der Charakteristiken Marias, *Sancta Dei Genetrix* (Heilige Gottesgebärerin), an jene aus dem Offertorium (siehe Notenbeispiele 89a und b).

Zudem ähnelt sich auch der formale Aufbau der beiden Vertonungen. Sie sind als zweiteilige Konstruktionen mit tonalen Merkmalen der Sonatensatzform konzipiert, die sich jeweils, den Zäsuren entsprechend, in mehrere Abschnitte gliedern lassen. In der Litanei handelt es sich um 12 Episoden: Sieben davon befinden sich im ersten Teil, der von der Tonika (F-Dur) in die Dominante (C-Dur), dann aber in verschiedene Tonarten der ‚Subdominante-Gruppe‘ (d-Moll, g-Moll sowie B-Dur) moduliert; fünf erklingen im zweiten Teil und werden überwiegend in der Haupttonart eingesetzt (siehe Tabelle 103; die Abschnitte sind mit großen Buchstaben markiert). Jeder der Abschnitte widmet sich der Vertonung einer

Tab. 103: Aufbau des *Sancta Maria* der *Lauretanischen Litanei* B-Dur, KV 109 (74c), von W. A. Mozart

1. Teil															
A			B		C		D		E		F		G		
a	b	c	d	e	d	f	b	g	b	h	b	i	d	j	d
2. Teil															
A			H		I		J		K						
a	b		k	l	m	d	n	d	o	b	d				

der Strophen der Vorlage, gefolgt von der Bitte *ora pro nobis*, und ist deswegen meistens zweigliedrig. Während der Vokativ ständig auf eine neue Art und Weise komponiert wird, spielt der Optativ die Rolle des text-musikalischen Refrains, der jeweils nahezu ohne Änderungen wieder aufgegriffen wird. Die Ausnahme stellen lediglich die Anfangstakte des zweiten Teiles dar, die der Zeile *Speculum justitiae* entsprechen: Deutlich zu erkennen ist hier das Expositionsmaterial (vgl. Markierungen mit kleinen Buchstaben, Motive *a*, *b* und *d*).⁴⁹¹

Das *Sub tuum praesidium* scheint dieses Prinzip zu übernehmen, aber auf eine kompliziertere Art und Weise. Der zweiteilige Umriss wird hier durch ein Orchestervorspiel erweitert, das gleichzeitig als Quelle der Thematik dient: Es exponiert drei unterschiedlich strukturierte Motive (das erste über 8, das zweite über 4 und das dritte über 6 Takte), die im Laufe des Stückes die Rolle des Haupt- bzw. Seitensatzes sowie der Konklusion übernehmen (vgl. Buchstaben *a* und *b*). Doch erklingen im ersten und zweiten Teil des Duettes lediglich die ersten zwei, indem sie durch neue melodische Figuren ergänzt (vgl. Abschnitte *D* und *E*) und mit jenen kombiniert werden. So verbindet das Haupt- und Seitenthema am Anfang des zweiten Teiles ein Motiv, das, sequenzartig durchgeführt, den ersten Teil abschließt und die Reprise vorbereitet (in den Takten 55–58 der Partitur, vgl. Motiv *i* im Notenbeispiel 90).

⁴⁹¹ Vgl. auch die Formschemata im ersten Abschnitt der Studie sowie in der achten Tabelle im fünften Teil des Anhangs.

Motiv "1"
T. 55

do - mi - na no - stra, ad - vo - ca - ta no - stra,
me - di - a - trix no - stra.

T. 62

Motiv "1"

Tu - o fi - li - o nos com - men - da, tu - o fi - li - o nos re - con - ci - li - a,
nos re - prae - sen - ta.

Notenbeispiel 90: Hauptmotive des *Sub tuum praesidium* F-Dur, KV 198 (158b), von W. A. Mozart

Drei Vokative (*domina nostra*, *mediatrix nostra*, *advocata nostra*) und drei Optative (*tuo filio nos commenda*, *nos repraesenta*, *nos reconcilia*) miteinander verknüpfend, schafft diese neue melodische Reihenfolge eine besonders enge Einheit der sechs letzten Zeilen der Vorlage. Bemerkenswert ist dabei, dass diese motivische Einheit in der musikwissenschaftlichen Literatur manchmal als deutliche Spur der mozartschen Feder betrachtet wird. So schließt Bruce C. MacIntyre seine analytischen Auseinandersetzungen mit diesem Stück mit dem folgenden Resümee ab: „The sense of reconciliation is confirmed by the two soloists harmonizing simultaneously for the first time. This coordination of sonata design with textual meaning supports the mid- to late 1770s as a date for the work“.⁴⁹²

Beachtung verdient außerdem die Rolle des dritten Motives der Orchestereinführung: Im weiteren Verlauf des Duettes erscheint es nicht mehr, sondern erklingt erst am Ende, wieder im Orchester, und schließt sich diesmal an eine Formel, die als freie Modifikation des Anrufs *Sancta Dei Genetrix* zu verstehen ist. Mit ‚pastoralen‘ parallelen Sexten versehen, scheint hier „die Musik vollends angekommen im ersehnten Schutz Mariens, von dem der Text redet“⁴⁹³ (siehe Notenbeispiel 91).

492 MacIntyre, *Litany*, S. 369.

493 Schick, *Die geistliche Musik*, S. 229.

nos re-prae-sen-ta.

nos re-prae-sen-ta.

Notenbeispiel 91: *Sub tuum praesidium* F-Dur, KV 198 (158b), von W. A. Mozart, Abschluss (Takte 94–103)

Dadurch entsteht eine Art musikalisches Spiel, in dem Motive in einer raffinierten Form umgestellt und kombiniert werden – eine Verfahrensweise, die oft als eine der typischen Eigenschaften des mozartschen Schaffens betont wird (siehe Tabelle 104).⁴⁹⁴

Kann aber eine solch auffällige melodische, harmonische bzw. Funktionsübereinstimmung der beiden Vertonungen als eindeutiger Beweis dafür dienen, dass das zweifelhafte *Sub tuum praesidium* F-Dur von Mozart stammt?

Einiges daran bleibt zunächst strittig. Die melodische Verwandtschaft könnte lediglich auf einen originellen musikalischen ‚marianischen‘ Wortschatz der Epoche hinweisen, der in mehreren zeitgenössischen Vertonungen der Texte vorhanden ist und die Autorschaft einer Komposition nicht zwangsläufig folgern lässt. So ist das Hauptmotiv des Offertoriums bzw. des *Sancta Maria* der Litanei in zahlreichen Werken bei Mozarts Vorgängern bzw. Nachfolgern zu finden: Die melodische Linie mit dem aufwärts gerichteten Sprung bzw. Aufstieg und nachfolgendem stufenweisen

494 Vgl. dazu unter anderem den vierten Abschnitt der vorliegenden Studie.



Notensbeispiel 92a: *Sub tuum praesidium* d-Moll, CatAd *6.81, von A. C. Adlgasser, Hauptmotiv (Takte 6–8)



Notensbeispiel 92b: *Sub tuum praesidium* D-Dur von F. I. Lipp, Hauptmotiv (Takte 1–4)



Notensbeispiel 92c: *Sub tuum praesidium* C-Dur (A-Sfr 101) eines unbekanntenen Autors des 18. Jahrhunderts, Hauptmotiv (Takte 7–10)

Abstieg, der die Schlüsselworte des Gebets visuell darstellt, erklingt unter anderem zu Beginn der Werke von Anton Cajetan Adlgasser⁴⁹⁵, Franz Ignaz Lipp⁴⁹⁶ sowie in einigen anonymen Antiphonen, die in Salzburg aufgeführt worden sein sollten – z.B. in einem für die Franziskanerkirche bestimmten Stück⁴⁹⁷ (siehe Notenbeispiele 92a, b und c).

495 Eine 1753 entstandene Komposition für zwei Soprane, zwei Geigen und Generalbass, die von Schmid teilweise spartiert wurde (Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 5–10 des Notenteiles). Eine Abschrift ist im Archiv des Stiftes Lambach erhalten (Sign. 587); mehr dazu bei Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 101–111 und De Cantanzaro / Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser*, S. 106. Das Dommusikarchiv in Salzburg verfügt über eine Bearbeitung des Werkes für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung (Sign. A 1486); anhand dieser Variante wurde für die vorliegende Studie die Nummerierung von Takten vorgenommen.

496 Sign. A-Sfr 101. In der einzigen Biographie bzw. im Verzeichnis der Werke des Komponisten nicht aufgenommen; vgl. Karl Weindler, *Franz Ignaz Lipp. Kurzbiographie und thematisches Werkverzeichnis*, Diplomarbeit (Universität München) 1975.

497 Sign. 421, für vier Solisten mit Orgel.

Andererseits ergeben aber Versuche, eine dem ‚mozartschen‘ Material thematische Entsprechung zu finden, keine vergleichbaren Resultate: Sie scheiterten an jeweils individuellen melodischen Ideen bei Mozarts Zeitgenossen. Gleiches gilt für die Form: Die meisten Vertonungen mozartscher Kollegen basieren auf einem oder – maximal – zwei Themen, die, nahezu unabhängig vom Inhalt, instrumentalartig durchgeführt werden, nicht über motivische Vielfältigkeit verfügen und tonartlich eine dreiteilige Konstruktion bauen.

So moduliert Adlgasser in seinem d-Moll-Offertorium, CatAd *6.81, im ersten Teil auf eine traditionelle Art und Weise in die Tonart der dritten Stufe, F-Dur, indem er die drei ersten Strophen der textlichen Vorlage vertont; die Rückkehr der Tonika entspricht in seiner Variante dem abschließenden Vokativ, *tuo filio nos repraesenta* (siehe Tabelle 105).

Tab. 105: Aufbau des *Sub tuum praesidium* d-Moll, CatAd *6.81, von A. C. Adlgasser⁴⁹⁸

<i>thematisches Material</i>	A	A'	A''
<i>Takte</i>	1–10	10–28	29–36
<i>Tonart</i>	I → III	III → iv → V	i
<i>Text</i>	Sub tuum praesidium [...]	Sed a periculis cunctis [...]	Tuo filio nos repraesenta

Franz Ignaz Lipp nutzt in seiner Vertonung in D-Dur ein identisches Schema, ergänzt es aber, der barocken Basso continuo-Aria ähnlich, mit instrumentalen Ritornellen und markiert das Einsetzen der drei letzten Anrufungen, *tuo filio nos reconcilia*, *tuo filio nos commenda* und *tuo filio nos repraesenta* mit thematisch neuem Material, das die gesamte Vertonung abschließt (siehe Tabelle 106).⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Die schematische Darstellung wird nach jener Version vorgenommen, die im Archiv der Erzdiözese Salzburg aufbewahrt wird.

⁴⁹⁹ Vgl. dazu auch den Formaufbau des *Sub tuum praesidium* eines unbekanntnen Salzburger Autors, das im Archiv der Franziskanerkirche in Salzburg aufbewahrt wird; siehe den fünften Teil des Anhangs, Tabelle 8.

Tab. 106: Aufbau des *Sub tuum praesidium* D-Dur von Franz Ignaz Lipp

<i>thematisches Material</i>	A	A'	A''	A'''	A''''	B
<i>Takte</i>	1–6	7–18	18–25	25–37	38–41	41–60
<i>Harmonisierung</i>	I	I → V	V	V	I	I
<i>Text</i>		Sub tuum praesidium [...]		Sed a periculis [...]		Tuo Filio nos reconcilia [...]
<i>Besetzung</i>	Orgel	Solisten, Orgel	Orgel	Solisten, Orgel	Orgel	Chor, Solisten, Orgel



Notenspiel 93: *Sancta Maria* der *Lauretanischen Litanei* D-Dur, KV 195 (186d), von W. A. Mozart, eines der Motive des Hauptthemas (Takte 19–20)

Zu vermuten ist deswegen, dass die Verwandtschaft der Einleitungstakte der Vertonungen dieser Komponisten mit jenen des *Sub tuum praesidium* KV 198 (158b) höchstwahrscheinlich dadurch zu erklären ist, dass für alle als Impuls eine überall bekannte einstimmige gregorianische Melodie diente, deren Kopfmotiv einen ähnlichen Umriss aufweist.⁵⁰⁰

Ein thematisches ‚Echo‘ fehlt in den *Lauretanischen Litaneien* anderer Salzburger Autoren, während die zweite *Lauretanae* von Mozart, KV 195 (186d), die 1774 entstand, im Gegenteil eine ähnliche musikalische ‚Sprache‘ verwendet: So erscheinen die Worte *Sancta Dei Genetrix* ganz im Duktus des jüngeren Werkes sowie des Offertoriums (siehe Notenspiel 93).

Als Schluss liegt deswegen nahe: Dieses *Sub tuum praesidium* dürfte wirklich aus der Feder von Mozart stammen. Vielleicht gab den Anlass zur Entstehung des Stücks eine der Folgenaufführungen seiner jüngeren

⁵⁰⁰ Vgl. die *Sub tuum praesidium*-Melodie im *Processionale ad usum sacri*.

Lauretanischen Litanei: Bekannt ist, dass die Komposition mindestens noch einmal, 1776, in der kleinen, zu Ehren des heiligen Johann von Nepomuk geweihten Hofkapelle des Mirabell-Schlusses, der Sommerresidenz des Erzbischofs, aufgeführt wurde – darüber berichtet Mozarts Schwester, Maria Anna, in ihrem Tagebuch.⁵⁰¹

Die Auseinandersetzung mit einem Werk, das über eine so mangelhafte Quellenlage verfügt, wie jenes *Sub tuum praesidium*, ist zwar heikel, aber keineswegs unergiebig: Manche im Laufe der Forschungen entstandene Theorie kann nicht bewiesen, aber auch nicht widerlegt werden. Die in diesem Kapitel präsentierten Überlegungen stellen sich diesbezüglich in eine Reihe von bestehenden Studien ein. Die Vermutung, Mozart habe die Antiphon für den Abschluss eines Nachmittagsgottesdienstes – vielleicht 1776 – schreiben sollen, bleibt ohne definitiven Beleg. Jedoch ist sie auf jeden Fall interessant und hilfreich, entspinnt sie doch eine durchaus schlüssige Lösung, die bisher nicht in Betracht gezogen wurde.

501 „Ist in mirabell die litanie von meinem brudern gemacht worden“ – schreibt sie am 23. Mai; siehe Geffray / Angermüller, *Marie Anne Mozart*, S. 22. Das Erklängen der anderen *Lauretanischen Litanei* des Komponisten ist wegen der für die Kapelle zu großen Orchesterbesetzung auszuschließen.

Schlusswort

„Die Litaneien waren im 18. Jahrhundert eine beliebte Andachtsform.“⁵⁰² Mit dieser Feststellung beginnt Karl Gustav Fellerer seine Auseinandersetzung mit dieser Gattung im Schaffen von Wolfgang Amadeus Mozart. Eine vergleichbare Ausgangsposition bestimmt auch die vorliegende Studie, denn die mozartschen Litaneien waren und sind – trotz der Prominenz ihres Autors – immer noch eine der weniger erforschten und künstlerisch interpretierten kirchenmusikalischen Gattungen. Diese Lücke zu schließen, dient die Studie als eine der ersten, wenn nicht allererste Untersuchung, die sich den wesentlichen Merkmalen sowie den Details dieser Gattung im mozartschen Schaffen widmet. In dieser Studie sind primär zwei *Lauretanische* und zwei *Sakramentslitaneien* Gegenstand der Betrachtungen, die im vielseitigen musikhistorischen Kontext exploriert werden.

So wird verdeutlicht, warum diese Andachtsform zur mozartschen Zeit so populär und beliebt war: Ursprünglich als Dialog konzipiert, ermöglichten diese Gebete dem Volk, Gott bzw. entsprechende Heilige im kollektiven Gebet anzusprechen und wurden dadurch zu einem Medium, das die zwei voneinander getrennten Welten, die weltliche und die sakrale, miteinander verbindet.

Grundlegend für die Forschung ist auch die Feststellung, dass mit einer Vertonung des Litanei-Formulars lediglich die bedeutendsten Feste versehen waren. Dies wirkt sich jedoch keineswegs negativ aus: Im Vergleich mit einer anderen umfangreichen kirchenmusikalischen Gattung, der Messe, die sämtliche Feste sowie auch Sonntagsgottesdienste

502 Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, S. 109.

begleitete, verstanden sich Litaneien als etwas Außerordentliches und etwas Außergewöhnliches und wurden dadurch von Komponisten nicht als Routinearbeit sondern eher als Aufgabe von besonderer Wichtigkeit wahrgenommen. Dadurch ist auch die Tatsache zu erklären, dass mehrere Kompositionen dieser Art von Zeitgenossen Mozarts – Anton Cajetan Adlgasser, Johann Michael Haydn und Leopold Mozart – kreativer und fantasievoller als ihre Messen konzipiert sind. Die Gegenüberstellung dieser Konzeptionen mit jenen der vier Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart dient daher als instruktives Lackmuspapier, das sämtliche Diskrepanzen veranschaulichen kann.

Die erfolgten analytischen Auseinandersetzungen mit Mozarts Lösungen, die die gesamte Studie durchdringen, dabei jeweils auf einzelne Parameter der Stücke fokussiert, demonstrieren darüber hinaus einen beeindruckend großen Sprung, den der junge Komponist im Laufe von wenigen Jahren machte: Während in seinem früheren ‚B-Dur-Werkpaar‘, in der *Lauretanischen Litanei* KV 109 (74e) bzw. in der Litanei *de Venerabili Altaris Sacramento* KV 125, der Einfluss der Salzburger Litanei-Tradition – und vor allem der stilistisch-kompositorische Einfluss seines Vaters – mehr als offensichtlich ist, ist dieser in den späteren Vertonungen, in der *Lauretanae* D-Dur, KV 195 (186d), bzw. in der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, zwar noch deutlich nachvollziehbar, tritt aber oft in den Hintergrund, um die ‚Bühne‘ dem mozartschen individuellen Stil zu überlassen.

Symptomatisch ist deswegen, dass Spuren bzw. Konturen einiger dieser Lösungen in seinen reifen Werken deutlich erkennbar sind. Solche Verbindungen zwischen seinen jüngeren und späteren sowie seinen geistlichen und weltlichen Partituren, die einzelne Abschnitte dieser Studie veranschaulichen, bestätigen, dass Musik für Mozart einer spezifischen Sprache ähnlich war: Gewisse musikalische ‚Redewendungen‘ für die Wiedergabe bestimmter Inhalte aufgreifend, gestaltete er eine Art Gespräch mit seinem Publikum. „To uncover the various dimensions of this communicative process“⁵⁰³: In Korrespondenz mit dieser Hauptintention der klassischen ‚semiotischen‘ Arbeit *Playing with signs* des US-amerika-

503 V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1991, S. 4.

nischen Musikwissenschaftlers V. Kofi Agawu, wird in der vorliegenden Studie der Versuch einer Vertiefung in die künstlerische Welt Mozarts unternommen, mit dem Ziel, das allgemein bekannte Portrait seines Genies mit neuen Details zu ergänzen.

Nicht zuletzt ist es wichtig anzumerken, dass sich durch diese Art Kontextualisierung der Werke ein weiterer Aufschluss ergibt: Es klärt sich, warum diese mozartschen Kompositionen in der heutigen Gesellschaft so selten gefragt sind. Als echte ‚Gebrauchsmusik‘ gehört diese kirchenmusikalische Gattung zu festen Bestandteilen eines Zeremoniells, das im Laufe der Zeit seine Aktualität verloren hat, nicht mehr nachvollziehbar und darüber hinaus kaum rekonstruierbar ist. Von zahlreichen äußeren Faktoren – unter anderem der Gottesdienstpraxis und akustischen Aufführungsbedingungen – geprägt und abhängig, passen sich diese Vertonungen den neuen Gegebenheiten nicht an und werden nun – wie übrigens die meisten Kirchenwerke Mozarts – lediglich als Nachhall einer ausgelaufenen Tradition wahrgenommen.

Bestätigt wird diese Festlegung über eine einzige Ausnahme in Mozarts kirchenmusikalischem Schaffen: der Rezeption seines unvollendeten *Requiem*s d-Moll, KV 626, dessen enorme Popularität unter Interpreten traditionell mit der geheimnisvollen und mysteriösen Entstehungsgeschichte in Verbindung gesetzt wird. Im Hintergrund dieser Entstehungsgeschichte steht aber eine andere wichtige Voraussetzung: Dem Komponisten waren die Aufführungsbedingungen dieser Vertonung völlig unbekannt. So schuf Mozart eine Art abstrakte, ‚absolute‘, ‚ewige‘ Musik, ein lebendiges Wesen, das in jede Gesellschaft integrierbar und deswegen für jede umstandslos verfügbar ist.

Den mozartschen Litaneien fehlt eine solche Flexibilität; jedoch beherbergen sie andere Qualitäten. Als ‚Helden ihrer Zeit‘ spielen sie eine wichtige Rolle für das Rekonstruieren des damaligen alltäglichen Lebens und der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes, indem sie damalige Traditionen sowie damalige Aufführungspraxis widerspiegeln. Als obligatorische ‚Schulungsarbeiten‘ dienten sie dem jungen Komponisten als Experimentierfeld, als – im Nachhinein betrachtet – Testfeld für mehrere seiner Meisterwerke.

Literaturverzeichnis

- Abert, Hermann, *W. A. Mozart*, Bd. 1, 5., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.
- Agawu, V. Kofi, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1991.
- Angermüller, Hannelore / Angermüller, Rudolph (Hg.), *Joachim Ferdinand von Schidenhofen. Ein Freund der Mozarts. Die Tagebücher des Salzburger Hofrats*, Bad Honnef: Bock 2006 (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 24. Ergänzungsband).
- Angermüller, Rudolph, *Mozart, 1485/86 bis 2003, Daten zu Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte der Mozarts*, Bd. I: 1485/86–1809, Tutzing: Hans Schneider 2004.
- Abert, Hermann, *W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, 1. Teil, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1995.
- Aringer, Klaus, *Zur Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 41–55.
- Aringer-Grau, Ulrike, „Zu lang und mehr gearbeitet als inspiriert“? *Mozarts Pignus-Fuge der Litanei KV 125*, in: *Mozart Studien*, Bd. 17, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 161–178.
- Aringer-Grau, Ulrike, *Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen*, Tutzing: Schneider 2002 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 60).
- Armstrong, James Isbell (Jr.), „*Litaniae Lauretanae*“: *Sacred music at the Viennese imperial court ca. 1700–1783*, Diss. (University of Wisconsin) 1993.

- Atkinson, Charles M., *Agnus Dei*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1: *A – Bog*, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1994, Sp. 267–275.
- Bayer, Friedrich, *Das Orchester Mozarts im speziellen Dienst der Meßkomposition*, in: *Musica Divina (Monatsschrift für Kirchenmusik)* XVI (1928), S. 23–26.
- Bayer, Friedrich, *Über den Gebrauch der Instrumente in den Kirchen- und Instrumentalwerken von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 14 (1927), S. 33–74.
- Berke, Dietrich / Leisinger, Ulrich, *Vorspann*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X: Supplement, Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke, Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen, Bd. 1: Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. XI–XXVII.
- Bey, Henning, *Kirchenmusik als Spielfeld der Musiktheorie*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 367–380.
- Biba, Otto, *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt: Selbstverlag des Instituts für österreichische Kulturgeschichte 1971 (*Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* I/2), S. 7–79.
- Biba, Otto, *Kommentar zu: Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-Moll, KV 550. Autographe Partitur, erste und zweite Fassung. Faksimile-Ausgabe*, Wien: Gesellschaft der Musikfreunde 2009, S. 5–16.
- Bircher, Patrick, *Einblicke in die liturgische Praxis zur Zeit Wolfgang Amadeus Mozarts*, in: *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik, Katalog mit Audio-CD zur 31. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg 8. April bis 5. November 2006*, Salzburg: Verlag Schnell und Steiner 2006, S. 37–46.
- Blazey, David, *The use of musical and textual elements of the Litany in other seventeenth-century Italian sacred music forms*, in: *Barocco padano 2. Atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII–XVIII, Como, 16–18 luglio 1999*, hg. v. Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como: A.M.I.S. 2002 (*Contributi musicologici del Centro Ricerche dell’A.M.I.S.* 14), S. 175–218.

- Bockholdt, Ursula / Holl, Monika / Thew, Lisbet / Hauser, Hildegund (Bearb.), *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Kollegiatstifte Laufen und Tittmoning, der Pfarrkirche Aschau, der Stiftskirche Berchtesgaden und der Pfarrkirchen Neumarkt–St. Veit, Teisendorf und Wasserburg am Inn (ergänzender Bestand)*, München: Henle 2002 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 10).
- Bowers, Jane, *Mozart and the Flute*, in: *Early Music* 20/1 (Feb. 1992), S. 31–42.
- Brandenburg, Irene, *Neues zum Text von Mozarts Davide Penitente KV 469*, in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag, Symposiumbericht*, hg. v. Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen, München: Strube Verlag 2010 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 9), S. 209–229.
- Branscombe, Peter, *Die Zauberflöte: Some Textual and Interpretative Problems*, in: *Proceedings of the Royal Music Association*, 92nd Sess. [1965/66], S. 45–63.
- Branscombe, Peter, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, Cambridge: Cambridge University Press 1991 (*Cambridge Opera Handbooks*).
- Brauneis, Walther, *Das Frontispiz im Alberti-Libretto von 1791 als Schlüssel zu Mozarts „Zauberflöte“*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 41/3–4 (1993), S. 49–59.
- Brauneis, Walther, *Die Wiener Freimaurer unter Kaiser Leopold II.: Mozarts „Zauberflöte“ als emblematische Standortbestimmung*, in: *Studies in Music History presented to H.C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, hg. v. Otto Biba und David Wyn Jones, London: Thamen & Hudson 1996, S. 115–164.
- Breidenstein, Helmut, *Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel*, in: *Mozart Studien*, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 13, Tutzing: Hans Schneider 2004, S. 11–85.
- Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice, 1750–1900*, New York: Oxford University Press 1999.
- Brown, Peter A., *Eighteenth-Century Traditions and Mozart's "Jupiter" Symphony K. 551*, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (Spring 2003), S. 157–195.
- Buddey, Wolfgang, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel / Basel / London: Bärenreiter 1983.

- Burrows, Donald, *Performances of Handel's music during Mozart's visit to London in 1764-5*, in: *Händel-Jahrbuch*, hg. v. der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, 39. Jg., Köln: Studio 1992, S. 16–32.
- Chailley, Jacques, *Die Symbolik in der Zauberflöte*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, S. 100–110.
- Chailley, Jacques, *The magic flute, masonic opera: an interpretation of the libretto and the music*, New York (NY): Knopf 1971.
- Cherubini, Luigi, *Theorie des Kontrapunktes und der Fuge in neuer Übersetzung*, unter Zugrundelegung der Ausgabe von Gustav Jensen (1896), neu bearb. und hg. v. Richard Heuberger, Leipzig: Verlag von F.E.C. Leuckart 1911.
- Chew, Geoffrey, *The Austrian Pastorella and the Stylus Rusticanus: Comic and Pastoral Elements in Austrian Music*, in: *Music in Eighteenth-Century Austria 1750–1880*, hg. v. David Wyn Jones, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 133–193.
- Conrad, Anne, *Der Katholizismus*, in: *Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum*, Bd. 4: 1650–1750, hg. v. Kaspar von Greyerz und Anne Conrad, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2012, S. 17–142.
- Coreth, Anna, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1959 (*Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte*).
- Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 1. Teil: *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (*Geschichte der Musiktheorie* 10).
- De Catanzaro, Christine D., *Sacred music in Mozart's Salzburg: Authenticity, chronology, and style in the church works of Cajetan Adlgasser*, Diss. (University of North Carolina, Chapel Hill) 1990.
- De la Motte, Diether, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter Verlag 2002⁷.
- Deutsch, Otto Erich, *Aus Schidenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, S. 15–24.
- Diekmann, Friedrich (Hg.), *Das Libretto Emanuel Schikaneders mit den Entwürfen zu Slevogts Radierungen*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1990.
- Dörffel, Alfred, *Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren Anwendung, nebst*

einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters, autorisierte deutsche Ausgabe, Leipzig: Gustav Heinze 1864.

- Dreves, Guido Maria, *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen*, 1. Teil: *Hymnen bekannter Verfasser*, Bologna: Forni editore 1909 (*Bibliotheca musica bononiensis* 5/10).
- Dürig, Walter, *Die Lauretanische Litanei. Entstehung, Verfasser, Aufbau und mariologischer Inhalt*, St. Ottilien: Eos Verlag 1990.
- Dürig, Walter, *Lauretanische Litanei*, in: *Marienlexikon*, Bd. 4, hg. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien: Verlag Erzabtei St. Ottilien 1992, S. 33–42.
- Ebhart, Manfred, *Die Salzburger Barockkirchen im 17. Jahrhundert. Beschreibung und kunstgeschichtliche Einordnung*, Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975 (*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte* 354).
- Edelmann, Bernd, *Bearbeitungen von Oratorien Händels*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 315–336.
- Edelmann, Bernd, *Oratorien*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 297–314.
- Eder, Petrus, *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*, Tutzing: Hans Schneider 2004 (*Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 26).
- Eder, Petrus, *Die Sankt-Petrischen Musikanten*, in: *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 95–125.
- Eder, Petrus, *Die Umstände der Uraufführung der Missa in c-Moll KV 427 (417a)*, in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposionsbericht*, hg. v. Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen, München: Strube Verlag 2010 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 9), S. 200–208.
- Eder, Petrus, *Ein Mönch als Zeitgenosse – Salzburg und die Musik zur Mozartzeit, widergespiegelt im Diarium des P. Beda Hübner; ausgewählt und kommentiert von P. Petrus Eder OSB*, in: *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit*

- Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, hg. v. P. Petrus Eder OSB und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 43–87.
- Eder, Petrus, *Litanei*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 262–264.
- Eder, Petrus, *Maria Plain*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 276–277.
- Eder, Petrus, *Offertorium*, in: *Salzburger Mozart-Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Bock 2005, S. 360–363.
- Eder, Petrus, *Sankt Peter, Benediktinerstift*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 414–415.
- Eder, Petrus, *Sankt Peter, Kirche*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 416–417.
- Einstein, Alfred, *Mozart, sein Charakter – sein Werk*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 2005.
- Eisen, Cliff, *Mozart and Salzburg*, in: *The Cambridge Companion to Mozart*, hg. v. Simon P. Keefe, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 7–21.
- Eisen, Cliff, *Mozart's Salzburg Orchestras*, in: *Early Music* 20/1 (Feb. 1992), S. 89–90, 93–96, 98–100, 103.
- Eisen, Cliff, *The Mozarts' Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style, and Performance Practice*, in: *Mozart Studies*, hg. v. Cliff Eisen, Oxford: Clarendon Press 1991, S. 253–299.
- Eisen, Cliff, *The Symphonies of Leopold Mozart and their relationship to the early symphonies of Wolfgang Amadeus Mozart: A bibliographical and stylistic study*, Diss. (Cornell University) 1986.
- Eltz-Hoffmann, Lieselotte von / Anrather, Oskar, *Die Kirchen Salzburgs. Irdische Metaphern einer überirdischen Welt*, Salzburg: Verlag Anton Pustet 1993.
- Erpf, Hermann, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz: B. Schott's Söhne 1967.
- Fallows, David, *L'homme armé*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, ed. by Stanley Sadie, Bd. 14: *Kufferath to Litton*, London: MacMillan Publishers Limited 2001, S. 627–628.

- Federhofer, Hellmut, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 3: *Kleinere Kirchenwerke*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1964.
- Federhofer, Hellmut, *Probleme der Echtheitsbestimmung der kleineren kirchenmusikalischen Werke W. A. Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1958 (1959)*, S. 97–108.
- Federhofer, Hellmut, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 3: *Kleinere Kirchenwerke*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1963, S. VII–XVII.
- Federhofer, Hellmut / Federhofer-Königs, Renate, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 2: *Litaneien, Vespern*, Bd. 1: *Litaneien*, Kassel: Bärenreiter 1978.
- Federhofer, Hellmut / Federhofer-Königs, Renate, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 2: *Litaneien, Vespern*, Bd. 1: *Litaneien*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1969, S. VII–XVIII.
- Federhofer, Hellmut / Federhofer, Renate, *Eighteenth-Century Litaniae Lauretanae from the repertory of the Viennese province of the Franciscan order*, in: *Studies in Eighteenth-Century music. A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, hg. v. H.C. Robbins Landon in Zusammenarbeit mit Roger E. Chapman, New York: Oxford University Press 1970, S. 108–212.
- Federhofer-Königs, Renate, *Mozarts „Lauretansche Litaneien“ KV 109 (74e) und 195 (186d)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, S. 111–120.
- Federhofer-Königs, Renate, *Lauretana-Vertonungen aus der Barockzeit*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. v. Annegrit Laubenthal, Kassel u.a.: Bärenreiter 1995, S. 189–196.
- Fellerer, Karl Gustav, *Die Enzyklika „Annus qui“ des Papstes Benedikt XIV.*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, hg. v. Karl Gustav Fellerer, Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 1976, S. 149–152.
- Fellerer, Karl Gustav, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber: Laaber-Verlag 1985.
- Fellerer, Karl Gustav, *Liturgische Grundlagen der Kirchenmusik Mozarts*, in: *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, hg. v. Tiroler Landesmuseum Ferdin-

- nandeum, Innsbruck, unter Erich Egg, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1975, S. 64–74.
- Fellerer, Karl Gustav, *Mozarts Litaneien*, in: *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931*, hg. v. Erich Schenk, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1932, S. 136–141.
- Fellerer, Karl Gustav / Schroeder, Felix, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I: Geistliche Gesangwerke, Werkgruppe 2: Litaneien, Vespern, Band 2: Vespern und Vesperspsalmen*, Kassel: Bärenreiter 1962.
- Fischer, Balthasar, *Litanei*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6, Freiburg u.a.: Herder 1997, Sp. 954–955.
- Fuhrmann, Franz, *Kirchen in Salzburg*, Wien: Kunstverlag Wolfrum 1949.
- Fuhrmann, Franz, *Salzburger Dom*, Salzburg: Verlag St. Peter 1999 (*Christliche Kunststätten Österreichs* 4).
- Fürst, Ulrich, ›Choralchor‹ und ›Figuralchor‹ in den Klosterkirchen des Barock – ihr Stellenwert und ihre Relation. Eine Fallstudie zur Benediktiner-Propstei Raigern sowie ein Ausblick über ein zu wenig beachtetes Thema, in: *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, hg. v. Sigrid Brandt und Andrea Gott dang, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2012, S. 99–105.
- Fürst, Ulrich, *Zur Einführung: Sakralarchitektur und Kirchenmusik in ihrer liturgisch definierten Beziehung*, in: *Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur*, hg. v. Ulrich Fürst und Andrea Gott dang, Laaber: Laaber-Verlag 2015 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* 5/I), S. 255–261.
- Gandolfi, Riccardo / Cordara, Carlo / Bonaventura, Arnaldo, *Catalogo Delle Opere Musicali Teoriche e Pratiche di Autori Vissuti Sino ai Primi Decenni del Secolo XIX. Biblioteca del Conservatorio di Musica di Firenze*, Parma: Officina Grafica Fresching 1929.
- Geffray, Geneviève / Angermüller, Rudolph (Hg.), *Marie Anne Mozart – „meine tag ordnungen“: Nannerl Mozarts Tagebuchblätter 1775–1783; mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang und ihres Vaters Leopold*, Bad Honnef: Bock 1998.
- Georgiades, Thrasybulos, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u.a.: Springer-Verlag 1984.

- Gerhards, Albert / Lurz, Friedrich, *Gloria in excelsis Deo*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4, Freiburg u.a.: Herder 1995, Sp. 751f.
- Germer, Mark, *The Austro-Bohemian Pastorella and Pastoral Mass to c. 1780*, Diss. (New York University) 1989.
- Gerstmeier, August, *Die Gloria-Sätze der beiden C-Dur Messen KV 317 und KV 337*, in: *Mozart Studien*, Bd. 2, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Hans Schneider 1993, S. 135–146.
- Grabka, Gregory, *Christian Viaticum: A Study of Its Cultural Background*, in: *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion* 9 (1953), S. 1–43.
- Groër, Hans Hermann, *Die Rufe von Loreto*, Wien: Wiener Dom-Verl. 1987.
- Guillou, Oliver, *Geschichte und musikalische Quellen des Vatikanischen Kyriale*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 34/35, hg. v. Luigi Agusoni, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2003, S. 33–82.
- Haberkamp, Gertraut, *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren: thematischer Katalog*, München: Henle 1986 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 12).
- Hahnl, Adolf, *Die Wallfahrtsbasilika Maria Plain*, in: *Bergheim. Geschichte und Gegenwart*, Bergheim: Samson Druck 2009, S. 322–331.
- Hahnl, Adolf / Angermüller, Hannelore / Angermüller, Rudolph (Hg.), *Abt Dominicus Hagenauer (1746–1811) von St. Peter in Salzburg. Tagebücher 1786–1810*, Bd. I: *Tagebücher 1786–1798*, München: Bayerische Benediktinerakademie 2009 (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 46, Ergänzungsband, Teilband I).
- Haller, Klaus, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing: Hans Schneider 1970 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 18).
- Hammerstein, Reinhold, *Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13/1 (1956), S. 1–24.
- Haringer, Andrew, *Hunt, Military, and Pastoral Topics*, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hg. v. Danuta Mirka, Oxford u.a.: Oxford University Press 2016, S. 194–213.
- Harper, John, *Litaniae Lauretanae*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, ed. by Stanley Sadie, Bd. 14: *Kufferath to Litton*, London: MacMillan Publishers Limited 2001, S. 880–881.

- Haspel, Ulrich, *Mozarts Vespermusiken und ihr Salzburger Umfeld*, Diss. (Universität Würzburg) 1996.
- Haspel, Ulrich, *Vespern*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 155–200.
- Hatten, Robert S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 2004.
- Hein, Hartmut, *Konzerte für Streichinstrumente*, in: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, hg. v. Joachim Brügge und Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 1), S. 341–394.
- Heinz, Andreas, *Marianische Antiphonen*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6, Freiburg u.a., Herder 1997, Sp. 1357–1359.
- Hepokoski, James / Warren, Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006.
- Hermann, Friedrich, *Maria Plain. Geschichte und Leben*, in: *Maria Plain (1674–1974). Festschrift*, Salzburg: Verlag St. Peter 1974 (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 85, I–II), S. 17–161.
- Herrmann-Schneider, Hildegard, *Die „Missa solemnis“ KV 257 im Diözesanarchiv Brixen: Das Notenmaterial der Uraufführung von Mozarts „Spaur-Messe“*, in: *Mozart Studien*, Bd. 18, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 23–47.
- Herrmann-Schneider, Hildegard, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München: thematischer Katalog*, München: Henle 1985 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 7).
- Hintermaier, Ernst, *Die Familie Mozart und Maria Plain*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 29 (1974), S. 350–356.
- Hintermaier, Ernst, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. (Universität Salzburg) 1972.
- Hintermaier, Ernst, *Einführung*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Missa in C KV 317, Krönungsmesse. Faksimile der autographen Partitur*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1998, S. 5–12.
- Hintermaier, Ernst, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X: Supplement, Werkgruppe 28: Bearbeitungen*,

- Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 3–5: *Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen*, Bd. 1a: *Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1990, S. 99–104.
- Hintermaier, Ernst, *Musik und Musikpflege an der Dekanatskirche Bergheim und an der Wallfahrtskirche Maria Plain*, in: *Bergheim. Geschichte und Gegenwart*, Bergheim: Samson Druck 2009, S. 332–338.
- Hintermaier, Ernst, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 3–5: *Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen*, Bd. 1a: *Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1990, S. IX–XIII.
- Hintermaier, Ernst, *Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg*, in: *Die Musikemporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*, hg. v. Ernst Hintermaier, Salzburg: Eb. Konsistorialarchiv 1991, S. 9–15.
- Hintermaier, Ernst, *Zur Musikpflege in der Wallfahrtsbasilika Maria Plain im 18. Jahrhundert*, in: *Maria Plain (1674–1974). Festschrift*, Salzburg: Verlag St. Peter 1974 (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 85, I–II), S. 228–239.
- Hintermaier, Ernst, *Zwei authentische Stimmenhandschriften von Mozarts Regina Coeli-Kompositionen KV 127 und 276*, in: *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, hg. v. Ann-Katrin Zimmermann und Klaus Aringer, Tutzing: Hans Schneider 2010, S. 111–140.
- Hochradner, Thomas, *Das 18. Jahrhundert*, in: *Messe und Motette*, hg. v. Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser unter Mitarbeit von Thomas Hochradner, Franz Körndle, Birgit Lodes und Bernhold Schmid, Laaber: Laaber-Verlag 1998 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 9), S. 189–269.
- Hochradner, Thomas, *Der Salzburger Dom als Klangraum. Architektur, Musik, Tradition – und der Salzburger Dom*, in: *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, hg. v. Sigrid Brandt und Andrea Gottdang, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2012, S. 91–98.
- Hochradner, Thomas, *Kleinere kirchenmusikalische Vokalwerke*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günter Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 221–267.

- Hochradner, Thomas, *Matthias Siegmund Biechteler (~1668–1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Teil 1: *Matthias Siegmund Biechteler: Studien zu Leben und Werk*, Diss. (Universität Salzburg) 1991.
- Hochradner, Thomas, *Mozarts kleinere kirchenmusikalische Vokalwerke aus wirkungsgeschichtlicher Perspektive*, in: *Mozart und die Religion*, hg. v. Peter Tschuggnall, Anif, Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2010, S. 91–110.
- Hochradner, Thomas, *Zwischen Höhepunkten*, in: *Salzburger Musikgeschichte: vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg u.a.: Pustet 2005, S. 228–254.
- Hochstein, Wolfgang, *Die Litanei-Vertonungen von Johann Adolf Hasse*, in: „*Critica musica*“. *Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag*, hg. v. Nicole Ristow, Wolfgang Sandberger und Dorothea Schröder, Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2001, S. 111–136.
- Hoffmann, Wolfgang, *Terz-Sext-Klangreihen bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zur Behandlung eines mittelalterlichen Klangverfahrens im Tonsatz Mozarts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 53/2 (1996), S. 105–123.
- Holl, Monika / Köhler, Karl-Heinz, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen*, Bd. 1/5: *Messe c-Moll KV 427 (417a)*, Kassel / Basel / London: Bärenreiter 1983, S. IX–XIX.
- Holl, Monika, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen*, Bd. 1/5: *Messe c-Moll KV 427 (417a)*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1992.
- Holl, Monika, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 4, Kassel: Bärenreiter Verlag 1999.
- Holl, Monika, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 4, Kassel u.a.: Bärenreiter 1989, S. IX–XVIII.
- Holl, Monika, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 6: *Einzelsätze und Fragmente*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1990, S. IX–XIX.

- Hollerweger, Hans, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1976 (*Studien zur Pastoraliturgie* 1).
- Holschneider, Andreas, *Mozarts Bearbeitung von Händels Messias*, in: *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1994 (*Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart* 4), S. 166–179.
- Holschneider, Andreas, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X: Supplement, Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke, Abteilung 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels, Bd. 2: Der Messias*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1961, S. VII–XII.
- Horn, Wolfgang, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart: Carus-Verlag / Kassel: Bärenreiter-Verlag 1987.
- Huebner, Dietmar von, *Litanei (Musikgeschichte)*, in: *Marienlexikon*, Bd. 4, hg. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien: Verlag Erzabtei St. Ottilien 1992, S. 135.
- Hummel, Walter, *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus*, Salzburg / Stuttgart: Verl. „Das Bergland-Buch“ 1958.
- Ickstadt, Peter, *Die Messen Joseph Haydns. Studien zu Form und Verhältnis von Text und Musik*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag 2009 (*Musikwissenschaftliche Publikationen* 31).
- Irmen, Hans-Josef, *Freimaurermusik*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 562–565.
- Irmen, Hans-Josef, *Mozart's Masonry and the Magic Flute*, Essen: Prisca 1996.
- Jahn, Otto, *W. A. Mozart*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1856.
- Jung, Hermann, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern: Francke Verlag 1980 (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 9).
- Kaltenbrunner, Regina, *Mirabell, Schloss (Mirabellplatz, Mirabelltor)*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 294–297.

- Kammer, Carl, *Die Lauretanische Litanei*, Innsbruck: Verlag Felizian Rauch 1969 (*Die kirchlichen Litaneien*).
- Kammer, Carl, *Die Litanei von allen Heiligen. Die Namen-Jesu-Litanei. Die Josefs-Litanei*, Innsbruck: Verlag Felizian Rauch 1962 (*Die kirchlichen Litaneien*).
- Kantner, Leopold, *Hasses Litanei für den Kaiserhof*, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983). Bericht*, hg. v. Friedrich Lippmann, Laaber: Laaber-Verlag 1987 (*Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der musikalischen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 25), S. 419–428.
- Kircher, Armin, *Vorwort*, in: *Anton Cajetan Adlgasser. Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento in B-Dur (WV 3.53)*, hg. v. Armin Kircher, Stuttgart: Carus-Verlag 2005, S. 2–10.
- Kirkendale, Warren, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing: Hans Schneider 1966.
- Kirkendale, Warren, *New Roads to old Ideas in Beethoven's „Missa Solemnis“*, in: *The Musical Quarterly* 56/4 (Oct. 1970), S. 665–701.
- Klär, Bernard, *Gregorianik bei Mozart und die Cantus-firmus-Bearbeitung im 7. Satz der großen Sakramentslitanei KV 243*, in: *Musica Sacra* 95 (1975), S. 294–310.
- Klein, Hans-Günter (Bearb.): *Wolfgang Amadeus Mozart. Autographe und Abschriften. Katalog*, Merseburger: Verlag Merseburger 1982 (*Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung I/6*).
- Klek, Konrad, *Die Missa von 1733 BWV 232*, in: *Bachs lateinische Kirchenmusik*, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Bach-Handbuch* 2), S. 219–241.
- Knispel, Claudia Maria, *Salzburger Klavierkonzerte KV 175–271*, in: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, hg. v. Joachim Brügge und Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 1), S. 174–214.
- Kölsch, Hanskarl, *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Rätsel seiner Zauberflöte*, Norderstedt: Books on Demand 2009.
- Konrad, Ulrich, *„Unter den ältern Komponisten schätzte er am allerhöchsten aber Händeln“*. *Wolfgang Amadé Mozart und Georg Friedrich Händel*, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, Bd. 12, hg. v. Hans Joachim Marx und Wolfgang Sandberger, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 5–31.

- Konrad, Ulrich, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1992 (*Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse* 3/201).
- Konrad, Ulrich, *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2005.
- Köster, Heinrich M., *Die Marianische Spiritualität religiöser Gruppierungen*, in: *Handbuch der Marienkunde*, hg. v. Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1983, S. 440–505.
- Kramer, Ursula, *Konzerte für Blasinstrumente*, in: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, hg. v. Joachim Brügge und Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 1), S. 395–425.
- Kraus, Joseph Martin, *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1778, mit Kommentar und Register, hg. v. Friedrich W. Riedel, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1977.
- Krutmann, Johannes, *Wolfgang Amadeus Mozarts Litaneien*, in: *Mozarts Kirchenmusik*, hg. v. Harald Schützeichel, Freiburg i. Br.: Verlag der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg 1992 (*Tagungsberichte der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg*), S. 52–72.
- Kubiska, Irene, *Der kaiserliche Hof- und Ehrenkalender zu Wien als Quelle für die Hofforschung. Eine Analyse des Hofpersonals in der Epoche Kaiser Karl VI. (1711–1740)*, Diplomarbeit (Universität Wien) 2012.
- Kunze, Stefan, *Mozarts Opern*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1984.
- Kunze, Stefan, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie g-Moll, KV 550*, München: Wilhelm Fink Verlag 1968 (*Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* 6).
- Kunze, Stefan, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie in C-Dur KV 551, Jupiter-Sinfonie*, München: Wilhelm Fink Verlag 1988 (*Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* 50).
- Küster, Konrad, *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1991 (*Bärenreiter-Hochschulschriften*).
- Küster, Konrad, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1990.

- Küster, Konrad, *W. A. Mozart und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag 2001 (*Große Komponisten und ihre Zeit*).
- Laubenthal, Annegrit, *L'homme arme*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5: *Kas – Mein*, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1996, Sp. 1110–1116.
- Laubhold, Lars E. / Neumayr, Eva, *Luigi Gatti and the „Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana“ of the Salzburg Cathedral*, in: *Luigi Gatti (1740–1817). La musica a Mantova e a Salisburgo tra sette e ottocento. Convegno internazionale di studi. Mantova, 9–10 ottobre 2010*, hg. v. Alessandro Lattanzi, Lucca 2017, S. 147–165.
- Leopold, Silke: *Händels Geist in Mozarts Händen. Zum „Qui tollis“ aus der c-Moll-Messe KV 427*, in: *Mozart Jahrbuch 1994*, S. 89–111.
- Leuchtmann, Horst / Mauser, Siegfried (Hg.), *Messe und Motette*, unter Mitarbeit von Thomas Hochradner, Franz Körndle, Birgit Lodes und Bernhard Schmid, Laaber: Laaber-Verlag 1998 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 9).
- Lockwood, Lewis, *Aspects of the ‚L’Homme armé Tradition‘*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973/74), S. 97–122.
- Lodes, Birgit, *Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis*, Tutzing: Hans Schneider 1997 (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 54).
- MacIntyre, Bruce Campbell, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period: History, Analysis, and Thematic Catalogue*, Diss. (State University of New York) 1984.
- MacIntyre, Bruce C., *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*, in: *Music in Eighteenth-Century Austria*, hg. v. David Wyn Jones, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 112–132.
- MacIntyre, Bruce C., *Litany*, in: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, hg. v. Cliff Eisen and Simon P. Keefe, Cambridge: University Press 2006, S. 249–254.
- MacIntyre, Bruce C., *Offertory*, in: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, hg. v. Cliff Eisen and Simon P. Keefe, Cambridge: University Press 2006, S. 365–370.
- Madey, Johannes, *Litanei (Allgemein)*, in: *Marienlexikon*, Bd. 4, hg. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien: Verlag Erzabtei St. Ottilien 1992, S. 132.

- Mančal, Josef, *Mozart-Schätze in Augsburg*, Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1995 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung* 13).
- Martin, Franz, *Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 77 (1937), S. 1–48.
- Martin, Franz, *Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 78 (1938), S. 89–136.
- Martin, Franz, *Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 80 (1940), S. 145–204.
- Marx, Hans Joachim, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten: ein Kompendium*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1998.
- Marx-Weber, Magda, *Die Litaneien von Leopold Mozart*, in: *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland. Die Kirchenwerke von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart im Spannungsfeld zwischen klösterlicher Musiktradition und aufklärerischem Staatskirchentum*, hg. v. Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig: Studio-Verlag 2010 (*Kirchenmusikalische Studien* 12), S. 171–192.
- Marx-Weber, Magda, *Die mehrstimmige Litanei*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5: *Kas – Mein*, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1996, Sp. 1368–1372.
- Marx-Weber, Magda, *Die Musik zu den katholischen Nachmittags-Gottesdiensten*, in: *Geschichte der Kirchenmusik*, Bd. 2: *Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*, hg. v. Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher, Laaber: Laaber-Verlag 2012 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* I/2), S. 283–261.
- Marx-Weber, Magda, *Litanei*, in: *Lexikon der Kirchenmusik*, hg. v. Günther Massenkeil und Michael Zywiets, Bd. 1, Laaber: Laaber 2013 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* 6/1), S. 734–735.
- Marx-Weber, Magda, *Litaneien*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 201–220.
- Massenkeil, Günther, *Messen*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 57–123.
- McGegan, Nicholas, *Handel Performances in the Later Eighteenth Century*, in: *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart*

- 1988, Kassel u.a.: Bärenreiter 1994 (*Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart* 4), S. 63–77.
- Meerseemann, G. G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Bd. II: *Gruss-Psalter, Gruss-Oratorien, Gaude-Andachten und Litaneien*, Freiburg/CH: Universitätsverlag Freiburg 1960.
- Meyer, Jürgen, *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten*, Frankfurt am Main: Verlag Musikinstrument 1972.
- Meyer, Jürgen, *Kirchenakustik*, Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky 2003.
- Michaelis, C.Fr., *Ueber das Alte und das Veraltete in der Musik*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 20 (1814), Sp. 325–328.
- Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. und erl. v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u.a.: Bärenreiter 1962.
- Müller, Gerhard L., *Gottesmutter*, in: *Marienlexikon*, hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 2, St. Ottilien: EOS Verlag 1989, S. 684–692.
- Müller, Walther, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1991 (*Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft*, Beihefte, Heft IX).
- Müller, Wolfgang W., *Theologie und Musik. Was W. A. Mozarts zweite Sakramentslitanei zur Theologie der Eucharistie zu sagen hat*, in: *Musikalische und theologische Etüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, hg. v. Wolfgang W. Müller, Zürich: Theologischer Verlag 2012, S. 243–260.
- Münster, Robert / Machold, Robert, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tagernsee und Benediktbeuern*, München / Duisburg: Henle 1971 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlung* 1).
- Neumann, Friedrich, *Der Typus des Stufenganges der Mozartischen Sonatendurchführung*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, S. 247–261.
- Neumayr, Eva / Laubhold, Lars E., *Luigi Gatti and the Collection of Salzburg Sources in the Library of the Conservatorio „Luigi Cherubini“ in Florence*, in: *Luigi Gatti (1740–1817). La musica a Mantova e a Salisburgo tra sette e ottocen-*

- to. *Convegno internazionale di studi. Mantova, 9–10 ottobre 2010*, hg. v. Alessandro Lattanzi, Lucca 2017, S. 167–188.
- Neumayr, Eva / Laubhold, Lars E. / Hintermaier, Ernst, *Musik am Dom zu Salzburg. Repertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult*, Wien: Hollitzer Verlag 2018 (*Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg* 18).
- Neuwirth, Wolfgang, *Johann Michael Haydn. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke*, Salzburg: Hochschulbibliothek „Mozarteum“ in Salzburg 1981.
- Nohl, Paul-Gerhard, *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar. Messe – Requiem – Magnificat – Dixit Dominus – Te Deum – Stabat Mater*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1996.
- Ortner, Franz, *Reformation und katholische Reform*, Strasbourg: Edition du Signe 1996 (*Das Erzbistum Salzburg in seiner Geschichte* 3).
- Os, H.w. van, *Krönung Mariens*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 2: *Allgemeine Ikonographie*, Rom u.a.: Herder 1970, S. 671–675.
- Page, Janet K., *Music and the Royal Procession in Maria Theresia's Vienna*, in: *Early Music* 27/1 (Feb., 1999), S. 96–118.
- Paulus, R., *Die Einführung der lauretanischen Litanei in Deutschland durch den heiligen Canisius*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 26 (1902), S. 574–583.
- Perl, Helmut, *Der Fall „Zauberflöte“. Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000.
- Peter, Christoph, *Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte*, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1983.
- Petersen, Nils Holger, *Sacred Space and Sublime Sacramental Piety: The Devotion of the Forty Hours and W. A. Mozart's two Sacramental Litanies (Salzburg 1772 and 1776)*, in: *Heterotopos: Espaces sacrés*, Bd. I, hg. v. Diana Mite Colceriu, Bucarest: Editura Universitatii din Bucuresti 2012, S. 171–211.
- Pierce, Paul Winston, *Fugal Finales of Michael Haydn in relation to those of Haydn and Mozart*, Diss. (Hartt School) 2003.
- Piontek, Frank, *In der besten Hoffnung. Mozarts c-Moll-Messe KV 427 – ein Glaubensbeweis?*, in: *Wie hast Du's mit der Religion? Wolfgang Amadeus Mozart und die Theologie*, hg. v. Joachim Herten und Klaus Röhring, Würzburg: Echter Verlag 2009, S. 125–144.

- Plamenac, Dragan, *Zur „L’homme armé“-Frage*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11/1 (1928), S. 376–383.
- Planchart, Alejandro Enrique, *The Origins and Early History of L’homme armé*, in: *The Journal of Musicology* 20/3 (Summer 2003), S. 305–357.
- Puchleitner, Johannes, *Symbol und Zahl in Mozarts Zauberflöte*, Diplomarbeit (Universität Mozarteum Salzburg) 2001.
- Ratner, Leonard G., *Ars combinatoria: Chance and choice in eighteenth-century music*, in: *Studies in eighteenth-century music. A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, hg. v. H.C. Robbins Landon in Zusammenarbeit mit Roger E. Chapman, New York: Oxford University Press 1970, S. 343–363.
- Ratner, Leonard G., *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer books 1980.
- Revers, Peter, *Die Sinfonien-Trias KV 543, KV 550 und KV 551 („Jupiter“)*, in: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, hg. v. Joachim Brügge und Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 1), S. 98–148.
- Riedel, Friedrich W., *Der Ort der Musik in der katholischen Kirche: funktionale, architektonische, akustische und musikalische Aspekte*, in: *Kirchenraum – Konzert – Aufführungspraxis. Symposium, Graz 1994. Bericht*, hg. v. Johann Trummer, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1996 (*Neue Beiträge zur Aufführungspraxis* 2), S. 9–40.
- Riedel, Friedrich W., *Joseph Martin Kraus – ein Klassiker der Tonkunst, Sonderdruck aus: 700 Jahre Stadt Buchen. Beiträge zur Stadtgeschichte*, Buchen (Odenwald): Druckerei „Odenwälder“ 1980.
- Riedel, Friedrich W., *Liturgie und Kirchenmusik*, in: *Joseph Haydn in seiner Zeit, Ausstellung, Eisenstadt, 20. Mai – 26. Oktober 1982*, hg. v. Gerda Mraz, Gottfried Mraz und Gerald Schlag, Eisenstadt: Rötzer Druck 1982, S. 121–133.
- Riedel, Friedrich Wilhelm, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740): Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München u.a.: Katzbichler 1977 (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 1).
- Robbins Landon, Howard Chandler, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 2: Sinfonien*, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter 1963.

- Robbins Landon, Howard Chandler, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 2: Sinfonien, Bd. 9, Kassel u.a.: Bärenreiter 1957, S. VII–XII.
- Rochlitz, Friedrich, *Anekdoten aus Mozarts Leben*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798/1799), Sp. 113–118.
- Rochlitz, Friedrich, *Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/1801), Sp. 493–497.
- Rosen, Charles, *Sonata forms*, New York (NY) u.a.: Norton 1988.
- Rosenthal, Carl August, *Der Einfluss der Salzburger Kirchenmusik auf Mozarts kirchenmusikalische Kompositionen*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1971/1972, S. 173–182.
- Rosenthal, Karl August / Mendel, Arthur, *Mozart's Sacramental Litanies and Their Forerunners*, in: *The Musical Quarterly* 27/4 (Okt. 1941), S. 433–455.
- Roth, Adalbert, *L'homme armé, le doute turcq, l'ordre de la toison d'or. Zur "Begleitmusik" der letzten großen Kreuzzugsbewegung nach dem Fall von Konstantinopel*, in: *Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposien des Mediävistenverbandes*, hg. v. Detlef Altenburg, Jörg Jarnut und Hans-Hugo Steinhoff, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1991, S. 469–479.
- Roth, Joachim, *Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1959.
- Rothenberg, David J., *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford: Oxford University Press 2011.
- Rubin, Miri, *Corpus Christi: the Eucharist in late medieval culture*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 1991.
- Ruile-Dronke, Jutta, *Mozarts Offertorium „Misericordias Domini“ (KV 222/205a). Ein Mikrokosmos seiner kirchenmusikalischen Erfahrungen*, in: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hg. v. der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai, Tutzing: Schneider 2002, S. 387–397.
- Ruile-Dronke, Jutta, *Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten*, Tutzing: Hans Schneider 1978 (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 28).
- Rumph, Stephen C., *Mozart and Enlightenment Semiotics*, Berkeley: University of California Press 2011.
- Sadie, Stanley, *Mozart. The early years 1756–1781*, Oxford: Oxford University Press 2006.

- Sadowski, Witold, *European Litanic Verse. A Different Space-Time*, Berlin: Peter Lang 2018 (*Literary and Cultural Theory*).
- Sangl, Carena, *Zur Musikpraxis im Franziskanerkloster Salzburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Austria Franziskana* 5 (2010), S. 134–149.
- Schallhammer, Anton von, *Beschreibung der erzbischöflichen Domkirche zu Salzburg: geschichtlich, architektonisch und archäologisch bearbeitet. Mit einer Ansicht und zwei Bau-Plänen*, Salzburg: Schallhammer 1859.
- Scherliess, Volker, *Die Sinfonien*, in: *Mozart-Handbuch*, hg. v. Silke Leopold unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, Kassel: Bärenreiter 2005, S. 250–329.
- Schick, Hartmut, „*Dona nobis pacem*“. *Das Lamm Gottes und die Friedensbitte in Mozarts Messen*, in: *Wie hast Du's mit der Religion? Wolfgang Amadeus Mozart und die Theologie*, hg. v. Joachim Herten und Klaus Röhrling, Würzburg: Echter 2009, S. 103–123.
- Schick, Hartmut, *Die geistliche Musik*, in: *Mozart Handbuch*, hg. v. Silke Leopold unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 2005, S. 164–247.
- Schick, Hartmut, *Vom Kehraus zum Schwerpunkt. Die Entwicklungsgeschichte des „Agnus Dei“ in Mozarts Messenschaffen*, in: *Mozart-Jahrbuch* 2006, Kassel u.a.: Bärenreiter 2008, S. 61–74.
- Schiendorfer, Eugen, *Die Litaneikompositionen von Johann Ernst Eberlin (1702–1762). Eine Materialsammlung*, Diplomarbeit (Universität Mozarteum Salzburg) 2000.
- Schildbach, Martin, *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 17. Jahrhundert*, Diss. (Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen-Nürnberg) 1967.
- Schimek, Martin, *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung. Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (*Europäische Hochschulschriften* 36 / *Musikwissenschaft* 151).
- Schlager, Karlheinz, *Terminus. Die einstimmige Litanei*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5: *Kas – Mein*, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1996, Sp. 1364–1368.

- Schleußner, W., *Zur Entstehung der Lauretanischen Litanei*, in: *Theologische Quartalschrift* 107 (1926), S. 254–267.
- Schmeißner, Roman Matthias, *Orgelbau in Salzburger Wallfahrtskirchen*, Duisburg & Köln: WiKu-Verlag 2015.
- Schmid, Manfred Hermann, *Vater und Sohn. Das Gloria im Zeichen des „Domine Deus“ bei Mozart und Michael Haydn*, in: *Mozart Studien*, Bd. 18, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 49–73; auch in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposionsbericht*, vorgelegt von Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen, München: Strube Verlag 2010 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 9), S. 179–199.
- Schmid, Manfred Hermann (Hg.), *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg: Katalog. 1. Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn: mit einer Einführung in die Geschichte der Sammlung*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1970 (*Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 3/4 / Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg* 1).
- Schmid, Manfred Hermann, *Das Kyrie der c-moll-Messe KV 427. Textdarstellung und Form in Mozarts Vertonungen des ersten Messensatzes*, in: *Mozart Studien*, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 2, Tutzing: Hans Schneider 1993, S. 181–230.
- Schmid, Manfred Hermann, *Die „Terzkadenz“ als Zäsurformel im Werk Mozarts*, in: *Mozart Studien*, Bd. 13, Tutzing: Hans Schneider 2004, S. 87–176.
- Schmid, Manfred Hermann, *Gibt es einen ›Marianischen Ton‹ bei Mozart?*, in: *Mozart Studien*, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 15, Tutzing: Hans Schneider 2006, S. 83–111.
- Schmid, Manfred Hermann, *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing: Hans Schneider 1976 (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 24).
- Schmid, Manfred Hermann, *Mozarts Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München: Verlag C.H. Beck oHG 2009 (*C.H. Beck Wissen*).
- Schmid, Manfred Hermann / Eder, Petrus (Mitarb.), *Mozart in Salzburg: ein Ort für sein Talent*, Salzburg u.a.: Pustet 2006.
- Schneider, Marcus, *Die Zauberflöte. Der Schlüssel zum verborgenen Mozart*, Heidenheim: Amthor Verlag 2006.

- Schnepel, Julie, *A special Study of Mozart's Hybrid Masses*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1989/1990, S. 55–72.
- Schuler, Heinz, *Ein Wiener Logenbild der Mozart-Zeit. Eine Bildstudie*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 43/3–4 (1995), S. 1–30.
- Schuler, Heinz, *Mozart und die Freimaurerei. Daten, Fakten, Biographien*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1992 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 113).
- Schuler, Manfred, *Zum Stile antico in Leopold Mozarts kirchenmusikalischem Schaffen*, in: *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994*, hg. v. Josef Mančal und Wolfgang Plath, Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1997 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung* 2), S. 213–218.
- Schützeichel, Harald, *Agnus Dei – liturgisches Relikt vergangener Jahrhunderte oder sinnvoller Begleitgesang?*, in: *Musica Sacra* 106/6 (1986), S. 451–458.
- Schwarzbauer, Michaela, *Trost und Schrecken in der Szene der Geharnischten aus Mozarts Zauberflöte*, in: *Polyaisthesis* 4 (1989), S. 157–162.
- Schweisthal, Christofer (Hg.), *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 5: *Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius in Straubing*, München: Henle 1995 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 15/5).
- Seidel, Wilhelm, *Die Zauberflöte (KV 620)*, in: *Mozarts Opern*, hg. v. Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber, Laaber: Laaber-Verlag 2007 (*Das Mozart-Handbuch* 3/1), S. 432–488.
- Senn, Walter, *Beiträge zur Musikforschung. Das angebliche Fugenverbot des Fürsterzbischofs von Salzburg Hieronimus Graf Coloredo. Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert. Zur Missa longa KV 262 (246a) von W. A. Mozart*, in: *Acta Musicologica* 48/2 (Jul.–Dec. 1976), S. 205–227.
- Senn, Walter, *Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1971/72 (1973), S. 197–216.
- Senn, Walter, *Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788)*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1971/72 (1973), S. 182–196.
- Senn, Walter, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg: M. Seitz 1962 (*Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 62/63), S. 333–368.

- Senn, Walter, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 2: *Messen*, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1977.
- Senn, Walter, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 2: *Messen*, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter 1978.
- Senn, Walter, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 2: *Messen*, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1981.
- Senn, Walter, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 2: *Messen*, Bd. 2, Kassel u.a.: Bärenreiter 1975, S. VII–XV.
- Senn, Walter, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 3–5: *Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen*, Bd. 1: *Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1973, S. 7–12.
- Senn, Walter, *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter 1968, S. VII–XX.
- Senn, Walter, *Vorwort*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangwerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Bd. 3, Kassel u.a.: Bärenreiter 1980, S. VIII–XIX.
- Siegmund-Schulze, Walther, *Händel und Mozart*, in: *Händel-Jahrbuch*, hg. v. der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, 39. Jg., Köln: Studio 1992, S. 9–15.
- Sisman, Elaine, *Mozart: The 'Jupiter' Symphony No. 41 in C major*, Cambridge: Cambridge University Press 1993 (*Cambridge music handbooks*).
- Snoek, Godefridus J. C., *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: a Process of Mutual Interaction*, Leiden u.a.: Brill 1995 (*Studies in the history of Christian thought* 63).
- Stegmüller, Otto, *Sub tuum praesidium. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung*, in: *Zeitschrift für Katholische Theologie* 74 (1952), S. 76–82.

- Stephan, Rudolf, *Über Mozarts Kontrapunkt*, in: *Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag am 19. September 1971*, hg. v. den Mitarbeitern des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971 (*Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte* 36/I), S. 599–606.
- Thelen, Thilde, *Litaneien*, in: *Handbuch der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. Heinrich Lemacher und Karl Gustav Fellerer, Essen: Verlag Fredebeul & Koenen KG 1949, S. 240–246.
- Traub, Andreas, *Mozartiana im Hohenlohe-Zentralarchiv auf Schloss Neunstein*, in: *Mozart Studien*, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 17, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 373–379.
- Trummer, Johann, *Zur Situation der Liturgie im katholischen Reichsgebiet*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 21–40.
- Tyson, Alan, *Mozart. Studies of the autograph scores*, Cambridge, Mass. u.a.: Verlag Harvard Univ. Pr. 1987.
- Ursprung, Otto, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam: Akad. Verlagsges. Athenaion 1931 (*Handbuch der Musikwissenschaft* 3).
- Wagner, Guy, *Bruder Mozart. Freimaurerei im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien: Amalthea 2003.
- Walker, Paul Mark, *Fuge in German Theory from Dressler to Mattheson*, Diss. (University of New York at Buffalo) 1987.
- Wallpach, Otto von, *Die Verehrung des allerheiligsten Altarssakraments in der Erzdiözese Salzburg*, Salzburg: Verlag beim Verfasser 1912.
- Wallpach, Otto von, *Kurze Baugeschichte der Kirchen und öffentlichen Kapellen der Stadt Salzburg. Beitrag zur XIII. Säcularfeier der Erzdiözese Salzburg*, Salzburg: Pustet 1882.
- Walterskirchen, Gerhard, *Devotio florida mensa maji. Die Franziskaner und die Marienverehrung in Salzburg im 19. Jahrhundert*, in: *Plaude turba paupercula. Franziskaner Geist in Musik, Literatur und Kunst. Konferenzbericht, Bratislava, 4.–6. Oktober 2004*, hg. v. Ladislav Kačič, Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2005, S. 323–334.
- Walterskirchen, Gerhard, *Zur Wiedererrichtung der Musikemporen und Orgeln im Salzburger Dom. Geschichte – Funktion – Rekonstruktion*, in: *Die Musikem-*

- poren und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg, hg. v. Ernst Hintermaier, Salzburg: Eb. Konsistorialarchiv 1991, S. 1–7.
- Warmington, Flynn, *The Ceremony of Armed Man: The Sword, the Altar and the L'homme armé Mass*, in: *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, hg. v. Paula Higgins, Oxford: Clarendon Press 1999, S. 89–130.
- Weber, Betsy C., *Johann Michael Haydn's "Litanie della Madonna" (1782): A practical performing edition and commentary*, Diss. (Faculty of the School of Music, University of Houston) 1995.
- Weindler, Karl, *Franz Ignaz Lipp. Kurzbiographie und thematisches Werkverzeichnis*, Diplomarbeit (Universität München) 1975.
- Weiß, Alfred Stefan / Nefzger, Ulrich, *Lazarett Sankt Rochus*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, hg. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock 2005, S. 253.
- Willa, Josef-Anton, „Seele des Wortes“ – *Die Stimme im Gottesdienst*, in: *Der Gottesdienst und seine Musik*, Bd. 1: *Grundlegung: Der Raum und die Instrumente. Theologische Ansätze. Hymnologie: Die Gesänge des Gottesdienstes*, hg. v. Albert Gerhards und Matthias Schneider, Laaber: Laaber-Verlag 2014 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* 4/1), S. 63–75.
- Wohlmuth, Josef, *Hängt die Sakralität der Musik von der Vertonung sakraler Texte ab?*, in: *Musikalische und theologische Etüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, hg. v. Wolfgang W. Müller, Zürich: Theologischer Verlag 2012, S. 151–174.
- Woodfield, Ian, *Mozart's 'Jupiter': A Symphony of Light?*, in: *The Musical Times* 147/1897, S. 25–46.
- Wörner, Karl H., *Über einige Fugenthemen Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954/55, S. 33–53.
- Wright, Craig M., *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge u.a.: Harvard University Press 2001.
- Wundram, Manfred, *Stefan Lochner. Madonna im Rosenhag*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1965 (*Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek* 106).
- Zaslaw, Neal, *Mozart's Orchestral Flutes and Oboes*, in: *Mozart Studies*, hg. v. Cliff Eisen, Oxford: Clarendon Press 1991, S. 201–211.

- Zaslaw, Neal, *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford: Clarendon Press 1989.
- Ziegenaus, Anton, *Jungfrau und Mutter*, in: *Marienlexikon*, hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E.V. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 3, St. Ottilien: EOS Verlag 1991, S. 483.
- Zürcher, Johannes, *Eine protestantische Choralmelodie in Mozarts Zauberflöte*, in: *Musik und Gottesdienst* (2006), Heft 5/6, S. 195–198.
- Zybina, Karina, „... das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört ...“: über die nachträgliche Hornstimme in W. A. Mozarts ‚Krönungsmesse‘, in: *Nachklänge. Ein Sammelband mit Beiträgen aus an der Universität Mozarteum Salzburg eingereichten Dissertationen*, hg. v. der Curricularkommission für das Wissenschaftliche Doktoratsstudium an der Universität Mozarteum, Wien: Hollitzer 2019, S. 215–228.
- Zybina, Karina, *When music takes over: Sacramental litanies in the European music history*, in: *Litany in the Arts and Culture*, hg. v. Witold Sadowski and Francesco Marscianni, Turnhout: Brepols (*Studia Traditionis Theologiae Explorationis in Early and Medieval Theology*) [im Druck].

Werkverzeichnisse und Abkürzungen

Carlson	Carlson, David Moris, <i>The vocal music of Leopold Mozart: authenticity, chronology and thematic catalog</i> , Diss. (University of Michigan) 1976.
CatAd	De Catanzaro, Christine D. / Rainer, Werner, <i>Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777): a Thematic Catalogue of his Works</i> , Hillsdale (NY): Pendragon Press 2000 (<i>Thematic catalogues</i> 22).
KV	Einstein, Alfred (Bearb.), <i>Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts: nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen von Ludwig Ritter von Köchel</i> (3. Auflage), Leipzig: Breitkopf und Härtel 1947.

LMV	Eisen, Cliff / Broy, Christian (Mitarb.), <i>Leopold-Mozart-Werkverzeichnis</i> (LMV), Augsburg: Wißner-Verlag 2010 (<i>Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung</i> 4).
MH	Sherman, Charles H. / Thomas, T. Donley, <i>Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of his Works</i> , Stuyvesant (NY): Pendragon Press 1993 (<i>Thematic catalogues</i> 17).
SWV	Bittinger, Werner, <i>Schütz-Werke-Verzeichnis: (SWV); Kleine Ausgabe</i> , Kassel: Baerenreiter-Verl. 1960.

Quellenverzeichnis

Liturgische Drucke

Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis: a Pio Papa X. restitutum et editum et ss. d. n. Benedicti XV. auctoritate recognitum et vulgatum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum, Parisiis: Desclée 1949.

Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis I. vel II. classis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato, Parisiis u.a.: Desclée 1932.

Manuale Catholicorum. In vsum pie precandi collectum. A. R. P. Petro Canisio Societatis IESV. Cum Calendatio Gregoriano. Brvnntvrti: Apud Ioannem Fabrum M.D.XCIIII.

Preces speciales pro salute populi Christiani, ex sacra scriptura & Ecclesiae usu à Reuerendiss patre, D. Petro à Soto pro Collegialibus collectæ, Dilingæ: Apud Sebal dum Mayer Anno 1558.

Processionale ad usum sacri et canonici ordinis Praemonstratensis: moderno cantui accommodatum, in rubricis quibusdam elucidatum, variis accessionibus usuum ordinis auctum et emendatum, Viridunum: Vigneulle 1727.

Rituale Romanum: Pauli V Pontificis Maximi jussu editum aliorumque pontificum cura recognitum atque auctoritate SSm̃i D.N. Pii Papae XI ad normam codicis juris canonici accommodatum, Romae: Typis Polyglottis Vaticanis 1925.

Rituale Salisburgense: Ad usum Romanum accommodatum, autoritate et jussu celsissimi ac reverendissimi domini domini Leopoldi Antonii eleuthorii, Ar-

chi-Episcopi, & S.R.I. Excelsi Principis Salisburgensis, S. Sedis Apostolicae Legati, Germaniae Primatis, Ex Antiquissimis L.B. de Firmian, Salisburgi: Sumptibus, & typis Joannis Josephi Mayr ANNO M. DCC.XL.

Rituale Salisburgense: Ad usum Romanum accommodatum, autoritate et jussu, jllustrissimi et reverendissimi principis ac domini, domini Paridis, Archiepiscopi Salisburgensis, Apostolicae fedis Legati, &c., Salisburgi: Ex officina Christofori Katzenbergeri Typographi Aulicj & Academici 1640.

Rituale Salisburgense ad usum Romanum accommodatum, autoritate et jussu, eminentissimi, celsissimi ac reverendissimi s.r.i. principis ac domini domini Maximiliani Gandolphi S.R.E. Cardinalis, Archiepiscopi Salisburgensis, & S. Sedis Apostolicae Legati germaniae primatis &c. &c., Salisburgi: Sump-tibus, & Typis Joannis Josephi Mayr, Typhographi Aulicj & Acade-mici ANNO M. DC. LXXXVI.

Notenausgaben (moderne Editionen)

Adlgasser, Anton Cajetan, *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento in B-Dur (WV 3.53)*, hg. v. Armin Kircher, Stuttgart: Carus 2005 (*Salzburger Kirchenmusik*).

Haydn, Michael, *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento g-Moll*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1823.

Händel, Georg Friedrich, *Der Messias, vorgelegt von Andreas Holschneider*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X: Supplement, Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke, Abteilung 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels*, Bd. 2: *Der Messias*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1961.

Mozart, Leopold, *Lauretanische Litanei in Es, vorgelegt von Ernst Hintermaier*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X: Supplement, Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke, Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen*, Bd. 1a: *Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1990.

Mozart, Leopold, *Litaniae de Venerabili C-Dur*, in: *Denkmäler der Tonkunst in*

Bayern, Zweite Folge, Jg. IX/2: Leopold Mozart. Ausgewählte Werke, hg. v. Max Seiffert, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908, S. 188–254.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 19: *Die Zauberflöte*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1970.

Mozart, Wolfgang Amadeus, „*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*“. 2 Choralbearbeitungen: *Fragment (Erstausgabe) – Gesang der Geharnischten (ergänzt) in Verbindung mit J. S. Bach – Choral aus der Kantate Nr. 2*, hg. v. Eckart Mesch, Bischofsheim: Selbstverlag Eckard Mesch 2002.

Zeitgenössische Quellen

Drucke

Albrechtsberger, Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig: Breitkopf 1790.

Allgemeines Mission=Frage-Büchlein in Deren Schulen ordentlich eingetheilet; Mit beygesetzten Gesängern / Und nuzbaren Bericht von der Christen=Lehr=Bruderschaft vermehret: anbey mit den fünf Hauptstücken Petri Canisi versehen; Zum Gebrauch aller Seelsorgern, Schulmeistern, Eltern, Kindern und Mitgliedern der Christenlehr Bruderschaft. Im Jahr 1717, Salzburg: gedruckt bey Joh. Joseph Mayr. In Consistorio Salisburgensi 3. Augusti 1757.

Avison, Charles, *Versuch über den musikalischen Ausdruck*, aus dem Englischen übersetzt, Leipzig: Im Schmickertschen Verlage 1775.

Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Aus dem größeren Werke gezogen. Mit gnädigster Approbation verschiedener hoher Ordinariate, und mit des Herrn Verfassers Genehmigung nachgedruckt, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1781.

Erbauliche und nützliche Litaney-Betrachtung darinnen enthalten: nicht nur eine kurtze Vorstellung von Litaneyen überhaupt, was Litaneyen sind und heißen, ... sondern auch eine etwas speciellere Nachricht von der Litaney, so in

- unserer evangelischen Kirche üblich nebst einem Zusammenhang einiger compendieusen Schrift-mäßigen Litaney-Erklärungen vornehmer und wohl-verdienter Theologorum zusammen getragen, und wohl-meynend heraus gegeben von Christiano Alberto Ermelio, Lübben: Voß 1727.*
- Erklerung der Lauretanischen Letaney in wellicher die gressesten geheimnussen vnd lob vnser lieber Frawen, Gebett vnd Betrachtungsweiss begriffen werden, Monachii: durch Carolvm Stengel 1637.*
- Fux, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum, oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition, aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig: Im Mizlerischen Buchverlag 1742.*
- Hochfürstlich-salzburgischer Kirchen- und Hofkalender auf das Jahr [...] sambt beygefügtten Schematismo, Salzburg 1750–1772.*
- Hochfürstlich-salzburgischer Hof-Kalender oder Schematismus, Salzburg 1773–1785.*
- Hübner, Lorenz, *Beschreibung der hochfürstlich=erzbischöflichen Haupt= und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden verbunden mit ihrer ältesten Geschichte. Erster Band. Topographie. Nebst 2 Kupfertafeln, Salzburg: Verlag des Verfassers 1792.*
- Kirnberger, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert, Bd. 2/1, Berlin / Königsberg: Decker & Hartung 1776.*
- Koch, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und practische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält, Frankfurt am Main: Bey August Hermann dem Jüngern 1802.*
- Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 1: Von der Art und Weise wie Töne an und für sich betrachtet harmonisch verbunden werden und Vom Contrapuncte, Rudolstadt und Leipzig: Bey Adam Friedrich Böhme 1782.*
- Lauretanische Litaney zum Lobe und zur Ehre der allerseligsten und unbefleckten Jungfrau Maria durch biblische Sinnbilder und Gleichnisse, in sieben und fünfzig Kupferstichen vorgestellt; mit kurzen Betrachtungen und Gebethern erklärt von Franz Xavier Dorn, Dechant und Stadtprediger in Friedberg,*

sechste, verbesserte und mit dem Kern täglicher Andachten vermehrte Auflage, Augsburg: in Matthias Riegers sel. Buchhandlung 1798.

Marianische Lob- und Dankreden: welche auf der berühmten Wallfahrt Maria Trost am Plain bey der achttägigen Gedächtnißfeyer des zurückgelegten ersten Jahrhunderts von der Einweihung des lobwürdigen Gotteshauses, und Einsetzung des wunderthätigen Gnadenbildnisses allda in dem Jahre 1774, vom 14 bis 21ten des Augustmonathes sind gehalten worden, Salzburg: Prodingen 1774.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Bd. 1, Berlin: Haude & Spener 1753.

Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg: Verlegts Christian Herold 1739.

[Mozart, Leopold], *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs von Salzburg*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hg. v. Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. III/3, Berlin: Lange 1757, S. 183–198.

Ottheinrich, [Kurfürst von der Pfalz], *Kirchen Ordnung. Wie es mit der Christenlichen Leere/ heiligen Sacramenten/ vnnnd Ceremonien/ inn des Durchleuchtigsten ... Ottheinrichs/ Pfaltzgraven bey Rhein/ des heiligen Römischen Reichs Ertzdruhsessen vnnnd Churfuersten/ Hertzogen in Nidern vñ Oberrn Bayrn [et]c. Chur vnnnd Fuerstenthumben gehalten wirdt*, o. O. 1556.

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln*, Berlin: Bey Johann Friedrich Voß 1752.

Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: Degen 1806.

Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste: in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Bd. 1, Leipzig: Weidmann und Reich 1773.

Zedler, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissen-*

schafften und Künste, Bd. 17 [Onlinefassung], <http://www.zedler-lexikon.de/> (01. 07. 2014).

Handschriften (mit RISM-Sigeln und Bibliothekssignaturen)

Agendenbuch für kirchliche Funktionen und Sakristei für jeden Tag des Jahres (Nachtrag zu Hs. A 177) 1802–1830, A-Ssp Hs. A 178.

Diarium des Abtes Beda Seeauer, A-Ssp A 64–67.

Gottesdienste und Tagesordnung in der Karwoche 18./19. Jhd, A-Ssp Akt 446.

Kirchenkalendarien, Agenden, Gottesdienste, Fronleichnamsprozession unter Kurfürst Ferdinand, Kollegstundengebet 18./19. Jhd, A-Ssp Akt 443.

Kustorei- bzw. Sakristei-Journale (Empfangsregister) 1704–1791 (mit Lücken), A-Ssp Hs. A 946, 16–21.

Ordinariatsvorschrift welche in feyerlicher Begebung des 40. stündigen und zum Theil auch 7. stündigen Gebethes bey allen sowohl Säkular- als Regularkirchen des hohen Erzstiftes von nun an genau zu beobachten ist, A-Sd 1.2, 22/52.

Unvollständige Sakristeidiarie 1741–1805. Zusammenstellung von Einträgen von Schreibkalendern, die aus dem Kalenderverbund gelöst und chronologisch geordnet neu gebunden wurden, 2 Bände (1761–1805), A-Ssp Hs A 166.

Verordnung des Abtes Beda betreffend Rotl- und Stöcklmessen (1759), A-Ssp Akt 449.

Anhang 1

Verzeichnis der zeitgenössischen Quellen von Litaneien W. A. Mozarts (bis 1800)⁵⁰⁴

Werk	Standort = Signatur		Abschriften	
	Autographen	Stimmen	Partituren	Stimmen
<p><i>Lauretanische Litanei</i> B-Dur, KV 109 (74e)</p> <ul style="list-style-type: none"> • D-B Mus.ms.autogr. Mozart, W. A. 109 • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/4 (Quelle A). 	<p>A-Sd A 1124 (Teilautograph mit Eintragungen W. A. Mozarts)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: 1771–1780. • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/4f. (Quelle B); Hintermaier, <i>Zwei authentische Stimmenhandschriften</i>, S. 120f., 126. • RISM ID: 659000814. 			<p>1. D-LFN 268</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1780. • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/5 (Quelle D); Bockholdt / Holl / Thew / Hauser, <i>Thematischer Katalog</i>, S. 35. • Bemerkungen: Violinestimme sowie Umschlagtitel ca. 1840 hinzugefügt; Signatur lt. Federhofer / Federhofer-Königs <i>10. A. Mozart</i> Nr. 8.

⁵⁰⁴ Einschließlich Materialien mit Datierung „um 1800“.

				<p>2. D-NT 253</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Zeit</i>: um 1780. • <i>Nachweis</i>: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/5 (Quelle K); Bockholdt / Holl / Thew / Hauser, <i>Thematischer Katalog</i>, S. 185. <p>3. A-Sfr 498</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Zeit</i>: um 1790. • <i>RISM ID</i>: 653006233. <p>4. D-BAR ohne Signatur</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Zeit</i>: um 1790. • <i>Nachweis</i>: Traub, <i>Mozartiana im Hohenlohe-Zentralarchiv</i>, S. 378. • <i>RISM ID</i>: 450001425.
--	--	--	--	---

<p>5. A-KR E43/44</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: 1790–1799. • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/5 (Quelle G). • RISM ID: 600177057. 									
<p>6. A-Ssp Moz 140.1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: 18. Jh. • Nachweis: Schmid, <i>Die Musikaltensammlung der Erzabtei St. Peter</i>, S. 52; Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/5 (Quelle F). • RISM ID: 600501216. 									

<p><i>Sakramentslitanei</i> B-Dur, KV 125</p>	<p>D-B Mus.ms.autogr. Mozart, W. A. 125</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/9 (Quelle A); Klein, <i>Autographe und Abschriften</i>, S. 40f. 	<p>A-Sd A 1127 (Teilautograph mit zahlreichen Eintragungen W. A. Mozarts und Leopold Mozarts bzw. drei Streichungen in allen Stimmen im <i>Pignus</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: 1772–1780 • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/9f. (Quelle B); Hintermaier, <i>Zwei authentische Stimmenhandschriften</i>, S. 120f., 126; Laubhold / Neumayr <i>Luigi Gatti and the Catalogus Musicalis</i>, o. S. • RISM ID: 659000817. 	<p>1. D-OF 14293</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/10 (Quelle G). <p>2. D-A, Privatbesitz (geschrieben von Matthäus Fischer [1763–1840])</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/10 (Quelle E). 	<p>1. D-BAR ohne Signatur</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1790. • Nachweis: Traub, <i>Mozartiana im Hohenlohe-Zentralarchiv</i>, S. 378. • RISM ID: 450001426. <p>2. D-OB MO 652</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1800. • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/10 (Quelle H); Haberkamp, <i>Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren</i>, S. 165. • RISM ID: 450008146. <p>3. D-Rp SJaS Ms 454</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1800. • Nachweis: Schweisthal, <i>Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg</i>, S. 114. • RISM ID: 0050710.
---	--	--	---	--

	<p>4. D-Mm 777</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1800. • Nachweis: Herrmann-Schneider, <i>Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche</i>, S. 193f. • Bemerkung: Nur <i>Agnus Dei</i>; Enthält auch <i>Tantum ergo</i> KV 197; • RISM ID: 456013491 (fälschlicherweise als KV 243 bezeichnet). <p>5. PL-WRu 62178 Muz.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1800. • RISM ID: 301009147 <p>6. D-MT Mus.ms. 1065 (Ausschnitte)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1790. • Bemerkung: Enthält nur <i>Kyrie eleison</i>, <i>Panis vivus</i> und <i>Agnus Dei</i>. • RISM ID: 454006421. 				
--	--	--	--	--	--

				<p>7. I-Fc A 602</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nachweis: Gandolfi / Cordora / Bonaventura, <i>Catalogo Delle Opere Musicali Teoriche</i>, S. 84; Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/11 (Quelle L). • Bemerkung: Verm. Teil der Sammlung Ferdinand III., Großherzog von Toskana, vgl. dazu: Laubhold / Neumayr, <i>Luigi Gatti and the Catalogus Musicalis</i>, o. S.
--	--	--	--	---

<p><i>Lauretansische Litanei</i> D-Dur, KV 195 (186d)</p>	<p>D-B Mus.ms.autogr. Mozart, W. A. 195</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/25f. (Quelle A). 	<p>D-Abk 13 (Teilautograph mit Korrekturen W. A. und Leopold Mozarts)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: 1780 (um?) • Nachweis: Senn, <i>Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz</i>, S. 364; Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/26 (Quelle B); Mančal, <i>Mozart-Schätze</i>, S. 98; Hintermaier, <i>Zwei authentische Stimmenhandschriften</i>, S. 127. 	<p>D-OF 13060, 14292</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/27 (Quellen D und F). 	<p>D-Abk 14</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: 18. Jh. (Ende) • Nachweis: Senn, <i>Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz</i>, S. 364; Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/27 (Quelle G); Mančal, <i>Mozart-Schätze</i>, S. 99.
---	--	--	--	--

<p><i>Sakramentslitanei</i> Es-Dur, KV 243</p>	<p>D-B Mus.ms.autogr. Mozart, W. A. 243</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/33f. (Quelle A); Klein, <i>Autographie und Abschriften</i>, S. 56. 	<p>D-A, Privatbesitz (Standort unbekannt) (Teilautograph mit Korrekturen W. A. und Leopold Mozarts)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: 18. Jh. • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/34f. (Quelle B); <i>Zwei authentische Stimmenhandschriften</i>, S. 127. 	<p>1. D-As Mozartgesellschaft 2 (Depositum der Deutschen Mozart-Gesellschaft, ehemalige Signatur D-Ang 10)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1790. • Nachweis: Senn, <i>Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz</i>, S. 336, 365; Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/36 (Quelle H); Mančal, <i>Mozart-Schätze</i>, S. 133; Hintermaier, <i>Zwei authentische Stimmenhandschriften</i>, S. 127. • Bemerkung: Geschrieben von P. Matthäus Fischer. 	<p>1. A-Wn Mus. Hs. 17327</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: 18. Jh. • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/36 (Quelle Q) • Link: http://data.onb.ac.at/rec/AL00543001 (10. 01. 2016). <p>2. D-OB MO 653</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1800. • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/36 (Quelle P); Haberkamp, <i>Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei</i>, S. 165. • RISM ID: 450008147
--	--	---	--	---

	<p>2. D-B Mus.ms. 15 097</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1800. • Nachweis: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/35 (Quelle E); Klein, <i>Autographe und Abschriften</i>, S. 137. <p>3. D-BB 228</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1800. • Nachweis: Münster / Machold, <i>Thematischer Katalog</i>, S. 142; Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/37 (Quelle M). • Bemerkung: Vgl. dazu Stimmen mit derselben Signatur. • RISM ID: 450020615. 	<p>3. D-BB 228</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeit: um 1800. • Nachweis: Münster / Nachold, <i>Thematischer Katalog</i>, S. 142. • Bemerkung: Vgl. dazu Partitur mit derselben Signatur. <p>4. D-LEm PM 7072</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bemerkung: Enthält auch <i>Viatium in Domino</i> im Klavierauszug. • RISM ID: 201004902
--	--	---

		<p>4. F-Pn D 8516 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Zeit</i>: 18. Jh. (Ende). • <i>Nachweis</i>: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/35 (Quelle C). <p>5. GB-Lbl Add.65428</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Zeit</i>: 1795–1815. • <i>Bemerkung</i>: Aus dem Besitz Vincent Novello. • <i>RISM ID</i>: 806252513. <p>6. F-Pn D 8516 (1')</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Nachweis</i>: Federhofer / Federhofer-Königs, <i>Kritischer Bericht</i>, S. a/36 (Quelle I). 	
--	--	---	--

**Verzeichnis von unveröffentlichten Musikalien der Zeitgenossen
W. A. Mozarts, die im Rahmen des Forschungsvorhabens verwendet wurden**

<i>Autor</i>	<i>Titel</i>	<i>Standort = Signatur</i>	<i>Anmerkung</i>	<i>Nachweis</i>
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei</i> C-Dur, CatAd 3.01	A-Wn Mus. Hs. 13952	zeitgenössische Stimmenabschrift	Catanzaro / Rainer, <i>Anton Cajetan Adlgasser</i> , S. 28f.
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Sakramentslitanei</i> B-Dur, CatAd *3.54	A-Sd A 6	zeitgenössische Stimmenabschrift	Catanzaro / Rainer, <i>Anton Cajetan Adlgasser</i> , S. 58–60.
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei</i> C-Dur, CatAd 3.03	A-Sd A 8	zeitgenössische Stimmenabschrift	Catanzaro / Rainer, <i>Anton Cajetan Adlgasser</i> , S. 31–33.
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei</i> C-Dur, CatAd *3.05	A-Sd A 9 = A-Sd A 10	zeitgenössische Stimmenabschrift	Catanzaro / Rainer, <i>Anton Cajetan Adlgasser</i> , S. 35–37.
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei</i> C-Dur, CatAd *3.06	A-Ssp Adl 62.1	autographe Partitur	Catanzaro / Rainer, <i>Anton Cajetan Adlgasser</i> , S. 37.
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei</i> A-Dur, CatAd *3.10	A-Ssp Adl 75.1	zeitgenössische Stimmenabschrift	Catanzaro / Rainer, <i>Anton Cajetan Adlgasser</i> , S. 42–44.
Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei</i> G-Dur, CatAd 3.07	A-Ssp Adl 65.1	zeitgenössische Stimmenabschrift	Catanzaro / Rainer, <i>Anton Cajetan Adlgasser</i> , S. 38f.

Adlgasser, Anton Cajetan	<i>Lauretanische Litanei</i> B-Dur, CatAd 3.11	A-Ssp Adl 85.1	zeitgenössische Stimmenabschrift	Catanzaro / Rainer, <i>Anton Cajetan Adlgasser</i> , S. 44–46.
Haydn, Michael	<i>Lauretanische Litanei</i> B-Dur, MH 74	D-Mbs Mus.ms. 449	autographe Partitur	Sherman / Thomas, <i>Johann Michael Haydn</i> , S. 27f.
Haydn, Michael	<i>Lauretanische Litanei</i> B-Dur, MH 88	D-Mbs Mus. ms. 450	autographe Partitur; Bearbeitung der <i>Litanei</i> B-Dur, MH 74	Sherman / Thomas, <i>Johann Michael Haydn</i> , S. 34.
Haydn, Michael	<i>Lauretanische Litanei</i> C-Dur, MH 71	A-Wn Mus. Hs. 886 Mus	Stimmenabschrift mit abschließendem <i>Miserere nobis</i>	Sherman / Thomas, <i>Johann Michael Haydn</i> , S. 26.
Haydn, Michael	<i>Lauretanische Litanei</i> C-Dur, MH 157	A-Wn Mus.Hs.77 Mus	Partiturabschrift aus dem 19. Jahrhundert mit abschließendem <i>Sub tuum praesidium</i>	Sherman / Thomas, <i>Johann Michael Haydn</i> , S. 64.
Haydn, Michael	<i>Sakramentslitanei</i> d-Moll, MH 66	A-Ssp 1220.2	Partiturabschrift aus dem 19. Jahrhundert	Sherman / Thomas, <i>Johann Michael Haydn</i> , S. 24.
Mozart, Leopold	<i>Lauretanische Litanei</i> G-Dur, LMV II:G1	A-Sd A 452	Stimmenabschrift mit autographen Korrekturen von Leopold Mozart	Eisen / Broy, <i>Leopold-Mozart- Werkverzeichnis</i> , S. 31
Mozart, Leopold	<i>Lauretanische Litanei</i>	A-Sd A 453	zeitgenössische Stimmenabschrift	Eisen / Broy, <i>Leopold-Mozart- Werkverzeichnis</i> , S. 30

Anhang 2

Verzeichnis der Litanei-Aufführungen in Salzburg zur Zeit Mozarts

<i>Datum / Fest</i>	<i>Ort</i>	<i>Zeit</i>	<i>Anmerkung</i>	<i>Nachweis</i>
1. Jänner / Hochfest der Gottesmutter Maria	Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	nach Vesper	Agendenbuch / DHT 179
5. Jänner	Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	nach Vesper	Agendenbuch
14. Jänner	Loretokirche	Abend		SchT, S. 38
2. Februar / Mariae Lichtmess	Dreifaltigkeitskirche; Stiftskirche St. Peter	Nachmittag (15 Uhr)	nach Predigt; in St. Peter – nach Vesper und Prozession	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; Agendenbuch; DHT, S. 70, 218
18. März	Stiftskirche St. Peter	Nachmittag	Hl. Josef-Litanei; nach Vesper	DHT, S. 76, 181
19. März / Hl. Josef	Dom / Stiftskirche St. Peter	Nachmittag	Hl. Josef-Litanei; nach Predigt, Komplet und Prozession, in St. Peter – nach Vesper	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; Akt 443; SchT, S. 143, 234, 316; DHT, S. 135
20. März	Stiftskirche St. Peter	Nachmittag		DHT, S. 76, 181
21. März / Hl. Benedikt	Stiftskirche St. Peter		nach Vesper	Akt 443; DHT, S. 226
25. März / Mariae Verkündigung	Dreifaltigkeitskirche; Stiftskirche St. Peter	14 Uhr / 15.30 Uhr	nach Andacht; in St. Peter – nach Vesper und Prozession, mit Ave Maria oder Salve Regina; mit Musik	HHK 1769, 1772, 1774, 1778, 1779; Akt 443; Agendenbuch; DHT, S. 134

27. März / Hl. Rupert	Stiftskirche St. Peter	15.30 Uhr	nach Vesper; Hl. Rupertus-Litanei	Agendenbuch; DHT, S. 133
Erste Sonntag der Fastenzeit	Dom	nach 16 Uhr	nach Predigt und Prozession	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779
Palmsonntag	Dom	gegen 18.30	<i>Sakramentslitanei</i> ; mit Musik	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; SchT., S. 56, 145, 235, 320; NT, S. 138; Angl, S. 134, 181
Karfreitag	Dom	gegen 19 Uhr	<i>Sakramentslitanei</i> ; mit Musik	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; NT, S. 10, 32, 138; SchT, S. 56, 145, 235, 320; Angl, S. 127, 134, 139, 181
Kardienstag	Dom	gegen 19 Uhr	<i>Sakramentslitanei</i> ; mit Musik	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; NT, S. 10, 32, 138; SchT, S. 57, 146, 236, 320; Angl, S. 127, 134
Karfreitag	Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	Hl. Josef-Litanei	Akt 443; Akt 446
Karsamstag	Stiftskirche Nonnberg / Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	nach Komplet, in Nonnberg mit Te Deum; mit Musik	DHT, S. 21, 131, 184; Akt 446; Agendenbuch
2. Mai				HD, S: 460
3. Mai / Kreuzauffindung	Krankenhauskirche St. Johannes	16 Uhr	nach Predigt, mit Te Deum	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; DHT, S. 189
4. Mai / Hl. Florian	Sacellum	Nachmittag	Hl. Florian-Litanei	SchT, S. 153, 249

7. Mai	Michaelskirche		nach Vesper	HD, S. 508
8. Mai		19 Uhr		HD, S. 508
1 Tag vor Christi Himmelfahrt	Schlosskirche Mirabell		mit Musik	NT, S. 18; AngI, S. 134
Christi Himmelfahrt	Schloß Mirabell		mit Musik	AngI, S. 134
16. Mai / Hl. Johannes Nepomuk	Schlosskirche Mirabell / Franziskanerkirche	gegen 17 Uhr	mit Musik; Hl. Johannes-Litanei	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; Akt 443; NT, S. 18; SchT, S. 155, 250; AngI, S. 140
17. Mai	Schlosskirche Mirabell	Nachmittag	mit Musik	NT, S. 20; SchT, S. 251
18. Mai	Schlosskirche Mirabell		mit Musik	NT, S. 20; AngI, S. 135
22. Mai	Schlosskirche Mirabell		mit Musik	NT, S. 32; AngI, S. 183
23. Mai	Schlosskirche Mirabell		mit Musik	NT, S. 20; AngI, S. 135
1 Tag vor Pfingsten	Stiftskirche St. Peter	Nachmittag	nach Vesper	DHT, S. 140, 191
Pfingsten	Stiftskirche St. Peter	15.45 Uhr	nach Vesper	Agendenbuch
Dreifaltigkeitssonntag	Dreifaltigkeitskirche; Stiftskirche St. Peter	gegen 16 Uhr	nach Andacht; in St. Peter – nach Vesper	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1774, 1778, 1779; Agendenbuch; DHT, S. 98
Herz Jesu	Ursulinenkloster	16 Uhr		HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779
2. Juli / Mariae Heimsuchung	Stiftskirche St. Peter			DHT, S. 102, 150

9. Juli			16 Uhr			HD, S. 468
15. Juli	Stiftskirche St. Peter			nach Vesper		DHT, S. 103
16. Juli	Stiftskirche St. Peter			nach Prozession und/oder Vesper		Agendenbuch; DHT, S. 103
17. Juli	Stiftskirche St. Peter			nach Vesper		HD, S. 468
21. Juni	Stiftskirche St. Peter		15 Uhr	mit Musik		HD, S. 461
22. Juni / Hl. Achatius	Stiftskirche St. Peter		16 Uhr			Akt 443
29. Juni	Stiftskirche St. Peter		15 Uhr	mit Musik		HD, S. 461
2. Juli	Stiftskirche St. Peter		15 Uhr	Hl. Josef-Litanei; nach Prozession, mit Musik		HD, S. 462; DPH, S. 42, 193; Akt 443
15. Juli	Stiftskirche St. Peter			nach Vesper		DHT, S. 242
16. Juli / Gedenktag Unserer Lieben Frau auf dem Berge Karmel	Stiftskirche St. Peter		15.30 Uhr	<i>Lauretanische Litanei</i> ; nach Vesper, mit Prozession		Akt 443; DHT, S. 151, 242
25. Juli / Hl. Jakobus	Stiftskirche St. Peter		17.45 Uhr	<i>Sakramentslitanei</i> , mit Musik		PBH, S. 45
26. Juli / Hl. Anna	Dom / Stiftskirche St. Peter		nach 14 Uhr / 17.45	nach Predigt, Vesper, Komplet und Prozession; Hl. Anna-Litanei / <i>Sakramentslitanei</i> , mit Musik		HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; PBH, S. 45; SchT, S. 81, 266
27. Juli	Stiftskirche St. Peter		17 Uhr	mit Prozession; <i>Sakramentslitanei</i> , manchmal mit Musik		PBH, S. 45; DHT, S. 104, 153
5. August / Maria Schnee	Dreifaltigkeitskirche		16 Uhr	mit Predigt		HHK 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779

13. August / Hl. Kassian	Maria Plain	16 Uhr	mit Musik	TH, S. 353
14. August	Maria Plain / Stiftskirche St. Peter	Nachmittag	in Maria Plain mit Musik	TH, S. 353; DHT, S. 107, 155, 195
15. August / Mariae Himmelfahrt	Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	nach Vesper	Agendenbuch
16. August / Hl. Rochus	Rochuskaserne	gegen 17 Uhr	nach Hochamt; mit Musik	HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779; Akt 443; SchT, S. 273
28. August			mit Musik	NT, S. 150
30. August	Stiftskirche St. Peter		nach Vesper	DHT, S. 157
1. September / Hl. Ägidius, Josua	Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	nach Vesper	Agendenbuch
4. September / Übertragung der Gebeine der Hl. Erentrudis	Stiftskirche Nonnberg	16.45		HHK 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779
7. September	Stiftskirche St. Peter		nach Vesper	DHT, S. 158
8. September / Mariae Geburt	Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	nach Vesper	Agendenbuch; DHT, S. 109
12. September / Mariae Namen	Stiftskirche St. Peter		nach Vesper	Agendenbuch
14. September / Kreuzerhöhung	Krankenhauskirche St. Johannes	16 Uhr	nach Predigt	HHK 1757, 1766, 1769, 1772, 1774, 1778, 1779

22. September / Kirchweihfest	Stiftskirche St. Peter				Agendenbuch
24. September / Hl. Rupert	Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	nach Vesper		Agendenbuch
29. September / Hl. Michael	Michaelskirche		meistens mit Musik		HHK 1757, 1766, 1769, 1772, 1774, 1778, 1779; Akt 443; DHT, S. 160
13. Oktober	Stiftskirche St. Peter		nach Vesper; Hl. Vital-Litanei		DHT, S. 111, 161
19. Oktober	Stiftskirche St. Peter	Nachmittag	<i>Sakramentslitanei</i> ; manchmal mit Musik		DHT, S. 58, 112, 249
20. Oktober / Hl. Vitalis	Stiftskirche St. Peter	Nachmittag	Hl. Josef-Litanei; mit Predigt und Hochamt; manchmal mit Musik		HHK 1783; Akt 443; DHT, S. 112
21. Oktober / Hl. Ursula	Ursulinenkloster		nach Predigt und Hochamt		HHK 1757, 1766, 1769, 1771, 1772, 1774, 1778, 1779
24. Oktober	Stiftskirche St. Peter	15.30 Uhr	nach Vesper		Agendenbuch
25. Oktober	Stiftskirche St. Peter		nach Vesper		DHT, S. 58, 112
26. Oktober / Hl. Amand	Stiftskirche St. Peter	15.45	Hl. Josef-Litanei; nach Vesper und Prozession		Akt 443; DHT, S. 165
28. Oktober / Hl. Simon und hl. Judas	Stiftskirche St. Peter	Nachmittag	nach Andacht, mit Prozession; <i>Sakramentslitanei</i>		DHT, S. 113
13. November	Stiftskirche St. Peter		nach Vesper		Akt 443
27. November / Hl. Virgil	Stiftskirche St. Peter	15.45	Hl. Josef-Litanei; nach Vesper		Akt 443

7. Dezember	Stiftskirche St. Peter/ Sacellum	Nachmittag	in St. Peter – nach Vesper	DHT, S. 63, 120, 169; SchT, S. 27, 299
8. Dezember / Mariae Empfangnis	Stiftskirche St. Peter / Sacellum	15 Uhr	in St. Peter – nach Vesper	Agendenbuch; SchT, S. 299
9. Dezember	Sacellum	Abend		SchT, S. 111, 299
10. Dezember	Sacellum	Abend		SchT, S. 299
11. Dezember	Sacellum	Abend		SchT, S. 299
12. Dezember	Sacellum	Abend		SchT, S. 300
13. Dezember	Sacellum	Abend		SchT, S. 300
14. Dezember	Sacellum / Stiftskirche St. Peter	Abend	in St. Peter – nach Vesper und Hochamt	SchT, S. 300; DHT, S. 120
16. Dezember	Kajetanerkirche	Nachmittag		SchT, S. 113
19. Dezember	Kajetanerkirche	Abend		SchT, S. 29
20. Dezember	Kajetanerkirche	Abend		SchT, S. 301
21. Dezember	Kajetanerkirche	Abend		SchT, S. 30, 114
22. Dezember	Kajetanerkirche	Abend		SchT, S. 302
23. Dezember	Kajetanerkirche	Abend		SchT, S. 114
24. Dezember	Stiftskirche St. Peter	Nachmittag	nach Vesper	DHT, S. 64
31. Dezember / Hl. Silvester	Stiftskirche St. Peter	15 Uhr	<i>Sakramentslitanei</i> ; nach Vesper, mit Te Deum	Akt 443; Agendenbuch; DHT, S. 122, 172, 213, 254

Abkürzungen:

Agendenbuch	<i>Agendenbuch für kirchliche Funktionen</i>
Akt 443	<i>Kirchenkalendarien, Agenden, Gottesdienste</i>
Akt 446	<i>Gottesdienste und Tagesordnung in der Karwoche 18./19. Jhd</i>
AngI	<i>Angermüller, Mozart, 1485/86 bis 2003</i>
DHT	<i>Hahnl / Angermüller / Angermüller, Abt Dominicus Hagenauer</i>
HD	<i>Unvollständige Sakristeidiarie</i>
HHK	<i>Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof-Kalender</i>
NT	<i>Geffray / Angermüller, Marie Anne Mozart</i>
PBH	<i>Eder, Ein Mönch als Zeitgenosse</i>
SchT	<i>Angermüller / Angermüller, Joachim Ferdinand von Schidenhofen</i>
TH	<i>Hintermaier, Die Familie Mozart</i>

Anhang 3

Text der Allerheiligenlitanei mit deutscher Übersetzung⁵⁰⁵

<i>Latinitisch</i>	<i>Deutsch</i>
1. Kyrie eleison	1. Herr, erbarme Dich unser
2. Christe eleison	2. Christus, erbarme Dich unser
3. Kyrie eleison	3. Herr, erbarme Dich unser
4. Christe audi nos	4. Christus, höre uns
5. Christe exaudi nos	5. Christus, erhöre uns
6. Pater de caelis, Deus, miserere nobis	6. Gott Vater vom Himmel, erbarme Dich unser
7. Fili, Redemptor mundi, Deus	7. Gott Sohn, Erlöser der Welt
8. Spiritus Sancte, Deus	8. Gott Heiliger Geist
9. Sancta Trinitas, Unus Deus	9. Heilige Dreifaltigkeit, ein einziger Gott
10. Sancta Maria, ora pro nobis	10. Heilige Maria, bitte für uns
11. Sancta Dei Genetrix	11. Heilige Gottesgebäerin
12. Sancta Virgo virginum	12. Heilige Jungfrau der Jungfrauen
13. Sancte Michael	13. Heiliger Michael
14. Sancte Gabriel	14. Heiliger Gabriel
15. Sancte Raphael	15. Heiliger Raphael
16. Omnes sancti Angeli et Archangeli, orate pro nobis	16. Alle heiligen Engel und Erzengel, bittet für uns
17. Omnes sancti beatorum Spirituum ordines	17. Alle heiligen Ordnungen der seligen Geister
18. Sancte Joannes Baptista, ora pro nobis	18. Heiliger Johannes der Täufer, bitte für uns
19. Sancte Joseph	19. Heiliger Joseph
20. Omnes sancti Patriarchae et Prophetae, orate pro nobis	20. Alle heiligen Patriarchen und Propheten, bittet für uns
21. Sancte Petre, ora pro nobis	21. Heiliger Petrus, bitte für uns

⁵⁰⁵ Die Übersetzung ist Kammer, *Die Litanei von allen Heiligen* entnommen.

22. Sancte Paule	22. Heiliger Paulus
23. Sancte Andrea	23. Heiliger Andreas
24. Sancte Jacobe	24. Heiliger Jakobus
25. Sancte Joannes	25. Heiliger Johannes
26. Sancte Thoma	26. Heiliger Thomas
27. Sancte Jacobe	27. Heiliger Jakobus
28. Sancte Philippe	28. Heiliger Philippus
29. Sancte Bartholomaeae	29. Heiliger Bartholomäus
30. Sancte Matthaee	30. Heiliger Matthäus
31. Sancte Simon	31. Heiliger Simon
32. Sancte Thaddaeae	32. Heiliger Thaddäus
33. Sancte Matthia	33. Heiliger Matthias
34. Sancte Barnaba	34. Heiliger Barnabas
35. Sancte Luca	35. Heiliger Lukas
36. Sancte Marce	36. Heiliger Markus
37. Omnes sancti Apostoli et Evangelistae, orate pro nobis	37. Alle heiligen Apostel und Evangelisten, bittet für uns
38. Omnes sancti Discipuli Domini	38. Alle heiligen Jünger des Herrn
39. Omnes sancti Innocentes	39. Alle heiligen Unschuldigen Kinder
40. Sancte Stephane, ora pro nobis	40. Heiliger Stephanus, bitte für uns
41. Sancte Laurenti	41. Heiliger Laurentius
42. Sancte Vincenti	42. Heiliger Vincentius
43. Sancti Fabiane et Sebastianae, orate pro nobis	43. Heiliger Fabian und Sebastian, bittet für uns
44. Sancti Johannes et Paule	44. Heiliger Johannes und Paulus
45. Sancti Cosma et Damiane	45. Heiliger Kosmas und Damian
46. Sancti Gervasi et Protasi	46. Heiliger Gervasius und Protasius
47. Omnes sancti Martyres	47. Alle heiligen Märtyrer
48. Sancte Silvestre, ora pro nobis	48. Heiliger Silvester, bitte für uns
49. Sancte Gregori	49. Heiliger Gregorius
50. Sancte Ambrosi	50. Heiliger Ambrosius

51. Sancte Augustine	51. Heiliger Augustinus
52. Sancte Hieronymus	52. Heiliger Hieronymus
53. Sancte Martine	53. Heiliger Martinus
54. Sancte Nicolae	54. Heiliger Nikolaus
55. Omnes sancti Pontifices et Confessores, orate pro nobis	55. Alle heiligen Bischöfe und Bekenner, bittet für uns
56. Omnes sancti Doctores	56. Alle heiligen Kirchenlehrer
57. Sancte Antoni, ora pro nobis	57. Heiliger Antonius, bitte für uns
58. Sancte Benedicte	58. Heiliger Benediktus
59. Sancte Bernarde	59. Heiliger Bernardus
60. Sancte Dominice	60. Heiliger Dominikus
61. Sancte Francisce	61. Heiliger Franziskus
62. Omnes sancti Sacerdotes et Levitae, orate pro nobis	62. Alle heiligen Priester und Leviten, bittet für uns
63. Omnes sancti Monachi et Eremitae	63. Alle heiligen Mönche und Einsiedler
64. Sancta Maria Magdalena, ora pro nobis	64. Heilige Maria Magdalena, bitte für uns
65. Sancta Agatha	65. Heilige Agatha
66. Sancta Lucia	66. Heilige Lucia
67. Sancta Agnes	67. Heilige Agnes
68. Sancta Caecilia	68. Heilige Cäcilia
69. Sancta Catharina	69. Heilige Katharina
70. Sancta Anastasia	70. Heilige Anastasia
71. Omnes sanctae Virgines et Viduae, orate pro nobis	71. Alle heiligen Jungfrauen und Witwen, bittet für uns
72. Omnes Sancti et Sanctae Dei, intercedite pro nobis	72. Alle Heiligen Gottes, bittet für uns
73. Propitius esto, parce nobis Domine	73. Sei (uns) gnädig! – Verschone uns, o Herr
74. Propitius esto, exaudi nos, Domine	74. Sei (uns) gnädig! – Erhöre uns, o Herr
75. Ab omni malo – libera nos, Domine	75. Von jeglichem Übel – erlöse uns, o Herr
76. Ab omni peccato	76. Von jeglicher Sünde
77. Ab ira tua	77. Von Deinem Zorne
78. A subtinea et improvisa morte	78. Von einem jähen und unversesehenen Tode

79. Ab insidiis diabolis	79. Von den Nachstellungen des Teufels
80. Ab ira, et odio, et omni mala voluntate	80. Von Zorn, Hass und allem bösen Willen
81. A spiritu fornicationis	81. Vom Geiste der Unlauterkeit
82. A fulgure et tempestate	82. Von Blitz und Ungewitter
83. A flagello terraemotus	83. Von der Geißel des Erdbebens
84. A peste, fame et bello	84. Von Pest, Hunger und Krieg
85. A morte perpetua	85. Vom ewigen Tode
86. Per mysterium sanctae incarnationis tuae	86. Durch das Geheimnis Deiner heiligen Menschwerdung
87. Per adventum tuum	87. Durch Deine Ankunft
88. Per nativitatem tuam	88. Durch Deine Geburt
89. Per baptismum et sanctum ieiunium tuum	89. Durch Deine Taufe und Dein heiliges Fasten
90. Per crucem et passionem tuam	90. Durch Dein Kreuz und Leiden
91. Per mortem et sepulturam tuam	91. Durch Deinen Tod und Dein Begräbnis
92. Per sanctam resurrectionem tuam	92. Durch Deine heilige Auferstehung
93. Per admirabilem ascensionem tuam	93. Durch Deine wunderbare Himmelfahrt
94. Per adventum Spiritus Sancti Paracliti	94. Durch die Ankunft des Heiligen Geistes, des Trösters
95. In die iudicii	95. Am Tage des Gerichtes
96. Peccatores, te rogamus, audi nos	96. Wir arme Sünder, wir bitten Dich, erhöre uns
97. Ut nobis parcas	97. Dass Du uns verschonest
98. Ut nobis indulgeas	98. Dass Du uns verzeihest
99. Ut ad veram poenitentiam nos perducere digneris	99. Dass Du uns gnädig zu wahrer Buße führen wollest
100. Ut Ecclesiam tuam sanctam regere et conservare digneris	100. Dass Du Deine heilige Kirche leiten und erhalten wollest
101. Ut Dominum Apostolicum et omnes ecclesiasticos ordines in sancta religione conservare digneris	101. Dass Du den apostolischen Oberhirten und alle Stände der Kirche in der heiligen Religion erhalten wollest
102. Ut inimicos sanctae Ecclesiae humiliare digneris	102. Dass Du die Feinde der heiligen Kirche demütigen wollest
103. Ut regibus et principibus christianis pacem et veram concordiam donare digneris	103. Dass Du den christlichen Königen und Fürsten Frieden und wahre Eintracht schenken wollest
104. Ut cuncto populo christiano pacem et unitatem largiri digneris	104. Dass Du dem gesamten christlichen Volke Frieden und Einigkeit verleihen wollest

<p>105. Ut omnes errantes ad unitatem Ecclesiae revocare et infideles universos ad Evangelii lumen perducere digneris</p> <p>106. Ut nos metipso in tuo sancto servitio confortare et conservare digneris</p> <p>107. Ut mentes nostras ad caelestia desideria erigas</p> <p>108. Ut omnibus benefactoribus nostris sempiterna bona retribuas</p> <p>109. Ut animas nostras, fratrum, propinquorum et ebendactorum nostrorum ab aeterna damnatione eripias</p> <p>110. Ut fructus terrae dare et conservare digneris</p> <p>111. Ut omnibus fidelibus defunctis requiem aeternam donare digneris</p> <p>112. Ut nos exaudire digneris</p> <p>113. Fili Dei</p> <p>114. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine</p> <p>115. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine</p> <p>116. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis</p> <p>117. Christe audi nos</p> <p>118. Christe exaudi nos</p> <p>119. Kyrie eleison</p> <p>120. Christe eleison</p> <p>121. Kyrie eleison</p>	<p>105. Dass Du alle Irrgläubigen zur Einheit der Kirchen zurückrufen und alle Ungläubigen zum Lichte des Evangeliums führen wollest</p> <p>106. Dass Du uns in Deinme heiligen Dienste befestigen und bewahren wollest</p> <p>107. Dass Du unsere Herzen zur Sehnsucht nach den himmlischen Dingen erhebest</p> <p>108. Dass Du alle unsre Wohläter mit den ewigen Gütern belohnest</p> <p>109. Dass Du unsere Seelen und die Seelen unserer Brüder, Verwandten und Wohläter vor der ewigen Verdammnis bewahrest</p> <p>110. Dass Du die Früchte der Erde geben und erhalten wollest</p> <p>111. Daß Du allen verstorbenen Christgläubigen die ewige Ruhe verleihest wollest</p> <p>112. Daß Du uns erhören wollest</p> <p>113. Sohn Gottes</p> <p>114. Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt – ver-schone uns, o Herr</p> <p>115. Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt – er-höre uns, o Herr</p> <p>116. Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt – er-barme Dich unser</p> <p>117. Christus, höre uns</p> <p>118. Christus, erhöre uns</p> <p>119. Herr, erbarme Dich unser</p> <p>120. Christus, erbarme Dich unser</p> <p>121. Herr, erbarme Dich unser</p>
---	--

Text der *Sakramentslitanei* (Salzburger Fassung) mit deutscher Übersetzung

<i>Latinitisch</i>	<i>Deutsch</i>
1. Kyrie eleison	1. Herr, erbarme dich unser
2. Christe eleison	2. Christus, erbarme dich unser
3. Kyrie eleison	3. Herr, erbarme dich unser
4. Christe audi nos	4. Christus höre uns
5. Christe exaudi nos	5. Christus, erhöre uns
6. Pater de coelis Deus, Miserere nobis.	6. Gott Vater vom Himmel, erbarme dich unser
7. Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis	7. Gott Sohn, Erlöser der Welt, erbarme dich unser
8. Spiritus Sanctus Deus, miserere nobis	8. Gott Heiliger Geist, erbarme dich unser
9. Sancta Trinitas Unus Deus, miserere nobis	9. Hl. Dreifaltigkeit, ein einiger Gott, erbarme dich unser.
10. Panis vivus, qui de coelo descendisti, miserere nobis	10. Lebendiges Brot, das du vom Himmel herabgestiegen, erbarme dich unser
11. Deus absconditus et Salvator, m.n.	11. Verborgener Gott und Erretter, e.d.u.
12. Frumentum electorum, m.n.	12. Nahrung der Auserwählten, e.d.u.
13. Vinum germinans virgines, m.n.	13. Wein, der Jungfrauen pfeifen lässt, e.d.u.
14. Panis pinguis et delicæ regum, m.n.	14. Strotzendes Brot und Ergötzer der Könige, e.d.u.
15. Juge sacrificium, m.n.	15. Vereintes Opfer, e.d.u.
16. Oblatio munda, m.n.	16. Reine Spende, e.d.u.
17. Agnus absque macula, m.n.	17. Lamm ohne Fehler, e.d.u.
18. Mensa purissima, m.n.	18. Reines Mahl, e.d.u.
19. Angelorum esca, m.n.	19. Speise der Engel, e.d.u.
20. Manna absconditum, m.n.	20. Verborgenes Manna, e.d.u.
21. Memoria mirabilium Dei, m.n.	21. Angedenken der Wunder Gottes, e.d.u.
22. Panis supersubstantialis, m.n.	22. Überirdisches Brot, e.d.u.
23. Verbum caro factum habitans in nobis, m.n.	23. Fleisch gewordenes Brot, unter uns wohnend, e.d.u.
24. Hostia sancta, m.n.	24. Heilige Hostie, e.d.u.
25. Calix benedictionis, m.n.	25. Kelch des Segens, e.d.u.
26. Mysterium fidei, m.n.	26. Wunder des Glaubens, e.d.u.
27. Præcelsum et venerabile Sacramentum, m.n.	27. Sehr hohes und verehrungswürdiges Sakrament, e.d.u.

<p>28. <i>Sacrificium omnium sanctissimum, m.n.</i> 29. <i>Vere propriatorium pro vivis et defunctis, m.n.</i> 30. <i>Coeleste antidotum quo a peccatis praeservamur, m.n.</i> 31. <i>Stupendum super omnia miraculum, m.n.</i> 32. <i>Sacratissimum Dominicae passionis commemoratio, m.n.</i> 33. <i>Donum transcendens omnem plenitudinem, m.n.</i> 34. <i>Memoriale praecipuum divini amoris, m.n.</i> 35. <i>Divinae affluentia largitatis, m.n.</i> 36. <i>Sacrosanctum et augustissimum mysterium, m.n.</i> 37. <i>Pharmacum immortalitatis, m.n.</i> 38. <i>Tremendum ac vivificum Sacramentum, m.n.</i> 39. <i>Panis omnipotentia verbi caro factus, m.n.</i> 40. <i>Incruentum sacrificium, m.n.</i> 41. <i>Cibus et conviva, m.n.</i> 42. <i>Dulcissimum convivium, cui assistant Angeli ministrante, m.n.</i> 43. <i>Sacramentum pietatis, m.n.</i> 44. <i>Vinculum caritatis, m.n.</i> 45. <i>Offerens et oblatio, m.n.</i> 46. <i>Spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, m.n.</i> 47. <i>Refectio animarum sanctarum, m.n.</i> 48. <i>Viaticum in Domino morientium, m.n.</i> 49. <i>Pignus futurae gloriae, m.n.</i> 50. <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine</i> 51. <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine</i> 52. <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis</i></p>	<p>28. Heiligstes aller Opfer, e.d.u. 29. Wahres Mittel der Versöhnung, für die Lebenden und die Toten, e.d.u. 30. Himmlisches Gegenmittel, durch das wir vor Sünden bewahrt werden, e.d.u. 31. Bestaunenswertes, über alle Wunder hinaus, e.d.u. 32. Heiligstes Angedenken an die Leiden des Herrn, e.d.u. 33. Geschenk, das alle Fülle übersteigt, e.d.u. 34. Vornehmstes Angedenken der göttlichen Liebe, e.d.u. 35. Reichtum der göttlichen Freigebigkeit, e.d.u. 36. Heiligstes und verehrtestes Wunder, e.d.u. 37. Mittel der Unsterblichkeit, e.d.u. 38. Uns erzittern lassendes und lebensspendendes Sakrament, e.d.u. 39. Brot, durch die Allmacht des Wortes Fleisch geworden, e.d.u. 40. Unblutiges Opfer, e.d.u. 41. Speis und Tischgenosse, e.d.u. 42. Süßestes Mahl, bei dem die Engel zugegen sind, e.d.u. 43. Sakrament der Gnade, e.d.u. 44. Band der Nächstenliebe, e.d.u. 45. Uns selbst Opfer spendend, e.d.u. 46. Geistige Süße, an der Quelle selbst gekostet, e.d.u. 47. Erfrischung der heiligen Seelen, e.d.u. 48. Du Reisegeld der im Herrn Entschlafenen, e.d.u. 49. Unterpfund zukünftiger Ehre, e.d.u. 50. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, ver-schone uns, o Herr 51. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erhö-re uns, o Herr 52. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbar-me dich unser</p>
--	---

**Text der *Lauretanischen Litanei* (die im 18. Jahrhundert verwendete Fassung)
mit deutscher Übersetzung⁵⁰⁶**

<i>Latinitisch</i>	<i>Deutsch</i>
1. Kyrie eleison	1. Herr, erbarme dich unser
2. Christe eleison	2. Christus, erbarme dich unser
3. Kyrie eleison	3. Herr, erbarme dich unser
4. Christe audi nos	4. Christus höre uns
5. Christe exaudi nos	5. Christus, erhöre uns
6. Pater coelis Deus, Miserere nobis	6. Gott Vater vom Himmel, erbarme dich unser
7. Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis	7. Gott Sohn, Erlöser der Welt, erbarme dich unser
8. Spiritus Sanctus Deus, miserere nobis	8. Gott Heiliger Geist, erbarme dich unser
9. Sancta Trinitas Unus Deus, miserere nobis	9. Hl. Dreifaltigkeit, ein einiger Gott, erbarme dich unser
10. Sancta Maria, ora pro nobis	10. Heilige Maria, bitte für uns
11. Sancta Dei Genetrix, o.p.n.	11. Heilige Gottesgebäerin, b.f.u.
12. Sancta virgo virginum, o.p.n.	12. Heilige Jungfrau aller Jungfrauen, b.f.u.
13. Mater Christi, o.p.n.	13. Mutter Christi, b.f.u.
14. Mater divinae gratiae, o.p.n.	14. Mutter der göttlichen Gnade, b.f.u.
15. Mater purissima, o.p.n.	15. Reinste Mutter, b.f.u.
16. Mater castissima, o.p.n.	16. Keuscheste Mutter, b.f.u.
17. Mater inviolate, o.p.n.	17. Unversehrte Mutter, b.f.u.
18. Mater intemerata, o.p.n.	18. Unbefleckte Mutter, b.f.u.
19. Mater amabilis, o.p.n.	19. Liebenswürdige Mutter, b.f.u.
20. Mater admirabilis, o.p.n.	20. Wunderbare Mutter, b.f.u.
21. Mater Creatoris, o.p.n.	21. Mutter des Schöpfers, b.f.u.
22. Mater Salvatoris, o.p.n.	22. Mutter des Erlösers, b.f.u.
23. Virgo prudentissima, o.p.n.	23. Weiseste Jungfrau, b.f.u.
24. Virgo veneranda, o.p.n.	24. Ehrwürdige Jungfrau, b.f.u.
25. Virgo praedicanda, o.p.n.	25. Lobwürdige Jungfrau, b.f.u.
26. Virgo potens, o.p.n.	26. Mächtige Jungfrau, b.f.u.

⁵⁰⁶ Die Übersetzung ist Kammer, *Die Lauretanische Litanei* entnommen.

<p>27. <i>Virgo clemens</i>, o.p.n. 28. <i>Virgo fidelis</i>, o.p.n. 29. <i>Speculum justitiae</i>, o.p.n. 30. <i>Sedes sapientiae</i>, o.p.n. 31. <i>Causa nostrae laetitiae</i>, o.p.n. 32. <i>Vas spirituale</i>, o.p.n. 33. <i>Vas honorabile</i>, o.p.n. 34. <i>Vas insigne devotionis</i>, o.p.n. 35. <i>Rosa mystica</i>, o.p.n. 36. <i>Turris Davidica</i>, o.p.n. 37. <i>Turris eburnea</i>, o.p.n. 38. <i>Domus aurea</i>, o.p.n. 39. <i>Foederis arca</i>, o.p.n. 40. <i>Janua coeli</i>, o.p.n. 41. <i>Stella matutina</i>, o.p.n. 42. <i>Salus infirmorum</i>, o.p.n. 43. <i>Refugium peccatorum</i>, o.p.n. 44. <i>Consolatrix afflictorum</i>, o.p.n. 45. <i>Auxilium Christianorum</i>, o.p.n. 46. <i>Regina Angelorum</i>, o.p.n. 47. <i>Regina Patriarcharum</i>, o.p.n. 48. <i>Regina Prophetarum</i>, o.p.n. 49. <i>Regina Apostolorum</i>, o.p.n. 50. <i>Regina Martyrum</i>, o.p.n. 51. <i>Regina Confessorum</i>, o.p.n. 52. <i>Regina Virginum</i>, o.p.n. 53. <i>Regina Sanctorum omnium</i>, o.p.n. 54. <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine</i> 55. <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine</i> 56. <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Miserere nobis</i></p>	<p>27. Gütige Jungfrau, b.f.u. 28. Getreue Jungfrau, b.f.u. 29. Spiegel der Gerechtigkeit, b.f.u. 30. Sitz der Weisheit, b.f.u. 31. Ursache unserer Freude, b.f.u. 32. Geistliches Gefäß, b.f.u. 33. Ehrwürdiges Gefäß, b.f.u. 34. Vortreffliches Gefäß der Andacht, b.f.u. 35. Geheimnisvolle Rose, b.f.u. 36. Turm Davids, b.f.u. 37. Elfenbeiderner Turm, b.f.u. 38. Goldenes Haus, b.f.u. 39. Arche des Bundes, b.f.u. 40. Pforte des Himmels, b.f.u. 41. Morgenstern, b.f.u. 42. Heil der Kranken, b.f.u. 43. Zuflucht der Sünder, b.f.u. 44. Trösterin der Betrübten, b.f.u. 45. Hilfe der Christen, b.f.u. 46. Königin der Engel, b.f.u. 47. Königin der Patriarchen, b.f.u. 48. Königin der Propheten, b.f.u. 49. Königin der Apostel, b.f.u. 50. Königin der Martyrer, b.f.u. 51. Königin der Bekenner, b.f.u. 52. Königin der Jungfrauen, b.f.u. 53. Königin aller Heiligen, b.f.u. 54. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, ver- schone uns, o Herr 55. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erhö- re uns, o Herr 56. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbar- me dich unser</p>
--	--

Deutsche Übersetzung der *Laurentianischen Litaniei*

aus: *Allgemeines Mission=Frage-Büchlein*, S. 197–203.

(Ch=Chor; V=Volk)

<i>Text der Laurentianischen Litaniei (Fassung von 1587)</i>	<i>Allgemeines Mission=Frage-Büchlein (1757)</i>
<ol style="list-style-type: none"> 1. Kyrie eleison 2. Christe eleison 3. Kyrie eleison 4. Christe audi nos 5. Christe exaudi nos 6. Pater coelis Deus, Miserere nobis 7. Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis 8. Spiritus Sanctus Deus, miserere nobis 9. Sancta Trinitas Unus Deus, miserere nobis 10. Sancta Maria, ora pro nobis 11. Sancta Die Genetrix <p>Ora pro nobis</p> <ol style="list-style-type: none"> 12. Sancta virgo virginum 13. Mater Christi 14. Mater divinae gratiae <p>15. Mater purissima</p>	<p>Vater ewig ungeboren (Ch) Kyrie eleison (Ch + V) Gottes Sohn, uns auserkoren (Ch) Christe eleison (Ch + V) Und du Geist der Heiligkeit (Ch) Kyrie eleison (V) Heilige Dreyfaltigkeit (Ch) Kyrie eleison (V) O Maria sey gepriesen! Weilen du bist auserkiesen</p> <p>Gottes selbst Gebährerin, für uns eine Fürsprecherin (Ch)</p> <p>Alles Unheil von uns treibe, Unser Frau und Mutter bleibe, Bitt für uns im letzten Streit, Mutter der Barmherzigkeit (V)</p> <p>O du Jungfrau der Jungfrauen, Und der ganzen Welt Vertrauen, Dann du Mutter Christi bist, Voll der Gnad zu jeder Frist (Ch)</p> <p>Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V)</p> <p>Du die Reinste aus allen,</p>

16. Mater castissim, 17. Mater inviolate	Dero Keuschheit Gott gefallen; Du vor allen solst allein Ungeschwächste Mutter seyn (Ch) Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V)
18. Mater intemerata 19. Mater amabilis 20. Mater admirabilis	Unbefleckte Mutter bleibest Durch die Gnad all Sünd vertreibest Mutter aller Lieblichkeit Wunderbar zu jederzeit (Ch)
21. Mater Creatoris 22. Mater Salvatoris	Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V) Mutter des Erschaffers höre Der Gefangenen Bitt gewähre: Mutter des Erlösers! All Uns erlös von Band und Qual (Ch)
23. Virgo prudentissima 24. Virgo veneranda 25. Virgo praedicanda	Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V) Weise Jungfrau, und bescheiden Warst sowohl in Freud, als Leiden Ehr und Lob du würdig bist Gottes Weisheit in dir ist (Ch)
26. Virgo potens 27. Virgo clemens 28. Virgo fidelis 29. Speculum justitiae	Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V) Jungfrau mächtig und getreue Uns von aller G'fahr befreye Jungfrau voll der Gütigkeit Spiegel der Gerechtigkeit (Ch) Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V) Sitz der Weisheit warst gewesen Bist ein Ursach auserlesen

<p>30. Sedes sapientiae 31. Causa nostrae laetitiae 32. Vas spirituale 33. Vas honorabile 34. Vas insigne devotionis 35. Rosa mystica 36. Turris Davidica 37. Turris eburnea 38. Domus aurea 39. Foederis arca 40. Janua coeli 41. Stella matutina 42. Salus infirmorum 43. Refugium peccatorum 44. Consolatrix afflictorum 45. Auxilium Christianorum</p>	<p>Unser Freud und Seeligkeit Gäfaß des Geist, und Heiligkeit (Ch) Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V) O ehrwürdigs Gäfaß der Allmacht! O Fürtrefflichs Gäfaß der Andacht! Rosen geistlich jederzeit Von den Dörmern warst befreyt (Ch) Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V) Ein Thurn Davids wirst genennet Den die Schlangen nie berennet Thurn von Helffenbein aufg führt; Haus mit reinem Gold geziert (Ch) Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V) Arch des Bunds, so Gott versiget: Himmels=Pforten nie verriget; Morgen=Stern, und Kranken=Heil! Uns zu helfen nicht verweil (Ch) Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V) Du ein Zuflucht aller Sünder Aller Schwachen Adams=Kinder! Der betrübteten Trösterin! Aller Christen Helfferin (Ch)</p>
---	--

<p>46. Regina Angelorum</p> <p>47. Regina Patriarcharum</p> <p>48. Regina Prophetarum</p> <p>49. Regina Apostolorum</p> <p>50. Regina Martyrum</p> <p>51. Regina Confessorum</p> <p>52. Regina Virginum</p> <p>53. Regina Sanctorum omnium</p> <p>54. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine</p> <p>55. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine</p>	<p>Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V)</p> <p>Königin der Engeln allen Laß vor andern dir gefallen Das heilig=Römische Reich Schütze dieß vor Feindes Streich (Ch)</p> <p>Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V)</p> <p>Patriarchen und Propheten, Welche deinen Sohn anbethen Preisen dich ein Herrscherinn Ihr getreue Königin (Ch)</p> <p>Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V)</p> <p>Die Apostel dieß bekennen Und ihr Königin dich nennen Ebenfals die Martyrer Wie auch die fromme Beichtiger (Ch)</p> <p>Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V)</p> <p>Königin bist der Jungfrauen Welche ewig Gott anschauen Alle Heiligen zugleich Königin im Himmelreich (Ch)</p> <p>Alles Unheil von uns treibe, u.s.w. (V)</p> <p>O Lamm Gottes! Alle Sünden dieser Welt durch dich verschwinden O Lamm Gottes! Steh uns bey</p>
---	---

56. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis

O Lamm Gottes! Gnädig sey (Ch)

Herz! zu Füßen wir dir fallen
Dich erbarme unser allen
Uns verschone, uns erhör
Durch dein Mutter dieß gewähr

Anhang 4

Tabelle 1

Zusammenfassende Darstellung der Gliederung von *Lauretanischen Litaneien* von Mozarts Salzburger Zeitgenossen

<i>Satz</i>	<i>Vertonungen von Adlgasser</i>	<i>Vertonungen von M. Haydn</i>	<i>Vertonungen von L. Mozart</i>
<i>Sancta Maria</i>	CatAd 3.01 CatAd *3.05 CatAd *3.06 CatAd 3.07 CatAd *3.10 CatAd 3.11	MH 74 MH 89 MH 120 MH 156 MH 157	LMV II:G1 LMV II:F1 LMV II:Es1
<i>Sancta Dei Genetrix</i>	CatAd 3.07		
<i>Virgo prudentissima</i>	CatAd 3.01 CatAd 3.07 CatAd 3.11	MH 71 MH 74	LM II:G1
<i>Speculum justitiae</i>	CatAd 3.01 CatAd 3.03 CatAd *3.05 CatAd *3.06 CatAd *3.10	MH 120 MH 157	LM II:Es1
<i>Causa nostrae laetitiae</i>	CatAd 3.07		
<i>Salus infirmorum</i>	CatAd 3.01 CatAd 3.03 CatAd *3.05 CatAd 3.07 CatAd *3.10 CatAd 3.11	MH 71 MH 89 MH 120 MH 156	LMV II:G1 LMV II:F1 LMV II:Es1
<i>Regina Angelorum</i>	CatAd 3.01 CatAd 3.03 CatAd *3.05 CatAd 3.07 CatAd *3.10 CatAd 3.11	MH 71 MH 74 MH 89 MH 120 MH 156 MH 157	LMV II:G1 LMV II:F1 LMV II:Es1

Tabelle 2

Zusammenfassende Darstellung der Solo-Tutti-Abschnitte zu den *Lauretanischen Litaneien* von Mozarts Salzburger Zeitgenossen (sortiert nach Werkverzeichnismummern)

	MH 157	MH 74 = MH 88	CatAd 3.03	LM II:G1	LM II:F1	LM II:Es1	CatAd *3.05	CatAd 3.11	CatAd *3.10	CatAd 3.07
Sancta Maria	S	S	T	S	S	S	S	S	S	T
Sancta Dei Genitrix	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Sancta virgo virginum	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater Christi	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater divinae gratiae	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater purissima	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater castissima	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater inviolata	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater interemerata	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater amabilis	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater admirabilis	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater Creatoris	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Mater Salvatoris	S	S	T	S	S	S	S	S	S	S
Virgo prudentissima	T	S	T	T	S	T	S	T	S	T
Virgo veneranda	T	S	T	T	S	T	S	T	S	T
Virgo praedicanda	T	S	T	T	S	T	S	T	S	T
Virgo potens	T	T	T	T	T	T	T	T	S	T
Virgo clemens	T	S	T	T	T	T	T	T	S	T
Virgo fidelis	T	S	T	T	S	T	T	T	S	T
Speculum justitiae	S	S	S	T	T	S	S	S	S	T
Sedes sapientiae	S	S	S	T	T	S	S	S	S	T
Causa nostrae laetitiae	S	T	S	T	T	S	S	T	T	S

Anhang 5

Tabelle 1

Aufbau des *Hostia sancta* der *Sakramentslitanei* C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart

Abschnitt der Form	Einleitung I					Refrain
Thematik des Abschnitts	A	A	A'	B	C	A
Takte	1–10	11–17	17–23	23–27	28–34	34–36
Harmonik	I	I	I	I→	→V	V
Besetzung	Orchester	Alt Solo	Alt Solo	Chor	Chor	Orchester
Text		Hostia sancta, calix benedictionis, miserere nobis.	Mysterium fidei, miserere nobis	Praecelsum et venerabili Sacramentum	Miserere nobis	

II				Refrain	III	Refrain
A''	A'''	B'	C'	A	A'''	A
37–46	47–60	61–67	68–73	73–74	75–96	96–98
V	V→	V	→I	I	I	I
Tenor solo	Bass Solo	Chor	Chor	Orchester	Soli	Orchester
Sacrificium omnium sanctissimum, vere propriatorium pro vivis et defunktis, miserere nobis	Caeleste antidotum, quo a peccatis praeservamur, miserere nobis	Stupendum super omnia miraculum	miserere nobis		Sacratissimum Dominicae passionis commemoratio, donum transcendens omnem plenitudinem, memorial praecipuum divini amoris, miserere nobis. divinae affluentia largitatis, miserere nobis. sacrosanctum et augustissimum mysterium, pharmacum immortalitatis, miserere nobis	

Tabelle 2**Aufbau des *Hostia sancta* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart**

<i>Abschnitt der Form</i>	Einleitung	I				Refrain
<i>Thematik</i>	A	A	→	B	C	D
<i>Takte</i>	1–4	5–10	10–15	15–22	23–33	33–40
<i>Harmonik</i>	I	I	I→V	V→	V	V
<i>Besetzung</i>	Orchester	Sopran Solo	Sopran Solo	Chor	Chor	Orchester
<i>Text</i>		Hostia sancta, calix benedic- tionis, miserere nobis	Mysterium fidei, miserere nobis	Praecelsum et venerabile Sacramentum	Miserere nobis	

II				Refrain	III	Refrain
A'	A''	B'	C'	→	A'''	A
40–53	54–64	64–70	71–75	75–76	77–98	98–101
V→VI	IV	IV→	→III	III→V	I	I→VI
Alt Solo	Bass Solo	Chor	Chor	Orchester	Soli	Orchester
Sacrificium omnium sanctissimum, vere propitiatorum pro vivis et defunctis, miserere nobis	Coeleste antidotum, quo peccatis praeservamur, miserere nobis	Stupendum supra omnia miracula	Miserere nobis		Sacratissimum Dominicae passionis commemoratio, donum transcendens omnem plenitudinem, memorial praecipuum divini amoris, miserere nobis. divinae affluentia largitatis, miserere nobis. sacrosanctum et augustissimum mysterium, pharmacum immortalitatis, miserere nobis	

Tabelle 3

Aufbau des *Panis omnipotentia* der Sakramentslitanei C-Dur, LMV II:C1, von L. Mozart

<i>Formteil</i>	<i>Rit. 1</i>	<i>Teil 1</i>				
<i>Thematik</i>	a a' b c d	a	a'	b	→	a
<i>Harmonik</i>	I → V I	I	I	V	I → V	V
<i>Text</i>		Panis omnipotentia verbi caro factum	Incrumentum sacrificium, cibus et conviva, miserere	nobis	Dulcissimum convivium, cui assisunt Angeli ministrantes	Miserere nobis

Tabelle 4

Aufbau des *Panis omnipotentia* der Sakramentslitanei B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

<i>Formteil</i>	<i>Rit. 1</i>	<i>Teil 1</i>					
<i>Thematik</i>	a b c d	a	a'	d	e	f	
<i>Harmonik</i>	I → V I	I	I	V	I → V	V	
<i>Text</i>		Panis omnipotentia verbi caro factum	Incrumentum sacrificium, cibus et conviva, miserere	nobis	<i>Dulcissimum convivium, cui assisunt Angeli ministrantes</i>	<i>Miserere nobis</i>	

<i>Rit. 2</i>	<i>Teil 2</i>					<i>Rit. 3</i>
c d	a''	c'	a'	b	a	c d
V	I → II	VI → III → II → VI	I	I	I	I
	Sacramentum pietatis, vinculum caritatis	Offerens et oblation, spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, miserere nobis	Reflectio animarum sanctarum	Miserere nobis	Miserere nobis	

<i>Rit. 2</i>	<i>Teil 2</i>							<i>Rit. 3</i>	
(g) d	a''	→	d	a'	d	e	f	b c	d
V	V	VI → IV → II	II	I → V	I	I	I	I	I
	Sacramentum pietatis, vinculum caritatis	Offerens et oblation, spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, miserere nobis		Reflectio animarum sanctarum, miserere	nobis	<i>Miserere nobis</i>	<i>Miserere nobis</i>		

Tabelle 5**Aufbau des *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart**

<i>Thematisches Material</i>	A			B				A
	a	b	c	d	e	d	e	a
<i>Takte</i>	1–4	4–6	6–8	9–10	11–12	13–14	15–16	17–20
<i>Harmonisierung</i>	I							I
<i>Text</i>								Panis vivus, qui de coelo descendisti
<i>Besetzung</i>	Orchester							Sopran solo

F			C	B	E
j			h	d+g	i
55→63	64–71	72–79	80–85	86–101	101–107
V	VI→II→IV	IV→V	V	I	I
Juge sacrificium, oblatio munda, agnus absque macula, miserere nobis	Mensa purissima, angelorum esca, manna absconditum, miserere nobis	Memoria mirabilium Dei, panis supersubstantialis	Miserere nobis	Miserere nobis	
Sopran solo					Orchester

		C			B	E
b	c	f	g	h	d+g'	i
20–22	22–24	25–28	29–32	33–38	39–50	50–54
I	I	I→V	I→V	V	V	V
Deus absconditus et Salvator	Miserere nobis	Frumentum electorum, vinum germinans virgines	Panis pinguis licise regum	Miserere nobis	Miserere nobis	
		Sopran solo			Sopran solo	Orchester

Tabelle 6

Aufbau des *Tremendum* der *Sakramentslitanei* Es-Dur, KV 243, von W. A. Mozart

Abschnitt	A		B		A'	
Motivik	a	b	c	d	a	b
Takte	4–7	8–9	10–11	11–12	12–13	14–15
Harmonik	c→	→G	G	G	→	→F
Text	Tremendum ac vivificum Sacramentum	miserere nobis	Panis omnipotentia	verbi caro factum	Tremendum Sacramentum	miserere nobis

Tabelle 7

Aufbau des *Panis vivus* der *Sakramentslitanei* B-Dur, KV 125, von W. A. Mozart

Thematisches Material	A			B				A
	a	b	c	d	e	d	e	a
Takte	1–4	4–6	6–8	9–10	11–12	13–14	15–16	17–20
Harmonisierung	I							I
Text								Panis vivus, qui de coelo descendisti
Besetzung	Orchester							Sopran solo

F	C	B	E
j	h	d+g	i
55→63	64–71	72–79	80–85
V	VI→II→IV	IV→V	V
Juge sacrificium, oblatio munda, agnus absque macula, miserere nobis	Mensa purissima, angelorum esca, mann absconditum, miserere nobis	Memoria mirabilium Dei, panis supersubstantialis	Miserere nobis
Sopran solo			Orchester

B'		A''		B''		A'''	
c	d	a	b	c'	d'	a	b
16–17	17–18	18–19	20–21	22–23	23–24	25–28	29–32
f	f	→	→Es	Es→	→c	c	c
Incruentum sacrificium	miserere nobis	Tremendum Sacramentum	miserere nobis	Cibus et conviva	miserere nobis	Tremendum ac vivificum Sacramentum	miserere nobis

		C			B	E
b	c	f	g	h	d+g'	i
20–22	22–24	25–28	29–32	33–38	39–50	50–54
I	I	I→V	I→V	V	V	V
Deus absconditus et Salvator	Miserere nobis	Frumentum electorum, vinum germinans virgines	Panis pinguis licise regum	Miserere nobis	Miserere nobis	
					Sopran solo	Orchester

Tabelle 8**Aufbau des *Sancta Maria der Lauretanischen Litanei Es-Dur*, KV 109 (74e), von W. A. Mozart**

<i>thematisches Material</i>	A				B	
	a	b	c	d	e	d'
<i>Takte</i>	1–2	3–4	5–8	8–10	11–18	19–20
<i>Harmonisierung</i>	I	I	I	I→V	V	V
<i>Text</i>	Sancta Maria	ora pro nobis	Sancta Dei Genetrix, sancta Virgo verginum	ora pro nobis	Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima	ora pro nobis
<i>Besetzung</i>	Sopran Solo				Alt solo	

G		A		H		I	
j	d	a	b	k	l	m	d'
45–54	55–56	57–58	58–63	64–66	67–70	71–77	77–79
IV→v→VI→I	I	I	I→V	II	VI	IV→II→I	I (V)
Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis	ora pro nobis	Speculum justitiae	Sedes sapientiae, ora pro nobis	Causa nostrae laetitiae	ora pro nobis	Vas spirituale, vas honorabili, vas insigne devotionis	ora pro nobis
Chor und Sopran solo		Chor		Chor		Chor	

C		D		E		F	
f	b'	g	b'	h	b	i	d'
21–24	24–26	26–30	30–31	30–34	34–36	36–40	41–44
VI	VI	II	II→IV	IV	IV→II	II	II
Mater inviolata, Mater intermerata	ora pro nobis	Mater amabilis, Mater admirabilis	ora pro nobis	Mater Creatoris, Mater Salvatoris	ora pro nobis	Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo praedicanda	ora pro nobis
Tenor solo		Sopran und Bass solo		Alt solo		Sopran und Tenor solo	

J		K			Nachspiel
n	d'	o	b'	d'	
80–87	83–85	87–92	93–95	95–99	99–102
II→I	I	I	I	I	I
Rosa mystica, turris Davidica, turris burnea, domus aurea	ora pro nobis	Foederis arca, janua coeli, stella matutina	ora pro nobis	ora pro nobis	
Sopran, Tenor und Bass solo		Sopran und Alt solo			Orchester

Tabelle 9**Aufbau des *Sub tuum praesidium* C-Dur eines unbekanntes Salzburger Komponisten**

<i>thematisches Material</i>	A	A'	A''	A'''
<i>Takte</i>	1–14	15–27	28–43	44–63
<i>Harmonisierung</i>	I → V	V	V	I
<i>Text</i>	Sub tuum praesidium [...]	Nostras deprecationes [...]	Sed a periculis [...]	Domina nostra [...]
<i>Besetzung</i>	Sopran	Alt, Sopran	Tenor, Bass, Sopran	Sopran, Alt, Tenor, Bass

Notenteil

Zur Vorgangsweise in der Edition

Die vorliegende Sammlung versteht sich als eine Art musikalischer Zugabe, die analytische Betrachtungen im Textteil der vorliegenden Studie anschaulich illustrieren soll, und erhebt keinen Anspruch, eine kritische Ausgabe der Werke zu schaffen. Auf vorhandenen Archivmaterialien – meistens Stimmen – basierend, geben diese Auszüge aus Litaneien der drei Salzburger Komponisten Anton Cajetan Adlgasser, Johann Michael Haydn und Leopold Mozart jeweilige Konzeptionen korrekt wieder, jedoch in einer reduzierten Form: Beibehalten werden in den Partituren lediglich die wichtigsten Orchesterstimmen, die Stütze des Orchesters, Streichinstrumente, sowie Solisten; sämtliche Instrumente aber, deren Rolle darin besteht, Hauptpartien zu duplieren, werden ausgelassen. Eine der Kompositionen, das *Kyrie eleison* der *Sakramentslitanei* F-Dur, CatAd *3.52, von Adlgasser, wird als Klavierauszug notiert: Begründet wird diese Entscheidung durch den nahezu enorm großen Satzumfang.

Sancta Maria

aus der Lauretanischen Litanei C-Dur, CatAd 3.01

(Ausschnitt)

Anton Cajetan Adlgasser

Andante
solo

Violine I *p* solo

Violine II *p* solo

Viola *p*

SOPRAN

Andante

Bass *p*

8

15

San - - - - - cta. Ma -

22

- ri - a, San - cta De - i Ge - ne - trix, San - cta Vir - go, San - cta Vir - go

28

Vir - gi num, o - ra, o - ra, o - ra__ pro

35

no

38

- bis, o - ra pro_ no - bis,

Salus infirmorum

aus der Lauretanischen Litanei G-Dur, CatAd 3.03

(Ausschnitt)

Anton Cajetan Adlgasser

Violine I

Viola

SOPRAN

ALT

TENOR

BASS

Bass

p

2

f

p Sa - - lus

Sa - - lus

p Sa - - lus

Sa - - lus

f

4

in - fir - mo - - rum, *f*Re - fu - gi -

in - fir - mo - - rum, *f*Re - fu - gi -

in - fir - mo - - rum, *f*Re - fu - gi -

in - fir - mo - - rum, Re - fu - gi -

6

um, Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum,

um, Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum,

um, Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum,

um, Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum,

8

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

o - - - ra pro no - - bis.

o - ra pro no - - bis.

o - ra pro no - - bis.

o - ra pro no - - bis.

Salus infirmorum

aus der Lauretanischen Litanei C-Dur, CatAd 3.05

Anton Cajetan Adlgasser

The musical score is written in common time (C) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The instrumental parts (Violine I and II) feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts (SOPRAN, ALT, TENOR, BASS) have a melodic line with lyrics. The Bass part provides a steady accompaniment of eighth notes.

Lyrics for all parts:

Sa - lus in - fir - mo - rum, Re -

3

fu - gi-um pec - ca - to - rum, Con - so -

fu - gi-um pec - ca - to - rum, Con - so -

fu - gi-um pec - ca - to - rum, Con - so -

fu - gi-um pec - ca - to - rum, Con - so -

5

-lat - rix af - flic - to - rum, o - ra pro no - bis, Au -

lat - rix af - flic - to - rum, o - ra pro no - bis, Au -

lat - rix af - flic - to - rum, o - ra pro no - bis, Au -

lat - rix af - flic - to - rum, o - ra pro no - bis, Au -

8

xi - li-um chri - sti-a - no - rum, o - ra pro no - bis.

xi - li-um chri - sti-a-no-rum, o - ra pro no - bis.

xi - li-um chri - sti-a - no - rum, o - ra pro no - bis.

xi - li-um chri - sti-a - no - rum, o - ra pro no - bis.

Salus infirmorum

aus der Lauretanischen Litanei G-Dur, LMV II:G1

Leopold Mozart

Violine I *p*

Violine II *p*

SOPRAN *solo p*
Sa-lus in - fir - mo - rum, o - ra, o - ra pro

ALT *solo*

TENOR *solo*
Sa-lus in - fir - mo - rum, o - ra, o - ra pro

BASS

Bass

3

f

f

no - bis, Re - fu - gi - um, re - fu - gi - um, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum,

no - bis, Re - fu - gi - um, re - fu - gi - um, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum,

6

o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, pro no -

9

bis, Con - so-lat-rix af - flic - to-rum, o - ra pro no - bis, o - ra, o - ra pro no -

fp

Allegro

12

tutti

bis. Au - xi - li - um, au - xi - li - um, au - xi - li - um chri - sti - a - no - rum,
tutti

Au - xi - li - um, au - xi - li - um, au - xi - li - um chri - sti - a - no - rum,
tutti

bis. Au - xi - li - um, au - xi - li - um, au - xi - li - um chri - sti - a - no - rum,
tutti

Au - xi - li - um, au - xi - li - um, au - xi - li - um chri - sti - a - no - rum,
Allegro

15

o - ra pro no - bis, o - ra pro no -

o - ra pro no - bis, o - ra, o -

o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o -

o - ra pro no - bis, o - ra, o - ra, o -

18

- - bis, pro no - bis.

ra pro - no - bis, pro no - bis.

ra pro no - bis, pro no - bis.

ra pro no - bis, pro no - bis.

Kyrie eleison

aus der Sakramentslitanei F-Dur, CatAd 3.52

Anton Cajetan Adlgasser

Largo non troppo

SOPRANO

ALTO

TENORE

BASSO

Largo non troppo

p

5

Ky - ri - e -

cresc.

f

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal ensemble and piano. It begins with a tempo marking 'Largo non troppo'. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are initially silent. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a steady eighth-note melody in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. At measure 5, the Soprano part begins with the text 'Ky - ri - e -'. The piano accompaniment continues with a similar texture, marked with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The score is in F major (one flat) and common time (C).

10

le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e -
 Ky - ri - e,
 Ky - ri - e,
 Ky - ri - e,
 Ky - ri - e,

pp

15

le - i - son, Chri - ste e - le - i -

f

20

son, Ky - ri - e, Ky - ri - e - le - i -

Ky - ri - e,

Ky - ri - e,

Ky - ri - e,

p

25

son, Chris - te ex - au - di nos, Chris - te ex - au - di nos, Chris - te au - di nos, Chris - te au - di nos,

f

f

f

f

f

p

30

p mi - se -

p mi - se -

p mi - se -

p Pa - ter de coe - lis De - us, mi - se -

f *p*

35

f re - re, Fi - li re -

f re - re, Fi - li re -

f re - re, Fi - li re -

f re - re, mi - se-re-re no - bis, Fi - li re -

f

40

demp-tor mun-di De - - us, *fp*

demp-tor mun-di De - - us, *fp*

demp-tor mun-di De - - us, mi - se-re - re no - - *fp*

demp-tor mun-di De - - us, *fp*

fp *cresc.* *f*

p

45

mi - se - re - re, *p*

mi - se - re - re, *p*

-bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re *p*

mi - se - re - re, *p*

p

49

Spi - ri - tus Sanc - te De - -

Spi - ri - tus Sanc - te De - -

no - bis, Spi - ri - tus Sanc - te De - -

Spi - ri - tus Sanc - te De - -

54

-us, mi - se -

us, mi - se-re-re no - - bis, mi - se -

-us, mi - se -

-us, mi - se -

-us, mi - se -

59

re - re, Sanc - ta

re - re, mi - se-re - re no - bis, Sanc - ta

re - re, Sanc - ta

re - re, Sanc - ta

f *f*

64

Tri - ni-tas u - nus De - - us, mi - se-re - re

Tri - ni-tas u - nus De - - us,

Tri - ni-tas u - nus De - - us,

Tri - ni-tas u - nus De - - us,

fp *p* *f*

69

no - - bis, *p* mi - se - re - re,
p mi - se - re - re.
p mi - se - re - re.
p mi - se - re - re.

73

mi - se-re - re no - - bis.

Agnus Dei

aus der Lauretanischen Litanei C-Dur, Cat Ad 3.05

(Ausschnitt)

Anton Cajetan Adlgasser

Andante

The musical score is arranged for Violine I, Violine II, SOPRAN, ALT, TENOR, BASS, and Piano. The key signature is C major and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The score begins with a forte (*f*) dynamic for the violins. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently silent. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. At measure 6, the piano part includes a piano (*p*) dynamic, a trill (*tr*), and a solo passage for the Soprano voice. The vocal line for the Soprano part includes the lyrics: "A - gnus - Dei qui -". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic.

12

f *p* *f*

- tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta - mun - di

f *p* *f*

18

p *tutti*

par - ce_ no - bis par - ce_ no - bis par - ce_ no - bis Do - mi - solo
tutti
par - ce_ no - bis par - ce_ no - bis par - ce_ no - bis Do - mi - tutti
tutti
par - ce_ no - bis - Do - mi - tutti
tutti
par - ce_ no - bis Do - mi - tutti

p

25

Musical score for measures 25-27. The score consists of six staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The middle two staves are empty and labeled 'ne.'. The first staff has a dynamic marking *f*. The last staff has a dynamic marking *p*.

ne.
ne.
ne.
ne.

f
p

28

Musical score for measures 28-31. The score consists of six staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The middle two staves are empty and labeled 'ne.'. The first staff has a dynamic marking *f*. The last staff has a dynamic marking *p*.

ne.
ne.
ne.
ne.

f
p

Agnus Dei

aus der Lauretanischen Litanei B-Dur, MH 88
(Ausschnitt)

Johann Michael Haydn

Adagio

Violine I
p

Violine II
p

ALT
A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di

Fagott,
Baas et Organo
p

7

par - ce, par - ce no - bis par - ce no - bis

10

Do - - - - - mi - ne.

p

Agnus Dei

aus der Lauretanischen Litanei G-Dur, LMV G:II1

Leopold Mozart

Andante ma con spirito

Violine I

Violine II

SOPRAN

ALT

TENOR

BASS

Fagott,
Basso et Organo

p *f* *p*

solo *f* *p*

A - gnus De-i qui tol-lis pec-ca - ta_ mun-di

solo

pec-ca - ta_ mun-di par-ce_ no - bis

solo

par-ce_ no - bis

p

8

f *p* *f* *f*

par-ce, par-ce no - bis_ Do - mi - ne

par-ce_ no - bis par-ce, par-ce no - bis Do - mi - ne

par-ce_ no - bis par-ce, par-ce no - bis Do - mi - ne

tr

15

pec - ca - ta—

solo

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta—

21

mun-di ex - au - di ex - au - di

mun-di ex - au - di ex - au - di

ex - au - di ex

ex - au - di ex

f p f p f p f

29

p *f* *f*

p *f*

ex - au - di nos, nos Do - mi ne

au - di ex - au - di nos, nos Do - mi ne

au - di ex - au - di nos, nos Do - mi ne

p *f*

35

f

tutti

Agnus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di

f

42

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

50

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

55

re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
- re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

The musical score consists of six staves. The first two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth and sixth staves are instrumental lines in bass clef with a key signature of one sharp. The lyrics are written below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

HOLLITZER



www.hollitzer.at

Karina Zybina setzt sich in diesem Buch mit nahezu unbekanntem kirchenmusikalischen Werken Wolfgang Amadeus Mozarts auseinander: seinen Litanei-Vertonungen. In und für Salzburg geschrieben, zeigen sie eine auffällige Verwandtschaft mit Kompositionen seiner Zeitgenossen, insbesondere seines Vaters Leopold sowie Anton Cajetan Adlgassers und Johann Michael Haydns, die in konventionalisierten harmonisch-melodischen Formeln und einer standardisierten Struktur zum Ausdruck kommt. Doch weisen Mozarts Litaneien zugleich eine ‚typisch mozartische‘ Tonsprache auf und zielen in manchen Belangen deutlich über lokale Gewohnheiten hinaus. Indem Salzburger Vertonungstraditionen Mozarts Ideenreichtum begegnen, wird anhand seiner Litaneien ein farbiges Bildnis der Gattung im Schaffen des berühmten Komponisten gezeichnet.

HOLLITZER

ISBN 978-3-99012-605-9

