

MOZART-JAHRBUCH

2006

DER AKADEMIE
FÜR MOZART-FORSCHUNG
DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG
MOZARTEUM SALZBURG

*Bmo
1715*



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

2008

Bericht über den Kongress

Der junge Mozart: 1756–1780

Philologie – Analyse – Rezeption

Salzburg, 1. bis 4. Dezember 2005

Herausgegeben von
Henning Bey und Johanna Senigl



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

2008

INHALT

Vorwort	IX
Abkürzungen	X

I. KONGRESSBERICHT

Freitag, 2. Dezember 2005

Symposium I: Die Kirchenmusik des frühen Mozart unter den Bedingungen der Aufklärung in Salzburg und Wien

Laurenz Lütteken: Vernünftiges Ritual und ritualisierte Vernunft. Kirchenmusik in der Salzburger Aufklärung	3
David Black: Mozart and Musical Discipline at the Waisenhaus	17
Christine Martin: Text und Form in Mozarts Motetten Veni Sancte Spiritus KV 47, Inter natos mulierum KV 72 und Benedictus sit Deus KV 117	33
Petrus Eder OSB: Dixit und Magnificat KV 193	45
Hartmut Schick: Vom Kehraus zum Schwerpunkt. Die Entwicklungsgeschichte des »Agnus Dei« in Mozarts Messenschriften	61

Freie Referate: Vokales

Milada Jonášová: »Ah, lo previdi«: Arien von Mozart, Cocchi, Colla und Paisiello	75
Tobias Robert Klein: Mehrsprachigkeit und Mimikry: Anmerkungen zu den französischen Arien KV 307 und 308	87
Ulrich Leisinger: Bastien und Bastienne. Neue Antworten und neue Fragen zum Kontext und zur Entstehungsgeschichte	97
Paologiovanni Maione: Esercizi di stile: Mozart alla »corte« di Metastasio (1765–1770)	107
Marina Mayrhofer: Dipendenza ed emancipazione da generi e clichés stilistici del teatro musicale settecentesco nella drammaturgia del giovane Mozart: Bastien und Bastienne, Lucio Silla, Thamos König in Ägypten	143

Freie Referate: Instrumentales

Thomas Irvine: Mozart, Mannheim, and Performance	163
Daniel N. Leeson: The Variations of K. 285b	177
Balázs Mikusi: »Mozart hat kopiert!« Hat er damit aber auch eine Huldigung erwiesen?	187
Sebastian Werr: Instrumentenspezifisch und Satztechnik in Mozarts Fagottkonzert KV 191	197

Samstag, 3. Dezember 2005

Symposium II: Götter, Helden und Soldaten. Mozarts frühe Opern im Kontext der Tradition

Peter Sühling: Musik, die den Handlungen, Situationen und Stimmungen folgt. Über Dramatik und Tonsatz in den ersten Bühnenversuchen Mozarts, Salzburg/Wien 1767/68	209
Helga Lühning: Mozarts Abschied von der Da-capo-Arie	223
Michele Calella: Entblößte Natur. Transformierter Ernst in Mozarts La finta giardiniera	243
Antje Tumat: Mozart und die Schauspielmusik	265
Thomas Betzwieser: Mozarts Zaide und Das Serail von Friebert. Genese und Datierung von Mozarts Singspiel im Licht neuer Quellen	279

Freie Referate

Oliver Huck: Non so più cosa son, cosa faccio? Mozart und das Komponieren in der Pubertät	297
Holger M. Stüwe: Aktualisierung im Arrangement? Zur Rezeption von Werken des jungen Mozart in Streichquintettbearbeitungen um 1800 am Beispiel von KV 287 (271H)	309
Simon P. Keefe: The Aesthetics of Wind Writing in Mozart's »Paris« Symphony in D, K. 297	329
John A. Rice: Mozart as Soprano	345
Neal Zaslaw: Mozart the Borrower	355

Sonntag, 4. Dezember 2005

Symposium III: Der junge Mozart – Kammermusik

Andrea Lindmayr-Brandl: Das »Wunderkind Mozart« als Lehrer seiner selbst ...	367
Thomas Schmidt-Beste: À 1 oder à 2 oder à 3? Zur satztechnischen Funktion der Violine (und des Violoncellos?) in den frühen Sonaten Mozarts	381
Henrik Wiese: Eine neue Quelle zu Mozarts Flötenquartett in C-Dur KV 285b ..	393
Cliff Eisen: Mozart Plays Haydn	409

II. FORUM

Michael Lorenz: Süßmayr und die Lichterputzer: Von gefundenen und erfundenen Quellen	425
Brigitte Huber: Von neuen Erkenntnissen und neuen Irrtümern. Das angebliche Berliner »Mozart«-Porträt – ein wissenschaftlicher Streit gerät auf Abwege	439

Hinweise zur Text- und Manuskriptgestaltung	445
---	-----

Hartmut Schick (München)

VOM KEHRAUS ZUM SCHWERPUNKT
DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES »AGNUS DEI«
IN MOZARTS MESSENSCHAFFEN

Unter den fünf Gesängen des Ordinarium Missae, die die Textgrundlage für die musikalische Messe liefern, gehört das Agnus Dei – in der katholischen Liturgie der Begleitgesang ursprünglich zur Brotbrechung, seit dem 9. Jahrhundert zur Kommunion oder zum Friedenskuss – zu den textarmen Teilen. Wie das Kyrie umfasst es nur drei Verse, allerdings Verse, die der Silbenzahl nach dreimal so lang sind wie im Kyrie. Während das Kyrie von den Komponisten des 18. Jahrhunderts – der symmetrischen Textform und alter Tradition entsprechend – meistens dreiteilig und überwiegend in einer ABA- oder ABA'-Form vertont wird (eine Praxis, von der allerdings Mozart sehr häufig abweicht¹), wird der Text des Agnus Dei von den Komponisten traditionell ganz asymmetrisch aufgeteilt und in zwei kontrastierenden Teilen oder Sätzen vertont: 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 (vorzugsweise im Dreiertakt) und im Umfang meist deutlich länger ist als der langsame erste Teil, obwohl ihm mit dem letzten Drittel der dritten Anrufung ja nur ein Neuntel des gesamten Textes zugrunde liegt. 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 Orchestersatz mit Trompeten und Pauken.

Das alles ist auch bei Mozart im Prinzip nicht anders, ungeachtet dessen, dass sich unter seinen insgesamt sechzehn Agnus-Dei-Sätzen keine zwei finden lassen, die genau die gleiche Konzeption aufweisen. Dennoch ist Mozarts Umgang mit dem

¹ Zwar tendieren auch seine Kyrie-Vertonungen zu ABA-Formen, doch deckt sich die musikalische Form meist gerade nicht mit der Dreiteiligkeit der Textgrundlage (mit der Ausnahme von KV 427 und dem Kyrie-Fragment KV 322). Vgl. Manfred Hermann Schmid, »Das Kyrie der c-Moll-Messe KV 427. Textdarstellung und Form in Mozarts Vertonungen des ersten Messensatzes«, in: *Mozart Studien* 2 (1993), S. 181–229; Hartmut Schick, »Die geistliche Musik«, in: *Mozart-Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel und Stuttgart 2005, S. 164–247, hier: S. 175–207.

Agnus Dei ein besonderer, ja einzigartiger. Betrachtet man sein Messenschaftern im Längsschnitt, von der kleinen G-Dur-Messe KV 49 von 1768 bis zur letzten vollendeten Messe, der C-Dur-Messe KV 337 von 1780, dann zeichnet sich ein höchst bemerkenswerter Funktions- und Bedeutungswandel des Agnus Dei innerhalb des Messzyklus ab: ein in mehreren Stufen verlaufender, eindrucksvoller Aufstieg nämlich vom vergleichsweise harmlosen, knappen Kehraus bis hin zum längsten und wohl auch gewichtigsten Satz der ganzen Messe – eine Schwerpunktverlagerung, die sich in ähnlicher Weise augenscheinlich bei keinem anderen Komponisten der Zeit findet.

Bruce MacIntyre schreibt in seiner grundlegenden Studie zur Wiener konzertierenden Messe der Frühklassik, in der er 72 Wiener Messen aus der Zeit von 1741 bis 1783 auswertet, das Agnus Dei sei in diesem Repertoire »usually the shortest part of the Mass«, mit einem durchschnittlichen Umfang von 87 Takten (innerhalb einer Spannweite von 23 bis 193 Takten)². Ähnliches gilt, so kann man ergänzen, für die frühen, bis 1782 geschriebenen Messen von Joseph Haydn, für die weitverbreiteten Messen von Johann Adolf Hasse und – soweit es sich überblicken lässt – auch für das Salzburger Messenrepertoire der 1750er- bis 1770er-Jahre, wobei dort das Agnus Dei allerdings meistens etwas umfangreicher ist als das Kyrie. Bei Johann Ernst Eberlin etwa ist das Agnus Dei in drei Vierteln seiner insgesamt 24 *Missae solemnes* entweder der kürzeste oder der zweitkürzeste Satz. Nie ist es länger als das Credo und nur einmal (in Herbart Nr. 44) länger als das Gloria³. In Leopold Mozarts *Missa solemnis* in C⁴, die für den jungen Wolfgang in mancher Hinsicht als Modellwerk gedient zu haben scheint, ist ebenfalls nur das Kyrie noch kürzer als das Agnus Dei; ähnlich verhält es sich in den meisten Messen von Anton Cajetan Adlgasser (der im Übrigen nicht selten zu »Dona nobis pacem« einfach die komplette Musik des Kyrie wiederholt, lediglich ohne langsame Einleitung)⁵. Bei Michael Haydns Messen der Jahre bis 1782 schließlich ist das Agnus Dei meistens länger als das Kyrie, teilweise auch länger als Sanctus samt Benedictus, in einem Fall – der reinen Chormesse *Missa Sancti Joannis Nepomuceni* von 1772 (MH 182) – sogar ähnlich umfangreich wie das Credo. Hier lassen sich also zumindest Ansätze zu einer Aufwertung des Agnus Dei erkennen, die den jungen Mozart beeinflusst haben könnten, aber doch nicht mehr als Ansätze.

Bleiben wir zunächst noch beim rein quantitativen Aspekt des Umfangs bzw. der Spieldauer. Hier fällt zunächst einmal eine Grundtendenz in Mozarts Salzburger Messenschaftern auf, die sowohl die *Missae breves* als auch die *Missae longae*⁶ betrifft:

² Bruce C. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, Ann Arbor, Michigan, 1986, S. 479.

³ Vgl. die Angaben der Satzumlänge im detaillierten Werkverzeichnis von Heinz Josef Herbart, *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, Diss. mschr. Münster 1961, nach denen sich die relative Spieldauer abschätzen lässt.

⁴ Wohl vor 1764 komponiert; ediert von Reinhold Kubik im Carus-Verlag Stuttgart-Neuhausen 1981.

⁵ Vgl. die Angaben bei Christine D. de Catanzaro und Werner Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777): A Thematic Catalogue of His Works*, Hillsdale, New York, 2000.

⁶ Mozart selber verwendete als Gattungsbezeichnungen nur »Missa brevis« bzw. (brieflich) »kurze Messe« (für Kurzmessen nur mit Kirchentrio ebenso wie für Messen des Typs *Missa brevis et solemnis*, also

eine Tendenz zu fortschreitender Verknappung, zur Reduktion des äußeren Umfangs von Werk zu Werk (bei gleichzeitiger Verdichtung des musikalischen Satzes). Veranschaulicht sei diese Entwicklung anhand von zwei Schaubildern, getrennt nach *Missae longae* und *Missae breves*. Die Spieldauern (die für die Proportionen ja aussagekräftiger sind als die bloßen Taktsummen) sind der Gesamtaufnahme der Mozart-Messen von Nikolaus Harnoncourt⁷ entnommen.

Mozart beginnt die Reihe der längeren Messen (*Missae* bzw. *Missae longae*, siehe Abbildung 1) 1768/69 mit der *Waisenhaus-Messe* KV 139 und der *Dominicus-Messe* KV 65, zwei Kompositionen im Zuschnitt der barocken Nummernmesse, die einander in der Gesamtdauer von etwa 43 Minuten ebenso entsprechen wie in der Spieldauer des *Agnus Dei* von jeweils gut fünf Minuten. Es folgt 1773 mit der *Trinitatis-Messe* KV 167 die erste Messe des neueren, durchkomponierten Typs (in diesem Fall sogar ganz ohne Gesangssolisten). Mit gut dreißig Minuten Spieldauer ist sie zwölftehalb Minuten kürzer als die frühen Nummernmessen, im *Agnus Dei* allerdings trotzdem etwas umfangreicher als diese, nicht zuletzt deswegen, weil Mozart hier – und auch nur hier – das »*Dona nobis pacem*« als Fuge vertont. Die Tendenz zur Verkürzung des Gesamtumfangs führt Mozart in den folgenden Messen weiter⁸, mit Ausnahme lediglich der *Krönungsmesse* KV 317. Am Ende, bei der C-Dur-Messe KV 337 von 1780, sind die Proportionen derart »eingedampft«, dass der Gesamtumfang der Messe sich kaum noch von dem einer größeren *Missa brevis* unterscheidet. (In der Fachliteratur wird diese Messe manchmal auch als »*Missa brevis et solemnis*« klassifiziert⁹;

mit Trompeten und Pauken) und »*Missa*« (für alle längeren Messen), nicht aber die Bezeichnungen »*Missa longa*« und »*Missa solemnis*«. Sein Vater immerhin gebrauchte auch den Begriff »*Missa longa*«: Mit ihm bezeichnete Leopold jedenfalls auf einem Umschlag die zweite und fünfte der darin (in dieser Reihenfolge!) enthaltenen C-Dur-Messen KV 220, 262, 258, 259 und 257 seines Sohnes; vgl. NMA I/1/1/3: Kritischer Bericht (vorgelegt von Walter Senn), Kassel 1981, S. c/5. Ob auch Messen mittleren Umfangs wie KV 257, 317 und 337 (mit weniger als halbstündiger Spieldauer) in der Familie Mozart als »*Missae longae*« bezeichnet wurden, wissen wir nicht. Michael Haydn jedenfalls unterschied innerhalb des solennen Typs zwischen »langen«, »mittelmäßigen« und »kurzen« Messen (in einem Brief an Wergand Rettensteiner vom 9. Februar 1805; vgl. Manfred Hermann Schmid, *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*, Regensburg 2006, S. 50).

⁷ *Wolfgang Amadeus Mozart, Complete Sacred Works*, Hamburg: Teldec 1998.

⁸ Die angegebene Reihenfolge und Datierung (vgl. dazu detaillierter meinen Beitrag im *Mozart-Handbuch*, siehe Anm. 1) geht bei den Messen KV 220, 257, 258, 259 und 262 einerseits von Tysons Papieruntersuchungen aus, andererseits von der Annahme, dass der von Leopold Mozart beschriebene Umschlag, der die Autographe enthielt (siehe Anm. 6), die fünf Messen in der Reihenfolge der Entstehung auflistet. Daraus ergibt sich für KV 262 eine Entstehung nicht erst 1776, sondern bereits Mitte 1775, und für KV 257 eine Datierung auf November 1776 – womit diese Messe (und nicht, wie bislang meist vermutet, KV 262 oder 258) als die zur Priesterweihe des Grafen Spaur am 17. November 1776 geschriebene gelten muss.

⁹ Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, »Mozarts Kirchenmusik. Liturgische Funktion – musikalische Tradition – historische Position«, in: *Mozart und die Geistliche Musik. Viertes Symposium Brixen 1991*, Brixen 1992, S. 25–42, hier S. 29 (wo auch KV 257 und KV 317 zu den »Kurzen Festmessen/ *Missae breves con trombe*« gezählt werden). MacIntyre listet KV 337 unter den »probable *Missae breves* (al-

Abb. 1: Proportionen von Mozarts längeren Messen (Dauern nach Harmoncourt-Aufnahme)

Missa in c KV 139 (»Waisenhaus-Messe«, Herbst 1768?)

Kyrie	7'41	Gloria	11'49	Credo	13'19	S	2'23	B	2'35	Agnus Dei	5'06	[43 Min.]
-------	------	--------	-------	-------	-------	---	------	---	------	-----------	------	-----------

Missa in C KV 66 (»Dominicus-Messe«, Okt. 1769)

Kyrie	3'17	Gloria	15'23	Credo	14'24	S	2'06	B	1'55	Agnus Dei	5'03	[42 Min.]
-------	------	--------	-------	-------	-------	---	------	---	------	-----------	------	-----------

Missa in C KV 167 (»Trinitatis-Messe«, Juni 1773)

K	3'05	Gloria	4'18	Credo	12'59	S	70	Ben.	3'40	Agnus Dei	5'24	[30 ½ Min.]
---	------	--------	------	-------	-------	---	----	------	------	-----------	------	-------------

Missa in C KV 262 (»Missa longa«, Juni/Juli 1775)

Kyrie	3'29	Gloria	5'08	Credo	10'52	S	2'03	Ben.	3'09	Agnus Dei	5'00	[30 Min.]
-------	------	--------	------	-------	-------	---	------	------	------	-----------	------	-----------

Missa in C KV 257 (»Große Credo-Messe«, Nov. 1776)

K	2'13	Gloria	3'15	Credo	8'08	S	79	Ben.	4'31	Agnus Dei	5'28	[25 Min.]
---	------	--------	------	-------	------	---	----	------	------	-----------	------	-----------

Missa in C KV 317 (»Krönungsmesse«, 23.3.1779)

K	2'58	Gloria	4'35	Credo	6'17	S	1'52	Ben.	3'36	Agnus Dei	6'38	[26 Min.]
---	------	--------	------	-------	------	---	------	------	------	-----------	------	-----------

Missa in C KV 337 (»Missa sollemnis«, März 1780)

K	2'08	Gloria	3'32	Credo	5'40	S	1'39	B	2'29	Agnus Dei	6'07	[21 ½ Min.]
---	------	--------	------	-------	------	---	------	---	------	-----------	------	-------------

entwicklungsgeschichtlich aber wird man sie eher von der Serie der *Missae longae* her verstehen müssen, als knappste Form einer großen Messe.)

Diese Schrumpfung des Gesamtumfangs resultiert maßgeblich aus der stetigen Verkürzung des Credo-Satzes – von 14 1/2 Minuten in der *Dominicus-Messe* über dreizehn, elf, acht und gut sechs bis auf weniger als sechs Minuten Dauer in KV 337, wobei ab KV 257 auch der Verzicht auf die abschließende Fuge deutlich zu Buche schlägt. Die Verkürzung kommt ferner dadurch zustande, dass Mozart gleichsam die Gattungen *Missa longa* und *Missa brevis* mischt – indem er nämlich in seinen *Missae longae* einzelne Sätze so knapp abhandelt wie in einer *Missa brevis*: so etwa in der *Großen Credo-Messe* KV 257 und der *Messe* KV 337 jeweils *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus*. Bei der letzten Messe, KV 337, wird obendrein das *Benedictus* noch in seiner Spieldauer verkürzt, und zwar maßgeblich durch Beschleunigung des Tempos: Mozart fasst den Satz hier ungewöhnlicherweise als schnelle Fuge.

Von dieser Schrumpfung oder Stauchung der Gesamtform ausgenommen ist aber auffälligerweise und fast durchweg jeweils das *Agnus Dei*. Es wird sogar, gegenläufig zur genannten Grundtendenz, eher umfangreicher und damit proportional immer gewichtiger. Von anfangs fünf bzw. fünfeinhalb Minuten Spieldauer wächst es in der *Krönungsmesse* auf gut sechseinhalb Minuten an und dauert auch in der sonst so knappen Messe KV 337 mehr als sechs Minuten. In beiden Messen, KV 317 und KV 337, ist das *Agnus Dei* damit der längste Satz überhaupt im Werk, länger sogar als das Credo. Während es anfangs – in den frühen Nummernmessen – weniger als ein Achtel der Gesamtdauer ausmacht, füllt es am Ende, in der letzten vollendeten Messe, knapp 30% der Gesamtform.

Ähnlich ist das Bild bei Mozarts Kurzmessen (siehe Abbildung 2)¹⁰. Auch die *Missae breves* werden bei Mozart, wie das Schaubild zeigt, immer kürzer, in zwei Wellen: mit einem zweiten Anfang bei der umfangreichsten, der *Kleinen Credo-Messe* KV 192, und mit einer Gegenbewegung wieder hin zu größeren Dimensionen erst bei der letzten, der B-Dur-Messe KV 275. Auch hier ist, ähnlich wie bei den großen Messen, von der generellen Verkürzungstendenz einzig das *Agnus Dei* verschont – überwiegend jedenfalls und so, dass der proportionale Anteil des *Agnus Dei* an der Gesamtform insgesamt gesehen deutlich wächst. Die *Missa brevis* KV 194 beispielsweise ist kürzer als die unmittelbar vorausgehende KV 192; ihr *Agnus Dei* aber ist deutlich länger und immerhin schon der zweitlängste Satz der ganzen Messe. Die deutlich knappere nächste Messe KV 220, die so genannte *Spatzenmesse*, fasst auch den letzten Satz etwas kürzer, doch so, dass nun das *Agnus Dei* zum längsten Satz der ganzen Messe wird, länger noch als das Credo. In der abschließenden B-Dur-Messe KV 275 wächst dann der Gesamtumfang wieder; das *Agnus Dei* aber legt überproportional zu und ist mit fast fünfeinhalb Minuten Spieldauer nicht nur erneut der längste Satz der Messe,

though not so titled)« auf (*The Viennese Concerted Mass*, S. 115); Karl Gustav Fellerer (*Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber ²1995) unterlässt generell eine Klassifizierung. Zur Gattungsterminologie in der Mozart-Familie vgl. Anm. 6.

¹⁰ Die G-Dur-Messe KV 140 fehlt auf dem Schaubild wegen der ungeklärten Echtheitsfrage und auch des Parodiecharakters.

Abb. 2: Proportionen von Mozarts Missae breves (Dauern nach Harmoncourt-Aufnahme)

Missa brevis in G KV 49 (1768)

K 1'38	Gloria 3'47	Credo 7'27	S 1'21	B 1'40	AD 2'31	[18 ½ Min.]
-----------	-------------	------------	-----------	-----------	------------	-------------

Missa brevis in d KV 65 (14. 1. 1769)

K 1'50	G 2'34	Credo 5'15	S 54	B 77	AD 2'05	[14 Min.]
-----------	--------	------------	---------	---------	------------	-----------

Missa brevis in F KV 192 (24. 6. 1774, »Kleine Credo-Messe«)

K 3'13	Gloria 4'50	Credo 6'32	S 71	B 1'57	AD 3'47	[21 ½ Min.]
--------	-------------	------------	---------	-----------	---------	-------------

Missa brevis in D KV 194 (8. 8. 1774)

K 2'14	Gloria 3'24	Credo 5'47	S 73	B 1'48	Agnus Dei 4'56	[19 ½ Min.]
--------	-------------	------------	---------	-----------	----------------	-------------

Missa brevis in C KV 220 (»Spatzenmesse«, Frühj. 1775?)

K 1'57	G 2'56	Credo 3'48	S 54	B 2'58	Agnus Dei 4'13	[17 Min.]
-----------	--------	------------	---------	-----------	-------------------	-----------

Missa brevis in C KV 258 (Dez. 1775)

K 1'51	G 2'38	Credo 5'00	S 64	B 2'03	AD 3'37	[16 Min.]
-----------	--------	------------	---------	-----------	---------	-----------

Missa brevis in C KV 259 (»Orgelsolo-Messe«, 1776)

K 2'10	G 2'06	Credo 3'34	S 65	B 2'13	AD 3'14	[14 ½ Min.]
--------	--------	------------	---------	--------	---------	-------------

Missa brevis in B KV 275 (1777)

K 1'51	G 2'43	Credo 4'35	S 65	B 2'23	Agnus Dei 5'21	[17 ½ Min.]
-----------	--------	------------	---------	--------	----------------	-------------

sondern sogar länger noch als die Agnus-Sätze einiger Missae longae von Mozart. Es liegt also eine umgekehrte Gattungsmischung vor: eine Missa brevis mit einem Agnus Dei in Longa-Proportionen.

Die absolut oder proportional zunehmende Dauer des Agnus Dei ist natürlich nur ein (und nicht immer das entscheidende) Kriterium für ein wachsendes Gewicht des Finalsatzes in Mozarts Messenschaffen. Hinzu kommen Fragen der Form, der Textur und der Expressivität, die hier nur schlaglichtartig an ein paar Beispielen angedeutet werden können.

Um mit den beiden *Missae breves* KV 192 und 194 zu beginnen: Sie bilden ein echtes Werkpaar¹¹, entstanden kurz nacheinander im Juni und August 1774. Die Agnus-Dei-Sätze sind sogar in vieler Hinsicht parallel angelegt. Im ersten, dem langsamen Agnus-Teil folgt KV 194 in der Form, der tonalen Anlage und der Aufeinanderfolge der Gesangssolisten exakt dem Agnus Dei von KV 192. Auch in KV 194 beginnt das Agnus Dei in der Mollparallelen der Grundtonart (was recht ungewöhnlich ist¹²), es beginnt ebenfalls der Solo-Sopran, gefolgt von einem Choreinwurf, dem Alt, einem weiteren Choreinwurf und dem Tenor – nicht anders als in KV 192 und mit dem gleichen Tonartenplan, lediglich eine kleine Terz tiefer. Mozart fügt nur am Schluss hier noch einen achttaktigen Chorabschnitt hinzu. Der Ausdruck allerdings erscheint gegenüber dem Vorgängersatz deutlich intensiviert. Wirkt in KV 192 die Melodik formelhaft und typisch galant, im Ausdruck eher neutral, so ist sie hier in KV 194 schlichter, aber deutlich expressiver. Der »Agnus«-Ruf mit dem pathetischen Sextsprung wird jeweils wiederholt, was den flehenden Charakter verstärkt, und der Chorsatz zu den Worten »Miserere nobis« greift, anders als in KV 192, die affektive Solomelodik auf und beteiligt sich mit deutlich mehr Leidenschaft, aber auch satz-technisch interessanterer Textur an der Bitte um Erbarmen.

Das anschließende »Dona nobis pacem« ist in beiden Messen als schneller Satz in der Grundtonart (F- bzw. D-Dur) konzipiert. In KV 192 ist es ein vergleichsweise einfacher, rein chorischer Satz im $\frac{3}{8}$ -Takt, der deutlichen Kehraus-Charakter hat und im Grunde noch dem alten, traditionellen Typus des »Dona«-Satzes in beschwingtem Dreiertakt entspricht, wie ihn Mozart auch in seinen frühen Messen schon gepflegt (und dort wohl von seinem Vater gelernt) hat¹³. In KV 194 dagegen ist das »Dona nobis pacem« nicht nur deutlich umfangreicher, sondern auch viel individueller und komplexer gefasst. Mozart lässt hier Chor und Solisten in verschiedensten Konstellationen alternieren, er wählt den $\frac{4}{4}$ -Takt anstelle des harmlosen $\frac{3}{8}$ -Takts, und er legt den Satz – zum ersten Mal überhaupt in einem Agnus Dei – in Sonatenhauptsatzform an, womit dieser natürlich ein ganz anderes Gewicht bekommt¹⁴. Auf das viertaktige,

¹¹ Zu Mozarts Komposition von »Werkpaaren« in seiner geistlicher Musik vgl. meinen Beitrag im *Mozart-Handbuch* (siehe Anm. 1), S. 172f.

¹² Vgl. etwa MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 481 und die Tonartentabelle S. 485.

¹³ Vgl. das »Dona nobis pacem« in KV 49, KV 65, KV 66 und KV 140, jeweils in schnellem $\frac{3}{8}$ -Takt, sowie die zwar im $\frac{3}{4}$ -Takt stehenden, aber im Gestus ganz ähnlichen Sätze in KV 139 und Leopold Mozarts *Missa solemnis in C* (die hier als Vorbild für KV 139 und KV 66 gelten kann).

¹⁴ MacIntyre (*The Viennese Concerted Mass*, S. 525) beobachtet bereits in Wiener Messen von Christoph Sonnleithner (vor 1765), Grassl (vor 1774, Vorname unbekannt) und P. Silverius Müller (nicht datierbar) ein Eindringen der Sonatenform in das »Dona nobis pacem«, doch handelt es sich zumindest bei Sonnleithner nur um eine in Ansätzen sonatenhafte, sehr knappe Form (vgl. ebd., S. 538ff.), nicht um eine ausdifferenzierte Sonatenform, wie sie sich – vermutlich erstmals – hier bei Mozart findet.

variiert wiederholte Hauptthema folgt ohne Überleitung ein veritabler Seitensatz in der Dominanttonart, mit kontrastierender Thematik wie auch Textur, im Gestus eher instrumental (und wie nachträglich textiert) als vokal (und aus der Deklamation entwickelt) wirkend (vgl. Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1: *Missa in D KV 194*, Agnus Dei, T. 57–60 (aus NMA I/1/1/2, S. 195)

57

59

no - bis, no - bis pa - cem,

cem,

6 # 6 [#] 6 4 [5] [7] 6 4 [5] [7]

6 4 5 6 6 7 6 4 # [1] 1 1 1

Es schließt sich eine echte, gegen Ende fugierte Durchführung und eine Reprise samt Coda an. Gegenüber dem harmlos-fröhlichen und etwas konventionellen Kehraus-Finale von KV 192 ist das Agnus Dei von KV 194 also nicht nur um ein Drittel länger, sondern auch ungleich gewichtiger – ein markanter Schluss-Satz, der (gattungsgeschichtlich gesehen) dem Agnus Dei auch formal ganz neue Perspektiven eröffnet.

In der als *Spatzenmesse* bekannten nächsten Missa brevis, KV 220, gibt Mozart dem Agnus Dei (bei insgesamt geschrunpften Proportionen) mehr Raum als jedem anderen Satz. Das Allegro zu »Dona nobis pacem« ist zwar sehr knapp gehalten; der thematische Rückgriff auf den Kyrie-Satz¹⁵ – zunächst auf den »Christe«-Teil, dann auf Beginn und Schluss des »Kyrie eleison« – verleiht dem Abschnitt aber auf wieder andere Weise einiges Gewicht: Die Musik rundet die Gesamtform wirkungsvoll ab und zieht gleichsam das Resümee des Ganzen, zumal in der komprimierten, periodischen Themenformulierung der letzten Takte.

In der solennen Missa brevis KV 258 ist das Agnus Dei nochmals kürzer, aber auf wieder andere Art und Weise von besonderem Gewicht, erprobt Mozart hier doch eine ganz neue Lösung: Er konzipiert den Satz – völlig gegen die Tradition – als einteiliges und auch thematisch homogenes Adagio, also ohne den Wechsel zu schnellem Tempo und neuer Thematik bei »Dona nobis pacem«. Damit kompensiert Mozart zum einen, dass das vorausgehende Benedictus hier ungewöhnlicherweise kein lyrischer, sondern ein ausgesprochen schneller, dynamischer und großbesetzter Satz ist, ein Allegro im Allabreve-Takt, mit Pauken und Trompeten und doppelchöriger Textur. Zum andern nimmt er dem letzten Satz der Messe auf neuartige Weise den traditionellen Kehraus-Charakter, dadurch nämlich, dass er auch dem »Dona nobis pacem« eine langsame, lyrische und expressive Musik gibt (mit einem Kanon über einem Tonika-Orgelpunkt am Schluss, der die Musik auf wunderschöne Weise – gleichsam in sich kreisend – zur Ruhe kommen lässt).

Das »Dona nobis pacem« der sehr knapp gehaltenen *Orgelsolomesse* KV 259 kehrt mit seinem leichten Tonfall und der einfachen Form zum Kehraus-Typus der frühen $\frac{3}{8}$ -Finali zurück; dafür gewinnt der »Agnus«-Teil an Profil durch den deutlichen Serenadencharakter der Musik – einer großen Violinkantilene mit Pizzicato-Begleitung, zu der sich dann die Vokalstimmen lediglich hinzugesellen. Neben dem Benedictus ist es wohl der originellste und expressivste Satz der Messe und mit seinem Serenadenton bereits ein Vorläufer der entsprechenden Sätze von KV 317 und KV 337.

In seiner letzten, wieder umfangreicheren Missa brevis schließlich, der B-Dur-Messe KV 275, macht Mozart das Agnus Dei nicht nur zum mit Abstand längsten Satz der Messe, sondern gestaltet es in beiden Teilen auch als expressiven Höhepunkt der gesamten Messe. Der Satz beginnt mit einer hochexpressiven, ja dramatischen Geste, die dann noch mehrmals wiederkehrt: geradezu einem Aufschrei des Chores, der nach dem Piano-Beginn unerwartet mitten im Takt hereinplatzt und mit dem Oktavsprung des Soprans und der gequälten Chromatik des Alts einen hochpathetischen

¹⁵ Das Phänomen erscheint hier erstmals in Mozarts Messenschriften und ist als solches nichts Ungewöhnliches in der Messkomposition des 18. Jahrhunderts (vgl. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 517f.).

Ton anschlägt, der neu ist in dieser Messe. Im Grunde sprengt diese Musik schon mit dem ersten Takt die Grenzen der Gattung: Aus der einfachen, nur mit einem Kirchen trio besetzten *Missa brevis* für gewöhnliche Sonntage wird quasi eine große *Missa solemnis*, der nur die Trompeten fehlen. Das mit 150 Takten extrem umfangreiche »*Dona nobis pacem*« wiederum überschreitet schon mit seiner Länge den Gattungsrahmen, schlägt aber auch einen eher weltlichen, Vaudeville-artigen Ton an (der im 19. Jahrhundert vor allem von den Cäcilianisten scharf kritisiert werden sollte¹⁶).

Satztechnisch und formal ist dieses anschließende *Allegro* nach Prinzipien der Instrumentalmusik angelegt: Mozart schreibt hier ein großangelegtes, mit Sonatensatzprinzipien überblendetes Rondo ganz in der Art der Finalsätze seiner Violinkonzerte. Trotz des Vaudeville-Charakters des Refrains wird die Musik vom Instrumentalsatz dominiert; die Vokalstimmen wirken oft genug nur sekundär und wie in den Instrumentalsatz – der die eigentliche Substanz verkörpert – einmontiert. (Diese Tendenz, den Vokalsatz in einen primären Instrumentalsatz quasi einzubauen, unterscheidet übrigens Mozarts Messenkomposition vielleicht am meisten von der seiner Zeitgenossen, insbesondere auch Michael Haydn.) In KV 275 tritt also an die Stelle des leichten Kehraus ein gewichtiges Rondo-Finale, das auch ein Instrumentalkonzert markant beschließen könnte. Nicht von ungefähr endet es auch wie die meisten Violinkonzerte und Konzert-Rondi von Mozart aus ebendiesen Jahren ganz verhalten im *Piano*.

In der zwei Jahre später, für Ostern 1779 geschriebenen *Krönungsmesse* KV 317 ist nun ebenfalls das *Agnus Dei* – erstmals in einer Mozart'schen *Missa longa* – der längste Satz der ganzen Messe, aber völlig anders gestaltet als in KV 275. Neu (und sehr ungewöhnlich) ist schon die Wahl der Subdominanttonart für den »*Agnus*«-Teil, und neu ist auch die dreiteilige Steigerungsform des ganzen Satzes. Während die vorausgehenden Sätze der *Krönungsmesse* im Charakter überwiegend zeremoniell-festlich sind, beinahe neutral im Ton und mit lyrisch-expressiven Momenten nur im »*Christe eleison*« und »*Et incarnatus*«, wirkt der Beginn des *Agnus Dei*, die von sordinierten Streichern und Holzbläsern begleitete Sopran-Arie in F-Dur, als expressiver Höhepunkt der ganzen Messe. Hier erst, im einzigen größeren Vokalsolo des Werkes, scheint sich die Musik die Sphäre des subjektiven, intimen Ausdrucks zu erschließen. Die Zeit scheint für einen Moment stillzustehen in dieser serenadenhaften, selbstvergessenen Musik, in die sich kein Chor einzumischen traut. Das anschließende, etwas bewegtere »*Dona nobis pacem*« in C-Dur bleibt zunächst den vier Gesangssolisten vorbehalten und greift auf die Thematik des *Kyrie*-Mittelteils zurück. Mit dem Durchbruch zu unbeschwertem, beschwingtem Singen in der Grundtonart, den das »*Dona*« vollzieht, ist aber noch nicht das Ende erreicht: Das Tempo wird ein zweites Mal beschleunigt, zu *Allegro con spirito*, und es tritt endlich auch der schon lange erwartete, aber 70 Takte lang zurückgehaltene Chor hinzu, nachdem sich ein paar Takte davor schon die Trompeten und Pauken dazugesellt hatten (zunächst noch *piano*). Erst beim Chor-Einsatz, in T. 71, ist auch die *forte*-Dynamik erreicht, und der Satz geht in festlich-rauschendem *Tutti*-Jubel zu Ende. Das ganze *Agnus Dei* ist somit als ein

¹⁶ In Wasserburg am Inn wurde die ganze Messe sogar kurzerhand verboten, weil die Komposition »ein offener Hohn auf den heiligen Text« sei; vgl. das Vorwort zu NMA I/1/1/4, S. XI.

großes Crescendo gestaltet, das schrittweise und ganz systematisch auch die Besetzung und das Tempo steigert und dabei zugleich den größtmöglichen Ausdrucksradius durchläuft – eine singuläre Konzeption, die den Finalsatz der Messe zum sicherlich gewichtigsten und expressivsten des ganzen Zyklus werden lässt.

In Mozarts letzter vollendeter Messe, der ein Jahr später entstandenen C-Dur-Messe KV 337, ist das Agnus Dei erneut der längste Satz des Zyklus. Die Anlage ist hier wieder konventionell zweiteilig, tonartlich aber ganz ungewöhnlich mit der in der Gattung wohl überhaupt singulären mediantischen Tonartenfolge Es-Dur–C-Dur. Nachdem das vorausgehende Benedictus ungewöhnlicherweise eine schnelle Chorfüge war, fällt hier dem Agnus Dei (ähnlich wie in KV 258) zugleich noch die Aufgabe zu, den Ausfall des lyrischen Moments im Benedictus zu kompensieren.

In Tempo und Besetzung entspricht der erste Teil genau dem Beginn des Agnus Dei der *Krönungsmesse*: Andante sostenuto, Sopransolo mit Holzbläsern und sordinierten Streichern, erweitert hier nur um eine solistische Orgel. Die Musik ist gewiss ebenso expressiv wie im Vorgängerwerk, freilich sehr viel komplexer und differenzierter in Satztechnik, Textur und formaler Anlage (vgl. Notenbeispiel 2). Mit dem immer wieder neuen, zwanglosen Alternieren und Zusammenwirken der vier Solisten Oboe, Fagott, Orgel und Sopran in ebenso kunstvollem wie spielerisch-leicht wirkendem Kontrapunkt¹⁷ gehört dieser »Agnus«-Satz zu den am feinsten gewobenen konzertanten Solosätzen, die Mozart jemals geschrieben hat – vergleichbar ist er durchaus dem »Et incarnatus« der nächsten, der großen c-Moll-Messe KV 427 oder dem zentralen Adagio der *Serenade in B* KV 361 (*Gran partita*). Deutlicher noch als in der *Krönungsmesse* ist in diesem Agnus Dei der expressive Höhepunkt innerhalb der Messe erreicht. Das anschließende »Dona nobis pacem« überbietet dann auf andere Art den Parallelsatz der *Krönungsmesse*: Es steigert das Tempo über das übliche Allegro hinaus zu Allegro assai und beendet das Werk als wirbelnde Stretta mit jagenden Violinfiguren. Erst in den letzten vier Takten hält die Musik plötzlich inne und überlässt überraschenderweise den Solisten das letzte Wort – in nachdenklichem Piano und gleichsam die introvertierte Grundhaltung resümierend, die diese bemerkenswerte Messe auszeichnet und so markant von der extrovertierten *Krönungsmesse* KV 317 abhebt.

In seiner Wiener Zeit, im letzten Lebensjahrzehnt, hat Mozart zwar bekanntermaßen mit der c-Moll-Messe KV 427 und dem *Requiem* KV 626 noch zwei große Messenfragmente geschrieben sowie fünf Kyrie-Fragmente und ein Gloria-Fragment¹⁸,

¹⁷ Die Verwendung von solistischen, konzertierenden Bläsern ist im Agnus Dei höchst ungewöhnlich, im Messenrepertoire dieser Zeit vielleicht sogar ohne Parallele. Unter den von MacIntyre (*The Viennese Concerted Mass*) analysierten Wiener Messen der Frühklassik jedenfalls findet sich nirgends Vergleichbares (möglicherweise aber im noch weithin unerschlossenen Mannheimer Repertoire).

¹⁸ KV Anh. 16, KV Anh. 14, KV 323 = Anh. 15, KV Anh. 13, KV 341 (das so genannte »Münchener Kyrie«) und KV Anh. 20. Deren Neudatierung in die späte Wiener Zeit (mutmaßlich Ende 1787 bis Anfang 1789 und 1790/91) ist Ergebnis der Schrift- bzw. Papieruntersuchungen von Wolfgang Plath (»Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770–1780«, in: MJB 1976/77, S. 131–173) und Alan Tyson (»The Mozart Fragments in the Mozarteum, Salzburg: A Preliminary Study of Their

aber kein einziges Agnus Dei mehr¹⁹. Das mag Zufall sein, Folge bloßen Zeitmangels; es könnte aber auch etwas mit der enormen Karriere zu tun haben, die das Agnus Dei in Mozarts Salzburger Messenschaffen bis 1780 durchlaufen hat – dem Aufstieg vom tendenziell kürzesten und konventionellsten Satz der Messe zum längsten, gewichtigsten und expressivsten. Immerhin stellt sich doch die Frage, ob Mozart, als er sowohl die große c-Moll-Messe als auch das *Requiem* vor dem Agnus Dei (bzw. schon vor dem Sanctus) abbrach, womöglich auch an dem eigenen Anspruch scheiterte – an dem selbstgesetzten Druck, den Finalsatz der Messe so zu gestalten, dass er zum gewichtigsten und längsten Satz der Messe und zum Höhepunkt des Zyklus wird. Die Frage sei zumindest gestellt, auch wenn sie wohl nie zu beantworten sein wird, ebenso wenig wie die nach den Gründen für die zunehmende Fokussierung auf das Agnus Dei: War es eine im Lauf der Jahre wachsende Vorliebe des Komponisten für gerade diesen Text oder eher innermusikalisch das Bestreben, den Finalsatz des Zyklus aufzuwerten und ihn quasi als Ziel der Gesamtform erscheinen zu lassen?

Dafür wird man sich an den Gedanken gewöhnen müssen, dass uns bei den beiden großen Messenfragmenten aus Mozarts Wiener Zeit jeweils ausgerechnet derjenige Satz fehlt, der aller Wahrscheinlichkeit nach der gewichtigste und eindrucksvollste hätte werden sollen. Wenn denn Mozart tatsächlich die Absicht hatte, die für sein Messenschaffen der letzten Salzburger Jahre charakteristische Fokussierung auf das Agnus Dei in Wien weiterzuführen, dann sind beide Werke, die c-Moll-Messe KV 427 und das *Requiem*, also noch fragmentarischer als bisher gedacht – es fehlt tragischerweise das Beste.

Chronology and Their ificance«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 [1981], S. 471–510).

¹⁹ Es existiert lediglich eine aus wenigen Takten bestehende Skizze zu einer mutmaßlichen Doppelfuge für das »Dona nobis pacem« der c-Moll-Messe (siehe NMA I/1/1/5, S. 171). Mit einer solchen Konzeption hätte der Satz – wie so vieles in dieser Messe – an Traditionen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angeknüpft (vgl. die von MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, S. 518, genannten Messen von Holzbauer, Monn und Tuma), doch hatte immerhin auch Michael Haydn in seiner 1777 für den Salzburger Dom geschriebenen *Missa Sancti Hieronymi* das »Dona nobis pacem« noch (bzw. wieder) als große Doppelfuge komponiert. Leopold Mozart war bei der Uraufführung von Haydns Messe begeistert und wollte sich um die Noten bemühen, um sie seinem Sohn zu schicken (vgl. seinen Brief an den Sohn vom 1. November 1777).

Notenbeispiel 2: *Missa in C* KV 337, Beginn des Agnus Dei (aus NMA I/1/1/4, S. 296f.)

AGNUS DEI

Andante sostenuto

Solo

Oboe

Solo

Fagotto

con sordino

p

Violino I

con sordino

p

Violino II

Soprano solo

Organo

Solo

pizzicato

p

Bassi
(Fagotto II coi Bassi)

3

Solo

A - gnus De - i, qui

6

tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:

9

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

Detailed description: This page of a musical score contains measures 6 through 9. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 6 is marked with a '6' and contains the vocal line with lyrics 'tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. Measure 7 continues the vocal line and piano accompaniment. Measure 8 is marked with a '9' and contains the vocal line with lyrics 'mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -'. The piano accompaniment continues with similar patterns. Measure 9 concludes the vocal line and piano accompaniment. The score is written on a grand staff with a vocal line above and piano accompaniment below.