



Arnold Werner-Jensen

Wolfgang Amadeus Mozart

Musikführer Band 2
Vokalmusik

Serie
Musik

Serie
Musik

SCHOTT

Serie *Musik*

Arnold Werner-Jensen
Musikführer Mozart - Band 2

Arnold Werner-Jensen

**Wolfgang Amadeus Mozart
Musikführer - Band 2:
Vokalmusik**

SCHOTT

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bestellnummer SDP 77
ISBN 978-3-7957-8625-0

© 2015 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
Alle Rechte vorbehalten

Als Printausgabe erschienen unter der Bestellnummer SEM 8075
© 2015 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

www.schott-music.com
www.schott-buch.de

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Nutzung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne eine solche Einwilligung kopiert und in ein Netzwerk gestellt werden. Das gilt auch für Intranets von Schulen oder sonstigen Bildungseinrichtungen.

Inhalt

Vorbemerkung

Mozarts Vokalmusik

Messen

- Requiem

Litaneien

Vespern

Geistliche Singspiele und Kantaten

Offertorien, Motetten und kleinere geistliche Vokalwerke

Weltliche Kantaten

Lieder

Mehrstimmige Gesänge

- Kanons

Arien

Opern

- Apollo und Hyazinth

- Bastien und Bastienne

- La finta semplice · Die verstellte Einfalt

- Mitridate, re di Ponto · Mithridates, König von Pontus

- Ascanio in Alba

- Il sogno di Scipione · Der Traum des Scipio

- Lucio Silla

- La finta giardiniera · Die Gärtnerin aus Liebe

- Il re pastore · Der König als Hirte

- Zaide

- Idomeneo

- Die Entführung aus dem Serail

- L'oca del Cairo · Die Gans von Kairo

- Lo sposo deluso · Der gefoppte Bräutigam

- Der Schauspieldirektor

- Le nozze di Figaro · Die Hochzeit des Figaro

Don Giovanni
Così fan tutte · So machen's alle
Die Zauberflöte
La clemenza di Tito · Titus

Musik zu Schauspiel, Pantomime und Ballett

Anhang

Werkverzeichnis
Texte des Meßkanons und des Requiems
(lateinisch/deutsch)
Literaturhinweise
Fotonachweis

Vorbemerkung

In diesem zweiten Band werden alle geistlichen und weltlichen Vokalwerke von W. A. Mozart vorgestellt. Die Ausführungen wären in der vorliegenden Gestalt nicht möglich gewesen, wenn es nicht wegweisende und grundlegende wissenschaftliche Arbeiten gäbe: Unter ihnen sollen als besonders hilfreich und unentbehrlich zum einen die Neue Mozart-Ausgabe, zum andern Stefan Kunzes ausführliche Monographie über »Mozarts Opern« (vgl. die Literaturhinweise S. 327) dankbar hervorgehoben werden.



Mozarts Vokalmusik

Messen

Mit Ausnahme der unvollendeten c-Moll-Messe (KV 427) schrieb Mozart alle seine Messen in den Salzburger Jahren bis 1780 (KV 337), also in seiner Dienstzeit beim Fürsterzbischof. Ähnlich wie im Falle anderer Gattungen (Violinkonzerte) gab es danach keinen Anlaß oder Auftrag mehr, und so endete die Reihe der Messen bereits elf Jahre vor seinem frühen Tod, wenn man vom unvollendeten Requiem (KV 626) absieht.

Mozart komponierte zwei Arten von Messen: die Missa brevis und die Missa solemnis. Die Missa brevis ist, wie ihr Name »kurze Messe« besagt, bedeutend kürzer und knapper gehalten, die Solostimmen treten nur episodisch aus dem Chorsatz hervor, ihr Orchester ist klein (Streicher, außer in KV 49, ohne Bratschen, Orgel als Generalbaßinstrument), und viele Einzelabschnitte sind, nur durch Doppelstriche getrennt, in enger Folge aneinandergereiht. Die Kürze war gefordert, weil diese Messen innerhalb eines normalen Sonntagsgottesdienstes aufgeführt wurden; außerdem gab es eindeutige Richtlinien, daß die Messen eine bestimmte Länge nicht überschreiten durften. So wurde der Text auch (fast) nicht wiederholt, und um Zeit einzusparen, kam es gelegentlich zur sogenannten Polytextur, d. h. der Gleichzeitigkeit von zwei Textpassagen, auf Kosten der Verständlichkeit. Ein Charakteristikum der für Salzburg bestimmten Kirchenmusik ist neben den fehlenden Bratschen auch das Colla-parte-Mitgehen von drei Posaunen mit Alt, Tenor und Baß des Chores. Zum Orchesterbaß ist auch das zumeist nicht gesondert notierte Fagott zu rechnen, und zum Generalbaß gehörte selbstverständlich immer die Orgel, die gelegentlich auch konzertant eingesetzt wurde, etwa in KV 259 (s. [S. 22 f.](#)).

Die Missa solemnis dagegen, die »festliche Messe«, war für hohe kirchliche Feiertage bestimmt und dementsprechend

in allen Belangen reicher ausgestattet: Ihr Orchester wurde durch verschiedene Bläserfarben und Pauken erweitert, und die ganze Komposition war ausgedehnter, ausführlicher und auch bedeutend kontrastreicher. Während in der *Missa brevis* die Solostimmen mit in den Chorablauf integriert wurden, kam es in der *Missa solemnis* zum farbigen Wechsel größerer solistischer und chorischer Passagen, die sich auch stilistisch voneinander unterschieden. Charakteristisch für diese festliche Form der Messe ist das oft unvermittelte, fast opernhafte dramatische Nebeneinander von archaisierendem Imitationsstil – üblich damals vor allem im Gloria und im Credo – und von konzertant-symphonischem Stil in der Art der modernen Sinfonia und des Solokonzertes.

Manche der großen Arien könnte man mühelos »uminstrumentieren« zu einem Konzertsatz, etwa für Violine und Orchester. Diese lebensfrohe Seite der Mozartschen Kirchenmusik hat dann vor allem im 19. Jahrhundert und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zum Vorwurf der Verweltlichung, der Veroperung der Messe geführt. Alfred Einstein weist darauf hin, daß »Mozarts Katholizismus« durchaus »mit den jubelnden Kirchen des Rokokostils in Südbayern und Ober- und Niederösterreich« verglichen werden sollte, denen man kaum Frömmigkeit absprechen könne, und daß auch »die Bewunderung für die [angeblich so strenge] Kirchenmusik der Palestrinazeit auf einem historischen Irrtum beruhte«, da sie ebenfalls »der weltlichen nur allzu ähnlich und aus demselben Geiste geflossen« sei (Einstein, S. 334).

Mozarts erste **Missa brevis G-Dur (KV 49)** dürfte 1768 in Wien entstanden sein. Sie zeigt in aller exemplarischen Deutlichkeit bereits die gedrängte Konzentriertheit des Brevis-Typus: Das imitierende Kyrie ist ganze 37 Takte lang. Das Gloria reiht Solostimmen und Chor im überwiegend homophonen Satz aneinander und endet mit einer imitierenden Passage. Im Credo zeigen sich deutliche

Ansätze im Bemühen um musikalische Textausdeutung, etwa in den Abwärtstonleitern des »descendit« oder in den chromatisierenden Imitationen des »passus«; und das »Crucifixus« erklingt deutlich im barocken Kreuzsymbol seiner Tonfigur:



Es folgt eine Baß-Arie (»Et in Spiritum Sanctum«); »Et vitam venturi« ist eine Fugenexposition ohne nachfolgende Fuge. – Das Sanctus ist ein mehrfach gegliederter Chorsatz, das »Benedictus« ein zartes Solo-Quartett, ausnahmsweise mit etlichen Textwiederholungen. – Das Agnus Dei erklingt als chromatisch verhangenes e-Moll-*Adagio* des Chores, und fast beschwingt endet die Messe mit dem $\frac{3}{8}$ -*Allegro* des »Dona nobis pacem« und mit einer überraschenden Subdominant Tonika-Abschlußwendung.

Eine Missa solennis ist das **c-Moll-Werk KV 139**, dessen Entstehungszeit zu mancherlei wissenschaftlichen Nachforschungen Anlaß gegeben hat, ohne daß man bisher Genaueres als »zwischen Herbst 1768 und Mitte 1769« sagen könnte. Es ist immerhin möglich, daß wir hier die sogenannte »Waisenhaus-Messe« vor uns haben, so bezeichnet wegen ihrer Bestimmung für die Einweihung der Wiener Waisenhauskirche. Dieses Werk mit seiner differenzierten Anlage und seiner größeren Orchesterbesetzung (zwei Oboen, vier Trompeten, zwei Pauken, drei Posaunen) bietet manches überraschende, kompositorisch frühreife Detail: Das Kyrie beginnt mit einigen geradezu rhapsodisch ausdrucksvollen Chortakten, in taktweisem Wechsel von Fermatenausrufen und instrumentalen Gesten:

Adagio

Chor Ky - ri - e

Violinen

p

fp

Viola 1/2 + Posaunen

f

Es geht bald in ein $\frac{3}{4}$ -*Allegro* über und wendet sich dabei schon ins festliche C-Dur. Der Mittelteil »Christe eleison« ist ein solistisches F-Dur-*Andante*. - Das Gloria beginnt mit dem homophon leuchtenden Chor, gefolgt vom solistischen Frauenstimmduett »Laudamus te« (*Andante*), dem wenig später, nach dem chorischen »Gratias«, als Pendant das Männerstimmduett »Domine Deus« (*Andante*) folgt. Ein eindrucksvolles Tongemälde ist dann das »Qui tollis«, als f-Moll-*Adagio* mit seinem leicht chromatisch gefärbten homophonen Chorsatz vor erregt in Triolenrepetitionen vibrierendem Streicherteppich. Das »Quoniam« wird zur streicherbegleiteten, eher symphonisch-heiteren Sopran-Arie (*Allegro*), gefolgt von einer Chorfuge (»Cum Sancto Spirito«). - Das Credo beginnt mit einem strahlend homophonen C-Dur-Chorsatz, fortgesetzt vom Duett der Frauenstimmen in freundlich wiegendem Parallelgesang (*Andante*, 6/8). Nach c-Moll kehren wir zurück im chorischen »Crucifixus« mit seinen mahnenden Trompetenfanfaren; das »Et resurrexit« wird durch eine jublierende Sopran-Koloratur eingeleitet. Nach dem schmeichelnden Ruhepunkt der Tenor-Arie »Et in Spiritum Sanctum« (*Andante*) wird bald als kontrapunktischer Kontrast die chorische Schluß-Doppelfuge »Et vitam venturi« erreicht. - Sehr effektiv ist der starke Solo-Tutti-Kontrast im Benedictus zwischen der kantablen Sopranlinie und dem »Hosanna«-deklamierenden Chor. Das

Agnus Dei findet für den einleitenden *Adagio*-Teil noch einmal beschwörend nach c-Moll zurück, bevor die Messe beschwingt im C-Dur des $\frac{3}{4}$ -*Allegros* (»Dona nobis pacem«) ausklingt.

Die **Missa brevis KV 65** steht in der ungewöhnlichen Tonart **d-Moll** des späteren Requiem-Torsos; sie wurde 1769 zur feierlichen Eröffnung des 40stündigen Fastengebets in der Salzburger Universitätskirche komponiert. Die Tonart und auch manches kompositorische Detail dieser kurzen Messe weisen deutlich auf ihre Zweckbestimmung für die beginnende Fastenzeit hin. Besonders originell ist das Schluß-Fugenthema »Et vitam venturi« des Credos mit seinen zweimaligen Ansätzen:

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

The image shows a single staff of music in treble clef, key of D minor, and 3/4 time. It features a melodic line with eighth and quarter notes, including a syncopated rhythm. A bracket above the first two measures indicates a specific rhythmic motif.

Das nachfolgende Sanctus greift in den Violinen dann begleitend dieses Achtelmotiv noch einmal auf und verschränkt jeweils zwei Chorstimmen synkopisch miteinander:

2. Violine
Sopran
Alt
Sanc - tus
Sanc - tus,
Sanc - tus
Sanc - tus,

The image shows two staves of music. The top staff is for the 2nd Violin (Soprano) and the bottom staff is for the Alto. Both parts play the same eighth-note motif as seen in the previous image, but with a syncopated relationship between the two parts. The lyrics 'Sanc - tus' are written below the notes.

Das Benedictus, von dem es noch drei frühere Fassungen gibt, wird zum anrührenden emotionalen Höhepunkt als kunstvolles, chromatisch gefärbtes Duett von Sopran- und Alt-Solo. Auch hier klingt zu Beginn noch einmal jenes Achtelmotiv aus der »Et vitam«-Fuga an:

The image shows a musical score for Soprano and Violin. The Soprano part is in G major (one sharp) and the Violin part is in C major (no sharps or flats). The Soprano part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Violin part starts with a quarter note G3, followed by a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Soprano part is marked 'p' (piano). The lyrics 'Be - ne - dic - tus' are written above the Soprano staff.

Die »**Dominicus-Messe**« **C-Dur (KV 66)** trägt ihren Beinamen nach Mozarts Jugendfreund Cajetan Hagenauer, der unter dem Ordensnamen Dominicus Benediktiner-Mönch geworden war und am 15. Oktober 1769 in der Salzburger Peterskirche seine erste Messe zelebrierte. Für dieses Hochamt schrieb Mozart seine Komposition und auch das zugehörige Offertorium (KV 117, vgl. S. 53). Dem feierlich-repräsentativen Anlaß angemessen, handelt es sich um eine Missa solemnis, in der sich ein gleichsam offizieller und immer wieder auch ein ausgeprägt persönlicher Tonfall ergänzen, bisweilen fast ein wenig naiv in der melodischen Erfindung und ihrer Ausformung – Einstein (S. 340) weist beispielsweise auf den »walzerhaften Eintritt des Solos im Kyrie« hin, der hier durch die nachklappenden Streicherakkorde zustande kommt. Schwerpunkte des Werkes sind etwa das Frauenstimmduett im Gloria, »Laudamus te« (*Andante grazioso*), mit seiner zarten Flötenregistrierung des Orchesters; das Tenorsolo zum »Domine Deus« (*un poco andante*) mit seiner diffizilen, Triolen und Sechzehntel gegeneinandersetzen den Streicherbegleitung, die sich zusätzlich noch mit den Achteln der Solostimme verschränken;

(T. 124)

1. Violine

2. Violine

8 Tenor De - us Pa - ter

auch der homophone g-Moll-Chorsatz des »Qui tollis« (*un poco adagio*) mit seinen dynamisch akzentuierten, ostinaten absteigenden Violinfiguren. Ein geradezu klassisch archaisches Thema hat die sich vom Baß aus auftürmende relativ kurze Chorfüge »Cum Sancto Spiritu«, die in zwei Engführungen endet. – Im »Et incarnatus est« des Credo (*Adagio*) werden die Solostimmen jeweils paarweise imitatorisch gegeneinander geführt, was einen überraschend strengen Charakter ergibt. Das kurze »Crucifixus« ist ein düsterer c-Moll-Chorsatz von großartiger Wucht und Monumentalität.

Alfred Einstein sonderte die **Missa brevis G-Dur (KV 140)** noch als unecht aus; neuere Forschungen haben ihre Authentizität jedoch erwiesen. Irritierend war immer ihre stilistische Eigentümlichkeit als sogenannte »Pastoralmesse«, die Mozart sonst nie pflegte; hier hat das zu einem eher epigonalen Werk geführt, das insgesamt recht unpräzise und liedhaft-schlicht wirkt. In der Neuen Mozart-Ausgabe wird im einzelnen nachgewiesen, daß Mozart in einigen Sätzen auf bereits vorliegende eigene (weltliche) Kompositionen zurückgegriffen hat. Hieraus ergibt sich auch die ungefähre Datierung auf »Salzburg 1773«.

Die Messe **C-Dur (KV 167)** trägt ausnahmsweise eine Widmung: »in honorem Sanctissimae Trinitatis« (zu Ehren der allerheiligsten Dreifaltigkeit); sie ist auf den Juni 1773 datiert und möglicherweise am Trinitatis-Sonntag (5. Juni) uraufgeführt worden. Sie ist ungewöhnlicherweise eine reine Chormesse ohne Solostimmen, insgesamt von prächtiger, aber ein wenig sachlicher, unpersönlicher Wirkung. Dabei hat Mozart sie formal sehr bewußt durchstrukturiert: So ist beispielsweise das einleitende Kyrie (*Allegro*) ein symphonischer Sonatensatz, dessen Reprise verkürzt ist, während das nachfolgende Gloria (*Allegro*) sogar ein in allen Teilen voll durchgeführter Sonatensatz ist. Die gleichsam »objektive« Tendenz des Werkes, der sich offensichtlich auch die Themenerfindung unterordnet, kommt in Abschnitten wie dem Agnus Dei als lapidarem C-Dur-*Adagio* besonders deutlich zur Geltung:

1.+2. Violine *f* (T. 7) Chor *p* *cresc.* *f*
 Ag-nus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta

Die **Missa brevis F-Dur (KV 192)** entstand im Juni 1774. Sie heißt gelegentlich auch »Kleine Credo-Messe« wegen des formgliedernd in den Ablauf des Credo-Satzes eingebauten »Credo«-Themas, das insgesamt zwölfmal wiederholt wird

Cre - do, cre - do

und den Satz zum ausgebauten freien Rondo macht. Diese lapidare Viertertonfolge ist gregorianischen Ursprungs, und man erkennt darin zugleich das Kernmotiv des Finalsatzes aus der »Jupiter-Symphonie« (KV 551). So rundet sich hier ein meisterhaftes formales Gebilde von bezwingender Logik und Geschlossenheit, eine Charakteristik, die insgesamt auf das ganze konzentriert-knappe Werk zutrifft. Diese gesammelte Ernsthaftigkeit prägt auch Teile wie das Agnus Dei (d-Moll), das außer dem Kyrie als einziges ein kurzes Instrumentalvorspiel aufweist:



Noch knapper gehalten ist dann die **Missa brevis in D-Dur (KV 194)**, die völlig ohne Instrumental-Einleitungen auskommt und die auf den 8. August 1774 datiert ist. Sie wurde als erste Messe Mozarts auch gedruckt. Insgesamt wirkt dieses Werk, bei aller Konzentriertheit der Anlage, nicht so kontrapunktisch und formal ambitioniert, dafür in manchen Passagen eher emotional engagiert. Auffällig ist die Häufigkeit von Moll-Passagen: beim Credo im kurzen h-Moll des »Et incarnatus est« (*Andante moderato*) über seinem chromatisch absinkenden Baß,



und im »Et in Spiritum Sanctum« (e-Moll); aber auch vorher, innerhalb des Gloria (»Quoniam«) und später im h-Moll des Agnus Dei.

Bei längeren Werkreihen der gleichen Gattung liebt die musikalische Öffentlichkeit schmückende Beinamen, die der Unterscheidung dienen, wie z. B. bei Haydns Symphonien. Allerdings führen diese meist programmatisch klingenden Titel die Hörerwartung oft in die Irre, weil sie sich häufig auf ein winziges und unwesentliches Kompositionsdetail beziehen, statt charakterisierend auf das ganze Werk. So ist es auch der Messe **C-Dur (KV 220)** ergangen, die im Volksmund **Spatzenmesse** heißt, wegen einer kleinen wiederholten Vorschlagfigur der Violinen im »Sanctus« und im »Hosanna« (Einstein bezieht den Namen dagegen auf die Begleitung im »Credo«). Das Werk dürfte 1775 / Anfang 1776 entstanden sein und ist keine reine Brevis-Messe, sondern eine Mischform, die einigen Glanz der Solemnis-Messe mit einbezieht: Ihr Grundton ist durchaus festlich, und das Orchester wurde um Pauken und Trompeten erweitert. Geblieben ist ihr die formale Konzentration und Knappheit, die den Solostimmen keine größeren Einzelpassagen gestattet und sie in das Chorgefüge mehr oder weniger einbindet. – Insgesamt handelt es sich gewiß um eine eilige Routine-Arbeit ohne besondere Inspiriertheit der melodischen oder harmonischen Erfindung. Mozart hält sich auch erkennbar an die fürsterzbischöfliche Direktive, doch möglichst ausgeführte Fugen zu vermeiden und auch dem Sologesang keinen großen Spielraum zu gewähren. Auf diese Weise entstand eine Komposition ohne erkennbare satztechnisch-kontrapunktische Ambitionen und ohne großen emotionalen Tiefgang. Immerhin ist das Kyrie als Sonatensatz geformt, und sein Anfangsmotiv kehrt als zyklische Klammer in den letzten Takten des Agnus Dei wieder:



Die **C-Dur-Messe (KV 262)** ist als »Missa longa« von der Hand Vater Leopolds auf dem Autograph bezeichnet worden. Anlaß und Entstehung liegen weitgehend im dunkeln, man vermutet 1776 als Kompositionsjahr; eine Aufführung des Werkes am 7. April 1776 im Salzburger Dom ist belegt. Es handelt sich jedenfalls um eine besonders prächtige, wirkungsvolle Messe, würdig eines herausgehobenen kirchlichen Festtages, vielleicht der Priesterweihe des Grafen Ignaz Josef von Spaur 1776? (Als andere mögliche »Spaur-Messen« fungieren KV 257 oder 258.)

Das Orchester beherrscht weite Teile der Komposition so sehr, daß der Chor gelegentlich fast in den Hintergrund zu treten scheint. So ist gleich das Kyrie ein ausgebauter symphonischer Sonatensatz; es kommt, trotz aller Längenausdehnungen mancher Abschnitte, jedoch nicht zu eigenständigen Solopartien (Arien oder Duetten), so daß diese Messe - obwohl »longa« genannt - kaum Solemnis-Charakteristik aufweist. Gloria und Credo enden jeweils mit kunstvollen Chorfugen: im »Gloria« wird das Thema sogleich von zwei Kontrapunkten begleitet. Dieser ausgeprägt artifiziellen Seite stehen Stellen tiefen Ausdrucks gegenüber: etwa das g-Moll-*Andante* des »Qui tollis« mit seinen feinen dynamischen Abstufungen und dem schluchzenden »miserere«,



das ein ostinates punktiertes Violinmotiv (b) begleitet; oder im »Credo« das streng imitatorisch angelegte, zunächst solistisch, dann chorisch eng am Text allen inhaltlichen Nuancen folgende »Et incarnatus est« (*Adagio ma non troppo*). – Das würdevoll feierliche Sanctus (*Andantino*), das Benedictus und »Hosanna« sind kunstvoll miteinander verschränkt, unter dem gemeinsamen Dach des Andantino-Tempos kontrastieren hier effektiv solistische Kantabilität und gleichmäßiges chorisches Deklamieren. – Das »Dona nobis pacem« des Agnus Dei weicht ausnahmsweise vom üblichen beschwingten $\frac{3}{4}$ -Takt ab. Es ist motivisch geprägt durch eine kleine, wiederholte Motivgeste, die zunächst in den ersten Violinen gegen das monotone Chorthema im Baß gesetzt und dann in den Chortenor übernommen und in der Baßstimme gleichzeitig gespiegelt wird – ein Kabinettstückchen auf allerengstem Raum:

The image shows a musical score for the 'Dona nobis pacem' section of the Agnus Dei. It features three staves: 1. Violine (top), Bass (middle), and Sopran 1+2 (bottom). The 1. Violine part starts with a piano (*p*) dynamic and a rhythmic motif of eighth notes. The Bass part provides a monotone accompaniment. The Sopran 1+2 part enters with the text 'Do - na no - bis pa - cem' and features a trill (*tr*) on the word 'na'. The lyrics are repeated: 'Do - na no - bis pa - cem Do - na no - bis, no - bis pa - cem'.

Alfred Einstein, der dieser Messe Zwiespältigkeit, fehlende Wärme und gar Leere bescheinigt, ist sicher nicht beizupflichten.

Die drei nächsten Messen, KV 257, 258, 259, wurden bisher alle in den kurzen Zeitraum von November bis Dezember 1776 datiert; inzwischen hat die Wissenschaft, gestützt u. a. auf das Kriterium des Autographenschriftbildes von der

Hand Mozarts, Zweifel daran angemeldet, so daß man vorsichtiger formuliert: entstanden zwischen 1775 und 1777. Daraus folgt auch die begründete Vermutung, KV 257 sei später als KV 258 und 259 entstanden.

Die erste, **KV 257 in C-Dur**, ist eine Missa solemnis, genannt »**Credo-Messe**«. Auffallend ist das Fehlen aller opernhaften, »weltlichen« Stilmerkmale, aller Arien, auch aller Fugen. »Zieht man die große c-moll-Messe KV 427 [...] zum Vergleich heran, offenbart KV 257 keine Zwischenstufe in der Entwicklung des Mozartschen Personalstils, sondern manifestiert den lokalen Salzburger Messetypus in der genialen Abwandlung Mozarts« (Walter Senn in der Neuen Mozart-Ausgabe).

Auch in dieser Messe ist, wie in ihren Vorgängerinnen, das Orchester phantasievoll und abwechslungsreich behandelt, wie sich bereits im Kyrie nach wenigen Takten am Einsatz der beiden Oboen zeigt (Beginn des *Allegros*); beim Chor alternieren mit großer Souveränität die homophonen mit den polyphonen Passagen, gehen nahtlos ineinander über, ohne jedoch zu regelrechten Fugen zu führen.

Das Gloria bildet in monumentaler Größe eine durchkomponierte Einheit, innerhalb deren Grenzen jedoch subtil differenziert ist. Das wird besonders deutlich beim Einsatz der Solostimmen (»Domine Deus«, Takt 33 ff.), wenn die beiden Violinen ihre durchsichtigen Staccato-Passagen und gleich darauf fein verzahnte Sechzehntelfiguren als Hintergrund für den Quartettsatz beisteuern:

Violinen

Bass

De-us, Rex. cae - le - stis, De - # us.

Das Prinzip, einen übergreifenden musikalischen Sinnzusammenhang auch dadurch herzustellen, daß in der Orchesterbegleitung ein einzelner motivischer Gedanke ständig harmonisch flexibel gereiht wird, hat Mozart später in seinen großen Buffo-Opern zur Perfektion gesteigert; hier aber ist es bereits vorhanden: Im weiteren Verlauf des Satzes beherrscht eine Trillerfigur mit aufspringender Abschlußnote 24 Takte lang (Takt 57-80) das Geschehen im Orchester («Qui tollis»):

(T. 57)

So ergibt sich, den Sinngehalt des Textes ausdeutend, Differenzierung innerhalb der geschlossenen musikalischen Form.

Das Credo beginnt mit vier Unisono-Ausrufen des Chores, zwei davon erklingen als Echo;



und dieser Ruf ertönt dann immer wieder gliedernd, fast leitmotivisch, im Satzverlauf. Darauf bezieht sich der Beiname »Credo-Messe« (s. auch S. 16, KV 192). Zur Dreiteiligkeit rundet sich das monumentale »Credo« (282 Takte) durch seinen siciliano-artigen a-Moll-Mittelteil (»Et incarnatus«, *Andante*, 6/8), der ganz verinnerlicht und in subtiler Chromatik vom Solo-Quartett eingeleitet wird.

Das Benedictus ist ein überraschend lebhafter und geradezu fröhlicher *Allegro*-Satz, dem sich textbedingt die Wiederholung des »Hosanna«-Chores anschließt. – Das Agnus Dei ist bogenförmig angelegt (ABCBA) und unterstreicht damit durch seine musikalische Anlage besonders deutlich die liturgische Reihung, zweimal erscheint das »Miserere«, dreimal das »Agnus«, jedoch in zwei verschiedenen melodischen Ausprägungen; das abschließende ausgedehnte »Dona nobis pacem« (*Allegro vivace*) knüpft erkennbar an die »Miserere«-Wendung an und rundet auf diese Weise die Form ab; diese Tonfolge beendet dann auch Satz und ganze Messe in zweimaliger eindringlicher Piano-Deklamation.

Wie **KV 258** zum gelegentlich verwendeten Beinamen »Piccolomini-Messe« kam, ist ungeklärt; »**Spaur-Messe**« heißt sie nach dem schon erwähnten Grafen Spaur (s. [S. 18](#)). KV 258 und **KV 259 (Orgelsolo-Messe)** stehen beide ebenfalls in C-Dur und sind nun »Missae breves et solemnes«, also kurze Messen in aufwendigerem festlichem Stil. Eine direkte Gegenüberstellung ihrer Sätze offenbart Gemeinsamkeiten und Unterschiede. In KV 258 beginnt das Kyrie ohne Umweg mit dem Choreinsatz, in KV 259 gibt es ein viertaktiges Vorspiel, dafür ist dieses Kyrie mit seinen 29

Takten wesentlich kürzer (gegenüber 68 Takten). Die Gliederung des Gloria in solistische und chorische Passagen ist in beiden Messen fast identisch, und auch die Proportionen sind ähnlich, bei gleichem Tempo (*Allegro*), aber verschiedenem Takt (4/4 gegenüber $\frac{3}{4}$) – ein gewisses Maß an Typisierung ist gerade in diesen Teilen der Messe üblich gewesen.

Im Credo differieren – gerade umgekehrt – wieder die Taktarten ($\frac{3}{4}$ und 4/4); in KV 259 fehlen die Anfangsworte »Credo in unum Deum«, die ja der Priester anstimmt, und der Satz beginnt gleich mit »Patrem omnipotentem«. Das »Et incarnatus est« wird in KV 258 zum a-Moll-*Adagio*, eingeleitet vom Solo-Sopran mit einer in kreisenden Halbtonschritten flehenden Melodiegebärde:



In KV 259 (*Andante*, C-Dur) beginnt sogleich das Solo-Quartett, und der Chor setzt schon bei »Crucifixus« ein, nicht erst bei »passus«. Die textillustrierende Komponente des »Et resurrexit« (*Allegro*) ist dann in KV 258 ungleich plastischer als in KV 259:



Majestätisch und mit punktiertem Begleitrhythmus ertönen die ersten Takte des Sanctus in beiden Messen (*Andante maestoso / Adagio maestoso*), und in beiden Fällen schließt sich nach wenigen Takten ein Alla-breve-*Allegro* des Chores an, in gleicher rhythmischer Wortdeklamation; allerdings ist

das »Hosanna« dann in KV 258 imitatorisch gefügt, während es in KV 259 in lapidarer Homophonie erklingt.

Beim Benedictus gibt es charakteristische Unterschiede: In KV 258 ist es ein temperamentvoller Satz (*Allegro* ♩) im schnellen, oft doppelchörig wirkenden Tutti-Solo-Wechsel vor bewegter Triolenfiguration der Violinen. In KV 259 wird die Orgel solistisch konzertant eingesetzt (*Allegro vivace*, $\frac{3}{4}$) – daher der Beiname »OrgelSolo-Messe« –, und die vier Solostimmen werden durchgehend im Quartettsatz geführt. Das jeweils abschließende »Hosanna« ist nur in KV 258 ein (verkürzter) Rückgriff auf das vorausgehende »Hosanna«, während es in KV 259 eine ferne $\frac{3}{4}$ -Takt-Variante des ersten »Hosanna«-Teils ist.

Unterschiede kennzeichnen auch das Agnus Dei: In KV 258 beginnt es im strahlenden C-Dur-Tutti (*Adagio*) und wendet sich erst beim Einsatz des Solo-Quartetts kurzzeitig nach c-Moll. Das »Dona nobis pacem« schließt sich innerhalb des gleichen Tempo- und Taktrahmens in Sechzehntel-Arabesken an; in KV 259 ist es zweiteilig: zunächst als *Adagio* mit einem kantablen Melodiebogen der ersten Violinen über den gezupften übrigen Streichern, sodann vom Solo-Sopran, später vom Solo-Alt intoniert und vom Chor beantwortet. Nach einer Fermate beginnt als »Finalsatz« (*Allegro*, $\frac{3}{4}$) das »Dona nobis pacem«.

Die Salzburger **Missa brevis B-Dur** (KV 275) schrieb Mozart dem Anschein nach im Sommer oder Herbst 1777. Einstein (S. 356) nennt sie intim, lyrisch, fast privat und bescheinigt ihr die »Herzlichkeit, Kindlichkeit, Liedhaftigkeit der ersten C-Dur-Messe von 1776« (KV 257; vgl. S. 20). Auch der äußere Aufwand ist denkbar bescheiden: Auf Bläser wird völlig verzichtet, es gibt lediglich zwei Violinstimmen und den Baß mit Orgel. Ihr Kyrie ist von lapidarer Kürze und Konzentration, intoniert von zwei Sopran-Solotakten und fortfahrend im ständigen Tutti-Solo-

Wechsel. Das Gloria beginnt mit einem einprägsamen chromatischen Abstieg:



die ersten Worte, »Gloria in excelsis Deo« - vom Priester anzustimmen-, sind ausgespart; im weiteren Verlauf kommt es, aus dem homophonen Satz herauswachsend, zu imitatorischen Ansätzen, die auch in die übrigen Teile der Messe auf ganz unauffällige und selbstverständliche Weise integriert sind. Das Sanctus (*Andante*) setzt zunächst als scheinbare Fugenexposition vom Baß zum Sopran hinauf ein, kontrapunktiert von einer markanten kontrastierenden Violinfigur, und wird dann doch gleich wieder homophon. Das zarte Benedictus ist ein Sopran-Solo, gleichsam eine Miniatur-Arie, als Vorspann zum fröhlichen »Hosanna« (*Allegro*, $\frac{3}{4}$). Im Agnus Dei wendet sich die Stimmung zur verhaltenen g-Moll-Emphase; trotz *Allabreve-Allegro* bringt das »Dona nobis pacem« danach keinen Schlußjubel; es verklingt mit einem ganztaktigen flehenden *pp*-Vorhalt des Chores.

Die **C-Dur-Messe (KV 317)** ist neben der unvollendeten c-Moll-Messe KV 427 Mozarts populärstes Werk dieser Gattung; sie ist dies dank ihrer unmittelbaren spontanen Aussagekraft, ihrer so festlich vitalen und doch auch wieder so intimen Ausdrucksvielfalt im kleinen. Sie entstand im März 1779 und trägt bis heute den Namen »**Krönungsmesse**«: Der Überlieferung nach wurde sie zum 20. Juli 1779 geschrieben, für die Feier, die alljährlich zur Erinnerung an die Krönung des Gnadenbildes in der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg stattfand.

Auffällig sind an dieser Messe mehrere Merkmale: zum einen ihre repräsentative Instrumentation mit je zwei Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken sowie Streichern (ohne Bratschen, wie in Salzburg üblich) und Orgel. Dieses Angebot nutzt Mozart vor allem durch den individuellen und ausdrucksvollen Einsatz des Oboenpaares. Außerdem sind nun, anders als in den Vorgängermessen, Solostimmen und Chor deutlicher und konsequenter voneinander geschieden; so ist das Credo in seinen beiden schnellen Rahmenteilern (*Allegro molto*) bis auf eine kurze Passage (»Et in Spiritum Sanctum«) nur chorisch gehalten, während sein *Adagio*-Mittelteil (»Et incarnatus est«) dem Solo-Quartett vorbehalten bleibt, vor dem Hintergrund der herabsteigenden gedämpften Violinfigurationen und zarten Oboeneinwürfe. Am Ende des »Credo«, beim »Amen«, greift Mozart auf die imitatorisch dichte Passage des »descendit« zurück.

Das ausgedehnte Gloria (*Allegro con spirito*, 2/4) ist ein veritabler effektvoller Sonatensatz im prächtigen orchestralen Gewand: sein Hauptsatz umfaßt bereits mehrere Themenbereiche und gehört fast ganz dem Chor, während der Seitensatz auf der Dominante von den Solisten intoniert wird (Takt 57 ff.); die Durchführung wendet sich sogleich nach g-Moll (»Qui tollis«), wobei es bereits einige Takte zuvor zur Polytextur, zu Textüberschneidungen, kommt; bei »Suscipe« ist f-Moll erreicht, beim letzten »Misere nobis« dann c-Moll, und zum »Quoniam« tritt die vollständige variierte Reprise ein. – Das Benedictus ist ein schwereloses *Allegretto*, dem unmittelbar das »Hosanna« anhängt (*Allegro assai*), in der Mitte noch einmal kurz durch eine »Benedictus«-Reminiszenz unterbrochen. – Zum ausdrucksvollen Höhepunkt wird dann das innige Agnus Dei (*Andante sostenuto*) mit seinem einleitenden Sopran-Solo, einem ahnungsvollen Vorgriff auf die Arie der Gräfin (»Dove sono«) in »Figaros Hochzeit« (Nr. 20):



Nach einer Dominantfermate erweitert sich der Satz zum Solo-Quartett des »Dona nobis pacem« bei beschleunigtem Grundtempo, und zum abschließenden Choreintritt steigert sich das Tempo ein weiteres Mal stretta-artig ins *Allegro con spirito*. Dieses »Dona nobis« ist übrigens auf dem gleichen melodischen Material aufgebaut wie das *Più andante* im Kyrie (allerdings mit versetztem Taktschwerpunkt), so daß sich auf diese Weise die Großform abrundet:



Mozarts letzte Salzburger Messe ist die **Missa C-Dur (KV 337)**, die im März 1780 entstand. Die übliche Bezeichnung »**solemnis**« trifft nur bedingt zu, denn sie ist trotz ihrer reichen Instrumentierung mit Oboen, Fagotten, Trompeten und Pauken in vielen Teilen knapp und konzentriert wie eine Brevis-Messe. Zu Unrecht steht sie im Schatten der »Krönungsmesse«, denn sie bietet einen durchaus vergleichbaren Reichtum an prägenden Einfällen und hat dabei einen ganz unverwechselbaren, liebenswerten Charakter.

Wiegend, fast schmeichelnd, erklingt das Kyrie im $\frac{3}{4}$ -Takt, dynamisch ungewöhnlich reich und sorgfältig bezeichnet,



dabei in exemplarischer Brevis-Kürze gehalten. Im Gloria verbindet Mozart bisweilen in ungewöhnlicher Manier zwei Solostimmen mit zwei leise im Hintergrund deklamierenden Chorstimmen (»Domine Deus«), eine Kombination, die sonst nicht zu beobachten ist. Immer wieder faszinierend ist die Meisterschaft, mit der Mozart innerhalb ganz weniger Takte, bei gleichbleibendem Tempo und Takt, radikal die Stimmung umschlagen lassen kann, wenn es der Text vorgibt, z. B. beim »Miserere / Qui tollis« mit seinen verhangenen harmonischen Schattierungen. Ähnliches geschieht, noch eindringlicher, mitten im Credo, im langsamen Mittelsatz des »Et incarnatus est«, wo die Musik auf einmal fast stillzustehen scheint, wie nach innen gewandt, unisono, auf der Stelle tretend (»Crucifixus«),



und dabei dissonant geschärft wird (»Passus et sepultus est«).

Das Sanctus ist ein mächtiger, aber nur acht Takte langer *Adagio*-Satz, dem sich »attacca« das »Hosanna« anschließt, eingeleitet von einer innigen Zierlinie des Solo-Soprans und vollendet vom Chor. *Das Benedictus* verblüfft durch seine unerwartete, fast archaische Strenge als imitierender a-Moll-Satz, ein sich vom Baß aus auftürmendes Chor-fugato von herber Eindringlichkeit. Und wieder folgt einer jener unnachahmlichen Kunstgriffe, wenn Mozart mit einem einzigen Takt der Solo-Oboen in schlichten Terzenparallelen zur heiteren Stimmung des »Hosanna« zurückleitet.

Das Agnus Dei allerdings paßt kaum in die *Missa brevis*, denn es verströmt sich in großer Gelassenheit und melodischer Eindringlichkeit. Es ist eine Sopran-Arie mit Koloraturen, die nie zum virtuosen Selbstzweck werden, und