

Die Messen von GEORG MATTHIAS MONN.

(ca.1717 - 3.X.1750)

Unter den dürftigen Nachrichten bezüglich der Lebensgeschichte von G.M.Monn findet sich der Hinweis, er scheine in der Komposition dem Vorbild Caldaras gefolgt zu sein.¹⁾ Die Untersuchung der vier bis jetzt von ihm bekannten Messen (zwei hiervon: Th. V. Nr. 1 u. 3, kamen erst im Zuge dieser Arbeit ans Licht) macht diese Angabe wahrscheinlich, ebenso durch vereinzelte thematische Anklänge an Stücke von Caldara, wie durch das Auftreten mancher von Caldara her bekannter Formzüge. Diesen Einfluss seinem ganzen Umfang nach festzustellen, ist natürlich vorläufig nicht möglich, da die Messen Caldaras selbst noch nicht untersucht sind. Jedenfalls scheint die starke Hinneigung Monns zur Kantatenmesse durch diesen Einfluss zu erklären sein. Zum Unterschied von Wagenseil sind die einzelnen Sätze, in welche sich die einzelnen Messsteile auflösen, weitgehend verselbstständigt, besonders die Solosätze oft mehrteilig, in jedem Teil den gesamten Text des betr. Abschnittes verwendend. Doch finden sich, besonders in der grossen C-Messe (Nr. 2), bedeutsame Ansätze, über die Kantatenanlage hinaus zu einer strafferen Gestaltung zu gelangen, trotz ansehnlicher Ausdehnung der Einzelabschnitte. Die Solostücke der kleineren C-Messe (Nr. 1) und der D-Messe (Nr. 3) schicken dem Gesang manchmal eine Devise voraus; auch die grössere C-messe (Nr. 2) verwendet einmal Solodevise und mehrmals Chordevisen; die B-Messe (Nr. 4) hingegen verzichtet völlig auf Devisen.

Die Entstehungszeit ist nur von der grösseren C-Messe (Nr. 2) bekannt; der Kopftitel der M.D.C.-Stimme im Exemplar der Nat. Bibl. (s. Th. V.) gibt 1741 an - vorläufig besteht kein Anlass, dieses Datum anzuzweifeln. Die Verdichtung des Streichersatzes zum Quartett (durch Heranziehung einer selbständigen Viola) und die Verwendungsweise dieses Körpers im Verhältnis zum Chorsatz weisen hier, ebenso wie in der B-Messe, deutlich auf nea-

1) J. v. Sonnleithner, Biographische Notizen über Monn in "Monathsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates" 1830, VII. S. 88 ff. (nach Fischer's Einleitung zu Bd. 38 der D.T.Ö.)

politanischen Einfluss hin; die kleinere C-Messe (Nr.1) und die D-Messe dagegen beschränken sich wie die meisten Wiener Messen dieser Zeit auf das Trio (2 Violinen u. Bass); typische Wiener Eigenart zeigen auch reichlich eingestreute Posaunensoli und eine Arie mit obligatem Clarino in der ersten: all dies macht es wahrscheinlich, dass diese beiden Messen vor der grösseren C-Messe, also vor 1741, entstanden sind. Die B-Messe könnte sogar späteren Datums sein: das starke Vordringen homophoner Chorverwendung unter der Führung des erwähnten Streichquartetts, das gänzliche Fehlen von Devisen und die bedeutsame formale Zusammenfassung lassen dies annehmen; der Verzicht auf Bläser lässt an die Enzyklika Benedikts XIV (u.a. gegen die Bläsererverwendung gerichtet) vom 19. Febr. 1749 denken.

In ihrer Anlage weisen die vier Messen grundlegende Unterschiede auf, so dass es am zweckmässigsten und übersichtlichsten erscheint, die Darstellung der Untersuchungsergebnisse, den einzelnen Messen folgend, gesondert zu halten.

1. Die D-Dur-Messe (Th. V. Nr. 3) ist ausser den Singstimmen mit zwei Violinen, zwei Posaunen, die sich nur im Qui tollis des Gloria von den Chorstimmen loslösen, sonst ripienmässig gebraucht sind, zwei "Clarini ex D ad lib.", deren Tätigkeit sich auf Tuttistellen beschränkt, und schliesslich Orgel besetzt. Der Anlage nach ist es eine Kantatenmesse mit folgenden selbständigen Sätzen: Kyrie. Christe. Kyrie. Et in terra. Laudamus. Gratias. Qui tollis. Quoniam. Cum Sancto. Patrem. Et incarnatus est. Crucifixus. Et surrexit. Et vitam. Sanctus. Benedictus. Osanna. Agnus. Dona nobis. Tonartlich bleiben diese Sätze gemäss dem Wiener Gebrauch im engsten Verwandtenkreis der Grundtonart: Dominant- und Parallelltonarten; Beginn und Ende der fünf Hauptteile (allerdings müssen hiebei Sanctus und Benedictus ebenso wie Agnus und Dona als zusammengehörig betrachtet werden) stehen immer in der Haupttonart. Geschlossene Instrumentalritornelle als Eröffnung besitzen nur die selbständigen Solostücke und Duette.

Das I. Kyrie besteht aus einer kurzen Adagioeinleitung und ei-

nem ausserordentlich ausgedehnten Allegrosatz, in welchem Chor und Soli abwechseln, wie dies im ersten Viertel des Jahrhunderts sehr häufig in der Gestaltung des Kyrie der Fall ist. Doch steht hier dieser Wechsel unter dem richtunggebenden Einfluss der Konzertform (Monn ist bekanntlich ein bedeutender Vertreter des Instrumentalkonzerts!). Als "Tutti" dient ein Chorsatz mit dem im Kyrie üblichen akkordisch deklamierenden Kopfthema; beim ersten Auftreten moduliert derselbe in die Dominante, setzt hier die zweite Gruppe eröffnend mit dem Kopfthema der ersten ein und kehrt wieder in die Tonika zurück. Die I. "Episode" wird von einem Duett (SA) ausgeführt und führt in die Tonikaparallele, wo das zweite Tutti eintritt, das nur die zweite Gruppe des ersten benutzt. Die II. Soloepisode (Quartett) moduliert von der Subdominante in die Dominantparallele und wird hier vom letzten Tutti abgelöst, das zuerst in weitläufigen Sequenzen das Kopfthema durchführt und dann in eine (tonale) Reprise des I. Tutti ausläuft, hiebei aber die Gruppen desselben umstellt, wie der Vergleich des ganzen I. Tutti und der Schlussgruppen des letzten

zeigt:

Allgemeine Violini

I. Tutti

Clar.

Bassoon

Org.

Dominante!

Clar.

Bassoon

Soli:

Mom.

Org.

(Orchester wie oben)

Schlussodus

lebendig, Turku

tonika! *Christe.*

Die Soloteile knüpfen an Motive des Chorsatzes an, und führen andererseits zufällige, im Verlaufe sich ergebende melodische Bildungen weiter. Das *Christe*, eine dreiteilige Sopranarie mit Devise und viel Koloratur von verschnörkeltem Charakter, steht in der Tonikaparallele; der thematische Stoff wird in der Hauptsache vom Ritornell vorausgenommen, wie es in den Solosätzen von Monns Messen immer der Fall ist. I. und II. Gesangsteil beginnen mit dem gleichen Kopfthema, während der III. mit einer neuen Bildung anhebt und dadurch den Formbeziehungen der drei Teile ein barähnliches Gesicht gibt. Zum Abschluss wird das Anfangsritornell notengetreu wiederholt – ein Zug, der ebenfalls in allen Solosätzen wiederkehrt und bezüglich ihrer kantatenhaften Selbständigkeit, Abgeschlossenheit keine Zweifel aufkommen lässt (auch die einzelnen Gesangsteile sind von einander durch die tonartlich entsprechend umgestaltete Wiederkehr des Ritornells getrennt). Als II. Kyrie folgt eine Fuge, deren Thema samt dem gleichzeitig auftretenden Kontrapunkt auffällig an das II. Kyrie der Missa Amabilis (1721; Autogr. im Arch. d. Ges. d. Musikfr. Wien) von A. Caldara erinnert:

Monn:

Ky - ri - e - lei - son

Caldara:

Ky - nie - e - lei -

Das aus sechs Sätzen bestehende G l o r i a besitzt unter diesen zwei selbständige Solosätze: die Duelle Laudamus und Quoniam. Das erste steht in der Subdominante und sei seiner eigentümlichen Gestaltung wegen eingehender besprochen. (Die Vorliebe für die Duett-Ausführung dieses Teiles scheint auf Caldara und weiter auf Ziani zurückzugehen).

Die Eröffnung des Stückes geschieht durch ein Ritornell von der Anla-

A)

ge: Kopfthema

(NB: Der charakteristische Vorschlag der erniedrigten VII. Stufe mutet wie eine Erinnerung an die alte Solmisationsregel "Una voce supra la semper canendum fa" an); B) Fortspinnung des Kopfthemas:

B.

und C) Schlussgruppe, die durch Taktwiederholungen gekennzeichnet ist:

C.

Die Gestaltung der drei Gesangsteile, deren jeder den gesamten Text verwendet, erfolgt nun teils durch Anlehnung an das Themenmaterial des Ritornells, teils aber durch Anknüpfung an zufällige, im Verlauf aufgetretene melodische Wendungen (Ähnliches wurde bei der Besprechung der Solosteile im I. Kyrie angedeutet), wodurch die Deutlichkeit der Formbeziehungen beeinträchtigt ist. Der I. Gesangsteil geht von einer, die Umrisse wahren, Umbildung des Ritornellkopfthemas aus, entwickelt sich aber im weiteren Verlauf selbstständig durch Anknüpfung und Umformung:

Landa-mus-te Bene-di-ci-mus-te.
Soli: A
Landa-mus-te, bene-di-ci-mus-te Violin.

le, be-ne-di-cimus-te, ad - o - ra-mus - te, adoramus te, glorifi - ca - m - us - te
Laudamus te, bene - di - ci - mus - te, ad - o - ra - mus - te, glorifi - ca - - mus - te. Ritorne

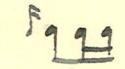
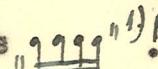
Der II. Gesangsteil, der vom I. durch ein nur die Fortspinnung und die Schlussgruppe des anfänglichen benützenden Ritorne in der Dominante getrennt ist, hat keine Beziehung zum Ritorne, mit dem I. Gesangsteil verbinden ihn nur geringfügige melodische Anknüpfungen, so dass er in formaler Hinsicht als neuer Mittelteil wirkt (Modulation: D-Sp.). Ganz besonders wird dieser Eindruck durch die Reprisenwirkung des III. Gesangsteiles verstärkt, die tonartlich durch das Verharren in der Tonika gegenüber der Modulation des I. Gesangsteils in die Dominante gegeben ist; die Thematik des letzteren ist aber nur in der Anfangsgruppe gewahrt, während im Weiteren an Stelle der oben beschriebenen freien Fortführung mittels melodischer Anknüpfung hier die getreue Nachbildung auch der Fortspinnung (B) und der Schlussgruppe (C) des Anfangsritornells tritt. Auch dieser Gesangsteil sei ganz wiedergegeben, um den Vergleich mit dem ersten und zugleich eine anschauliche Einsicht in diese Gestaltungsweise zu ermöglichen:

Laudamus te, bene-di-ci-mus-te, ad - o - ra - mus - te
A.
Laudamus te, bene - di - ci - mus - te, ad - o - ra - mus - te

Ritornell.

Zum Abschluss des Duettes folgt die Wiederholung des Anfangsritornells mit nur unwesentlichen Abweichungen; eine davon ist von aufführungspraktischem Interesse: das Kopfthema hat hier folgende Gestalt:



und bietet damit eine Belegstelle für die Ausführung der Figur 
(vgl. hiezu mehrere Stellen der obigen Beispiele) als !

Geschlossene Chorsätze sind I. Et in terra (Akkorddeklamation unter musikalischer Führung des Orchesters) und VI. Cum Sancto (die Schlussfuge mit der beliebten Achtelthematik und einer Exposition mit zwei überzähligen Einsätzen, eine bei Monn öfter zu bemerkende Erscheinung), während im IV. Satz, Qui tollis, in der üblichen Weise ein Solo bei Suscipe den Chor- satz unterbricht. Nur der III. Satz (Gratias...) umfasst in der bei Wagen- seil vorherrschenden Weise verschiedenartige Abschnitte: Gratias (Chor), Domine Deus Rex (Duett SA), Domine Fili (Bass-Solo) und Domine Deus Agnus Dei (Duett AT).

Das Credo dieser Messe zeigt die am meisten übliche, bei Wagen- seil eingehend beschriebene Gestaltungsweise der beiden Aussenteile I. Patrem und IV. Et resurrexit: hauptsächlich solistische Abwicklung des langen Textes mit verkettendem Eintritt der von Abschnitt zu Ab-
 1) vgl. R. Haas, Aufführungspraxis ... S. 246.

schnitt wechselnden Stimmen. Beide Sätze werden von einer Chorgruppe eröffnet, der letzte auch von einer solchen abgeschlossen (Et unam..); im I. Satz fällt noch die Gruppe "Genitum... facta sunt" dem (akkordisch deklamierenden) Chor zu, was bei M.A. Ziani, Caldara, Tuma häufig, bei Fux seltener, bei Wagenseil überhaupt nicht vorkommt. Die Formzusammenfassung dieser Teile mittels gleichbleibender Ritornellfiguren der Violinen ist noch straffer durchgeführt als bei Wagenseil, zieht manchmal sogar die Führung der Singstimmen in ihren Bann. Ein Abschnitt aus dem IV. Satz sei ganz mitgeteilt, um die gegenüber Wagenseil ganz anders geartete Melodiebildung Monns zu veranschaulichen, die freie, nicht ostinate Beibehaltung eines Melodischen Zuges (hier: immer erneutes Ansetzen in der Höhe und stufenweises Hinabsinken) über längere Strecken hin:

Die Sätze: II. Et incarnatus (akkordischer Chorsatz von chromatischer Färbung) und III. Crucifixus (polyphon gesetztes Soloquartett) bilden eine langsame Mittelgruppe zwischen den bewegten Aussenteilen. Die Schlussfuge Et vitam (V. Satz) ist ähnlicherweise von Achtelrhythmisik beherrscht, wie das Cum Sancto; ihr Thema wurde S. 10. mitgeteilt.

Das Sanctus bildet einen zusammenhängenden, kurzen Chorsatz, der nur durch Kadenzen und Wechsel der Setzweise in die Gruppen Sanctus, Pleni und Osanna gegliedert ist. Im Benedictus, das wie das Christe in der Dp steht, konzertiert eine Solovioline mit dem Solosco-

pran; das Ergebnis ist eine zweiteilige Koloraturarie mit Devise, deren beide Teile dasselbe Kopfthema verwenden, wenn auch die Versetzung in die Dominanttonart, also in eine andere Höhenlage, eine bedeutende Umgestaltung verursacht:

I. Teil: Be - ne - di - csus, Ben - di - csus II. Teil: Be - ne - dich, Be - ne - dichus

Das Kopfthema des Ritornells steht hiezu im Verhältnis der Verzierung, der Umspielung unter Wahrung der harmonischen Verhältnisse, wie es oft geschieht:

Zwei Stellen aus der Arie sollen noch angeführt werden, da sie typische Züge in der Kompositionsweise Monns darstellen. Die erste bildet den Schluss des II. Gesangsteiles und zeigt eine formale Eigentümlichkeit, die Schlussbetonung mittels eines Anhanges, der eine freie Wiederholung der letzten vorausgehenden Takte bedeutet, diese selbst aber beruhen schon auf Wiederholung der Folge T-D:

Die andere Stelle ist dem Mittelritornell entnommen und betrifft eine harmonische Erscheinung, die harmonische Fortspinnung, Modulation mittels fortgesetzter Sequenzierung einer Akkordfunktion, in diesem Falle

D-T :

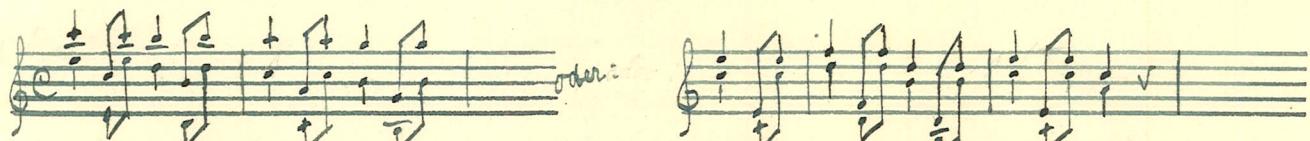
Die letztere Erscheinung ist auch in den anderen drei Messen Monns oft zu finden, die erstere dagegen kommt in der kleineren C-Dur-Messe nicht

vor.- Das Anfangsritornell wird, wie gewöhnlich, zum Abschluss notenge tren wiederholt. Die selbständige Osannafuge mit der üblichen Achtelthematik stellt die im Benedictus verlassene Grundtonart wieder her und bewirkt dadurch die tonartliche Abrundung des Sanctus-Ganzen.

Das Agnus ist (ebenso wie das Qui tollis im Gloria der selben Messe) mit Ausnahme der II. Bitte ganz im Chorsatz behandelt; die dreiteilige Anlage des Textes wird genau beachtet, ebenfalls ohne den Versuch einer formalen Abrundung. Wie immer bereitet ein Halbschluss auf das abgetrennte Dona vor, an Stelle dessen hier der Hinweis "Ut Kyrie Allabreve" (= II. Kyrie) steht.

2. Die kleinere C-Dur-Messe (Th. V. Nr. 1) ist, wie erwähnt, die einzige, in der die Bläser (Clarini und Posaunen) konzertierend hervortreten; doch scheint das einzige erhaltene Exemplar dieser Messe mit deren Stellvertretung durch die Violinen zu rechnen, insoferne nämlich die Solostellen der Bläser auch in den Violinenstimmen (mit dem erklärenden Zusatz "Clarino Solo" bzw. "Trombone I. (II.) Solo") eingetragen sind. Der Bass ist mit Organo und Violone besetzt.

Ihrer Anlage nach unterscheidet sich diese Messe von der vorigen besonders durch die knappe Fassung des Gloria, das hier nur aus zwei Sätzen besteht: I. Et in terra. II. Quoniam; allerdings ist da nur die Doppelstrichsetzung berücksichtigt, eine gewisse Selbständigkeit besitzt auch das Qui tollis. Bis zu diesem herrscht die übliche, den Abschnitten des Textes folgende Gruppenbildung mit Besetzungswechsel bei jeder neuen Gruppe. Textwiederholungen betreffen nur einzelne Wörter, nie ganze Abschnitte. Die musikalische Zusammenfassung obliegt auch hier einer konsequent beibehaltenen Ritornellfigur von ostinatem Charakter:



die zur Begleitung der Chorgruppen und zur Verbindung der Sologruppen dient. Im Qui tollis ist der litaneiartigen Anlage des Textes durch die

Folge von drei gleichartigen Chorgruppen Rechnung getragen, welche durch Posaunenritornelle getrennt sind und zum Zwecke der Steigerung jedesmal um eine Stufe höher zu stehen kommen (1. Qui tollis schliesst in F-Dur, Qui sedes in g-Moll, 2. Qui tollis in a-Moll), was auch in einigen Messen von Wagenseil festgestellt wurde. Der II. Gloriasatz umfasst in einer an Fux erinnernden Anlageweise einen kurzen Soloabschnitt Quoniam, dieakkordische Deklamation des Cum Sancto und dann einen ganz von Sequenzen getragenen Amenabschluss, der nur äusserlich ein polyphones Gepräge hat, innerlich aber nicht die gleichzeitige Fortspinnung mehrerer Linien, sondern die sequenzierende Verschiebung eines festen Stimmenkomplexes bedeutet; es ist damit ein Grundzug in Monns polyphoner Gestaltungsweise berührt, der durch die Anfangstakte dieser Gruppe veranschaulicht werde:

Auch diese drei Gruppen sind durch eine kurze Instrumentalfigur verbunden.

Auch das Kyrie hat eine viel geringere Ausdehnung als in obiger Messe (76 gegenüber 218 Taktene) und ist in der Form eines dreiteiligen Dacapo-Bogens angelegt: Kyrie-ein Chorsatz von ähnlicher Setzweise, wie sie der soeben beschriebene Gloriaschluss aufweist; Christe-eine dreiteilige, reprisenbogenförmig geschlossene Koloraturarie des Soprans mit obligatem Clarino, die mit einer Devise beginnt und in ihrem Mittelteil auf das Krie zurückgreift; "Kyrie da capo". Es ist dies das einzige Kyrie von Monn, welches keine langsame Einleitung besitzt.

Das Credo ist grundsätzlich ähnlich angelegt wie das der obigen Messe: bewegte Aussenteile (Patrem.. und Et resurrexit..) in der bekannten abwechslungsreichen Gestaltung umrahmen die langsame Mittelgruppe, in

welcher ein Chorsatz (Et incarnatus) und ein Soloterzett (Et resurrexit) einander gegenüberstehen. Die Zusammenfassung der Aussenteile durch je eine den ganzen Satz hindurch beibehaltene Ritornellfigur ist mit grösster Folgerichtigkeit durchgeführt; im I. Teil zeigt sowohl Solo- wie auch Chorsatz stellenweise deutlichste Beeinflussung durch die herrschende

Instrumentalfigur:

Vi.:

Basso Solo: pugnaro

Org.:

Tutti: de - scen - - - - dit de coe - lis Et incarnatus

Der starke Drang nach formaler Rundung führt zu einer noch weiter reichenden Formspannung in diesem Stück: die nicht abgetrennte Schlussfuge (Amen) greift in ihrem Verlauf nachdem der ganze Teil (Et resurrexit bis Et vitam venturi saeculi.) unter der Herrschaft einer neuen Violinenfigur gestanden war plötzlich wieder auf das Ritornellmotiv des I. Teils zurück und benutzt dasselbe als Episodenfigur; die Übereinstimmung ist so offenkundig, dass kaum an eine zufällige Ähnlichkeit gedacht werden kann:

Kann: a - - mun, a - - mun, a - - mun a - - mun

Trotz der Vermeidung von Textwiederholungen gelangen die einzelnen Gruppen (besonders im Solo) zu Gebilden von bemerkenswerter formaler Geschlossenheit, z.B. zu einer Dreigliedrigkeit, die mit zwei kurzen, ein-

ander entsprechenden Gliedern und einem etwas längeren, abgesangartig wirkenden einem kleinen Bar nahe kommt, wie ein Beispiel aus dem ersten und eines aus dem letzten Teil dieses Credo dartun soll:

Das Sanctus ist in der gleichen Weise angelegt, wie das der D-Dur-Messe, nur ist das Osanna zu einer ganzen Fuge ausgedehnt, die nach dem Benedictus wiederholt wird. Die Pleni-Gruppe weist dieselbe barförmige Gestaltung auf, die schon bei Wagenseil besprochen wurde (vgl. S. 265) zwei Pleni-Stollen mit "Gloria tua" als Abgesang alle Teile von geringer

Ausdehnung:

Das Benedictus, wie in der vorigen Messe vom Sopran mit konzertierender Violine ausgeführt, bildet hier ebenfalls eine Koloraturarie, verzichtet aber auf die Devise und besitzt eine dreiteilige Anlage, die wegen der Verwandtschaft des Kopfthemas im I. und II. Teil am ehesten als barförmig bezeichnet werden könnte; das Stück steht in der Dominante der Grundtonart. Die drei Agnus teile verwenden klarste Barform: I. und II. Agnus bilden die solistischen Stollen (Alt bzw. Tenor mit konzertierender Posaune) denen das III. Agnus als Chorabgesang folgt; es ist

dies sowohl nach Anlage als auch nach Tonart (Mollvariante der Grundtonart) eine beliebte Gestaltungsweise dieses Messteiles; bei Monn selbst kehrt sie noch einmal wieder und auch bei Wagenseil wurde sie festgestellt. Mit der Beendung durch einen Halbschluss steht das Stück im Rahmen des allgemeinen Gebrauchs. Das nachfolgende Dona ist eine selbständige Fuge, die abweichend von den anderen Messen Monns nicht einen früheren Satz wiederverwendet. Sie ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie den unliturgischen Textzusatz "da pacem" verwendet:

The image shows a handwritten musical score for a single melodic line. The notation is on five-line staff paper. The melody begins with a quarter note followed by a eighth note, then a dotted half note. This is followed by a measure consisting of a dotted half note, a quarter note, and a eighth note. The next measure contains a dotted half note, a quarter note, and a eighth note. The final measure shown consists of a dotted half note, a quarter note, and a eighth note. Below the music, the lyrics "Dona nobis pa - cem, da pa - - cem" are written in cursive, with a horizontal line under the word "pacem". To the left of the music, the word "Thema:" is written in a larger, bold font.

3. Während die beiden bisher besprochenen Messen von Monn im Allgemeinen die Herkunft von der Wiener Tradition erkennen lassen, machen sich in den beiden andern bemerkenswerte neue Züge geltend, in erster Linie auf dem Gebiete der Instrumentation, aber auch hinsichtlich der Formgestaltung. Die B-Dur-Messe (Th. V. Nr. 4) verwendet außer den Singstimmen nur Streichquartett (2 Violinen, Viola, Bass) und Orgel und ist schon durch die orchestermaßige Behandlung dieses Streicherkörpers als aus neapolitanischem Einflussbereich stammend gekennzeichnet. Vergleichsweise seien zwei Stellen aus dem Instrumentalsatz dieser Messe einem Arienritornell von J. A. Hasse gegenübergestellt, die Verwandtschaft ist nicht zu verkennen: aus dem Kyrie:

aus dem Credo:

Handwritten musical score for strings (Vi. I., Vi. II., Viola, Bass) showing six measures of music. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Aus der Motette "Hostes averni" von J. A. Hasse (nach W. Müller):

Handwritten musical score for strings (Vi. I., Vi. II., Viola, Bass) showing ten measures of music. The score includes tempo markings like 'poco' and 'molto', and dynamics like 'ff' and 'p'.

An der Gestaltung der Formverhältnisse ist vor allem die bewusste Abrundung der Messe als Ganzes hervorzuheben, die dadurch erzielt ist, dass neben der vielgepflegten Wiederverwendung des 2. Kyrie als Dona schon das Agnus den Formbogen zu schliessen beginnt: als I. Agnus dienen die ersten sieben Takte der langsamem Kyrieeinleitung mit der entspre-

chenden neuen Textunterlage, im übrigen aber nur unwesentlichen Veränderungen; als II. Agnus folgt ein neuer Teil, ein Sopransolo, das in Melodik und Instrumentalbegleitung deutlich an die Stelle "Suscipe" aus dem Gloria derselben Messe erinnert:

Sopr. Solo: Agnus dei qui tol - lis fecisse mundi mi-se-re-re mi-se-re-re no - - - - bis

Viol. I: zeig O.

Sopr. Solo: Sus-ci-pe suscipe de - pre-ca-ti-o-nem no - - - - fram

Viol. II: (Cello/Bass)

Das III. Agnus endlich beginnt mit einem neuen Kopfmotiv, läuft aber sofort in die Fortsetzung der unterbrochenen Kyrieeinleitung ein, die bis zum Schluss notengetreu verwendet wird. Im Zusammenhang mit dem folgenden, wie erwähnt, auf das II. Kyrie zurückgreifenden Dona ist dies eine Abwandlung der Ut supra-Technik, wie ich sie sonst bei keinem Komponisten gefunden habe. Im Kyrie, das neben der langsameren Einleitung aus drei Sätzen besteht, einem bewegten Chorkyrie, einem Duett als Christe und einer Chorfuge als II. Kyrie, zeigt sich das merkliche Bestreben, die Zusammenhanglosigkeit der Teile zu überwinden: das Duett wird nicht durch Doppelstrich vom vorausgehenden Chorsatz getrennt (, der seinerseits nicht in der Grundtonart, sondern in der Tp, der Tonart des Duets ab schliesst) und sucht durch einen kurzen Unisono-Anhang an den Schluss Beziehung auch zum nachfolgenden Satz, der Kyriefuge zu gewinnen:

Schluss des VI: Christe

Ditomells: Trombones: II. Kyrie.

Die Fuge selbst läuft nach der Exposition in eine von polyphoner Gestaltung weit abliegende Gruppe aus, die in sich auf Wiederholung aufgebaut ist, ausserdem aber nach einem noch weniger polyphonen Instrumentalzwischenspiel als Ganzes notengegetreu wiederholt wird:

Diese merkwürdige Stelle kann nur als Erinnerung an die Anfangsgruppe des I. Kyrie verstanden werden, hat somit ebenfalls den Sinn, eine Verbindung der Teile zu bewirken; die genannte Anfangsgruppe sei auch mitgeteilt:

Das Gloria hält sich an die oft anzutreffende Gliederung in vier Sätze: 1. Et in terra 2. Qui tollis 3. Quoniam 4. Cum Sancto Spiritu. Im ersten, textreichen Teil sind die einzelnen, den Textabschnitten entsprechenden, verschiedenartig besetzten Gruppen durch den Instrumentalsatz verbunden, der sich auf das in der ersten Gruppe (vgl. das folgende Beispiel) verwendete melodisch-motivische Material beschränkt, bald das Motiv (a), bald (b) benützend:

Allegro

313

Viol-o
Vida

Singst.

Der 2. Satz, *Qui tollis*, ist mit Ausnahme des oben mitgeteilten *Suscipe* ganz vom Chor ausgeführt. Im 3. Teil haben wir einen jener *Quoniam*-sätze vor uns, in denen ein Solosopran mit dem vierstimmigen Chor konzertiert, wie es mehrmals bei Caldara und in einer Messe von Wagenseil festgestellt wurde; der Anfang mag ein Bild hievon geben:

Wie im Christe dieser Messe folgt auch hier dem Ritornellabschluss ein kurzer, zur ausgedehnten Cum Sancto-Fuge, dem 4. Satz überleitender An-

(NB.) Vgl. S. 300

Das Credo hat mit den beiden bisher besprochenen Messen nur die gemein Gliederung in fünf Sätze, die wie in der D-Dur-Messe alle selbständige und unabhängig von einander sind: 1. Credo.. (die Intonationsworte sind einbezogen!) 2. Et incarnatus.. ein Chorsatz von stark modulatorischem Charakter (er setzt mit dem Dominantquintsextakkord der Grundtonart ein und gelangt im Verlauf bis nach Ees-Moll!). 3. Crucifixus.. ein polyphoner Chorsatz in Form einer Fugenexposition. 4. Et resurrexit.. 5. Et vitam .. die Schlussfuge. Der 1. Satz ist abweichend von der Mehrzahl der Wiener Messen, wahrscheinlich unter italienischem Einfluss, ganz von homophon gesetztem Chor unter pausenloser Sechzehntelbegleitung des Orchesters ausgeführt; die Textgliederung kommt in einer, durch Kadenz und Pausen bewirkten, entsprechenden Abteilung des Chorsatzes zum Ausdruck. Der Anfang solle ein Bild vom Verhältnis zwischen Chor und Orchester geben:

Allegro.

Im andern Textreichen Teil (dem 4.): Et resurrexit ist der gleichfalls überwiegend homophone Chorsatz durch Sologruppen unterbrochen, die Anordnung ist die übliche: Anfang (bis "non erit finis") und Schluss (beginnend von "Confiteor") gehört dem Chor, die dazwischen liegenden Abschnit-

te sind solistisch mit Ausnahme des Choreinschubes bei "Simul...". Die formale Zusammenfassung des ganzen Satzes erfolgt wieder durch das Orchester, diesmal aber deutlich in der Weise der S. 18f. unter d) beschriebenen italienischen Credogestaltung: ein Hauptthema (A), welches als Ritorcell den Satz eröffnet, kehrt im Verlauf noch fünfmal wieder u.zw. als Begleitung der Chorteile, aber (einmal) auch als verbindendes Ritorcell zwischen zwei Soloabschnitten; eine zweite Orchesterfigur (b), die nach Art des Sonatenseitenthemas zum erstenmal bald nach dem Hauptthema in der Dominante auftritt, dient vorwiegend als Ritorcell in der solistischen Mittelgruppe. Der Anfang der ersten Chor- und der ersten Solo

gruppe zeigen die beiden Orchesterthemen:

(NB: wieder der "Una voce supra La..." - Vorschlag!)

Das Sanctus ist trotz seiner Kürze in fünf durch Besetzungswechsel (Tutti, Soli, Tutti, Solo, Tutti) unterschiedene Gruppen zerlegt. Den dritten und letzten Solosatz der Messe (nach dem Christe und dem Quoniam) bildet das Benedictus, eine dreiteilige, koloraturreiche Alt-Arie in der Subdominante der Haupttonart. Die Kopfthemen der drei Teile sind nicht gleich, aber infolge der gemeinsamen Beziehung zum Ritorcellkopfthema sofort als Verwandte zu erkennen:

Ritornell.

Einen selteneren Fall der Ut supra-Verbindung stellt die Osanna fuge dar, die durch Neutextierung der Credoschlussfuge Et vitam gewonnen wurde. In der ganzen Messe kommt keine Devise vor.

4. Die grössere C-Dur-Messe (Th. V. Nr. 2) verwendet gleichfalls das Streichquartett als Grundlage des Orchesters, verfügt aber ausserdem noch über die Trompeten- und Paukengruppe, die accessorischen Bläser: Oboen (Sopran), Posaunen (Alt, Tenor), Fagott (Bass) und Orgel. Auch der Anlage und Ausdehnung nach handelt es sich um eine grosse Festmesse. Umso mehr fällt es auf, dass sie auf Bläzersoli durchaus verzichtet und sich damit in bemerkenswerter Weise von den Festmessen etwa Wagenseils unterscheidet. Die Posaunen halten sich streng an die Führung der Chor singstimmen, Oboen und Fagott weichen nur in wenigen Fällen in gering fügiger Weise davon ab; aber auch Violinensoli kommen nicht vor, alle Solo- und Soloensemblestücke sind vom Streichquartett und der Orgel (mit dem Fagott als Verstärker der Basslinie) begleitet. Die kantaten mässige Zerstückelung ist einerseits noch stärker entwickelt als in den andern drei Messen (z.B. ist der Teil Et in Spiritum.. im Credo als Solostück verselbständigt), anderseits sind in merkbarer Weise auch entgegengerichtete Bestrebungen am Werk.

So ist gleich im Kyrie die übliche Dreisätzigkeit aufgegeben zugunsten der Anlage in einem dreiteiligen Repriebogen mit Adagioeinleitung. Der 1. und 3. Teil des Bogens (K y r i e) wird von einem Chorsatz gebildet, dessen erste Hälfte in beiden Teilen notengegenstimmig, die zweite aber im 3. Teil statt der Modulation in die Tp die Rückwendung zur T bringt. Der Mittelteil dieses Bogens (C h r i s t e) ist auf

dem konzertförmigen Wechsel einer gleichbleibenden Tutti- und wechselt
der Sologruppen aufgebaut; die tonale Ordnung der Gruppen ist folgende:
"Tutti"....."Solo".....Tutti.....Solo.....Tutti.

(Orchester) (Duett SA) (Chor) (Duett AT) (Chor)
Tp Tp-Sp Sp Sp-D Dp.

Zwischen das letzte Tutti des Christe und die Kyriereprise schiebt sich
eine kurze instrumentale Rückleitung ein, die sich der bei Monn oft an-
zutreffenden Quintenzirkelmodulation bedient; der betreffende Ausschnitt
(beginnend mit dem letzten "Tutti") folge hier:

The score is handwritten on two systems of five-line staves. The instruments listed in the parts are:

- Orchestra (Top Row):** Tp (Trumpet), Tp-Sp (Trumpet-Trombone), Sp (Trombone), Sp-D (Trombone), Dp. (Drum).
- String Section (Second Row):** Vi. I (Violin I), Vi. II (Violin II), Vla. (Cello).
- Woodwind Section (Third Row):** Tutti: Singst. Bläser (Woodwind section including Singing Wind Instruments).
- Bassoon (Bottom Row):** Org. (Bassoon).

First System (Tutti to Solo Transition):

- String Section:** Vi. I, Vi. II, Vla. play eighth-note patterns.
- Woodwind Section:** Tutti: Singst. Bläser play eighth-note patterns.
- Bassoon:** Org. plays eighth-note patterns.

Second System (Solo to Kyriereprise Transition):

- String Section:** Vi. I, Vi. II, Vla. play eighth-note patterns.
- Woodwind Section:** Tutti: Singst. Bläser play eighth-note patterns.
- Bassoon:** Org. plays eighth-note patterns.

Kyriereprise: The bassoon (Org.) continues with eighth-note patterns.

Diesem straff als ein Ganzes geformten Kyrie folgt ein G l o r i a, welches die Kantatenanlage durch grosse Ausdehnung und restlose Verselbständigung seiner Teile auf die Spitze treibt; der Umfang des ganzen Messteiles schwilkt dadurch unmässig an (auf 584 Takte gegenüber einem Sanctus von 35 Takten Ausdehnung; das längste Gloria von Wagenseil vergleichsweise hat nur 297 Takte!). Die einzelnen Sätze nach Text, Besetzung und Tonart sind folgende: 1. Gloria.. Chorsatz mit Orchestertutti C-Dur; 2. Laudamus.. Duett SA mit Streichquartett, Orgel und Fagott, G-Dur; 3. Gratias.. Chor und Soli mit Orchester ohne Trompeten u. Pauken, e-Moll; 4. Qui tollis.. Chor mit Orchestertutti, C-Dur, modulierend, Abschluss: Dominante von B-Dur; 5. Suscipe.. Chor mit Orchester ohne Trompetengruppe, B-Dur, modulierend, Abschliessend in der Dominante von e-Moll; 6. Qui sedes.. Chor mit vollem Orchester, C-Dur, modulierend, Abschluss in der Durtonika von f-Moll; 7. Quoniam.. Bass-Solo mit Streichquartett, Orgel und Fagott, d-Moll; 8. Cum Sancto Spiritu / In gloria Dei Patris. Amen. Chor mit vollem Orchester, C-Dur. An dieser Gesamtanlage, deren Ausdehnung die (zumal heute üblichen) Grenzen des liturgisch Zulässigen weit überschreitet, ist die Ausgeglichenheit in der Verteilung der Klangmasse und in der Tonartfolge (die erste Hälfte bewegt sich im Dominantkreis, die zweite im Subdominantkreis) beachtenswert; die Zusammengehörigkeit des 4., 5. und 6. Satzes kommt durch die Halbschlüsse der beiden ersten deutlich zum Ausdruck.

Der 1. Satz beginnt mit einer Chordevise, welche mit einem, den ganzen ganzen Satz gliedernden und beherrschenden, Orchesterunisono verbunden ist (solche Unisono-Kopfthemen sind in dieser Messe mehrmals verwendet, vielleicht von Hasse angeregt - auch Holzbauer hat eine besondere Vorliebe dafür!):

Die beiden Solosätze, das Laudamus-Duett und das Quoniam-Bass-Solo, werden von je einem ausgedehnten Instrumentalritornell eingeleitet, welches in der bei Monn öfter (so in: Quoniam und Benedictus der D-Dur, Christe und Benedictus der kleineren C-Dur, Quoniam der B-Dur, den beiden oben genannten Stücken und Et in Spiritum der grösseren G-Dur-Messe) anzu treffenden Weise durch einen Dominant- bzw. (wenn es sich um eine Molltonart handelt) Tonikaparalellschluss in zwei Gruppen gegliedert ist; die zweite setzt mit einer raschen modulatorischen Wendung ein und mündet schliesslich wieder in die Tonika (- eine ähnliche tonartliche Anlage besitzen auch mehrere gleicherweise aus zwei Gruppen bestehende Chorsätze in Monns Messen). Zur Veranschaulichung dieser Anlage folge das Laudamus-Ritornell; die zweite Gruppe beginnt hier in der Molldominante und erinnert damit, wie auch durch die dünnere Besetzung, an die Seiten- satzbildung in den Symphonien dieser Zeit:

Laudamus

A)

Vcl I. | Vcl II. | Vla | Bass.

I.Teil

b)

G)

II. Teil 3 2 0 piano K

a)

G)

d)

forte piano forte piano

Lied (damit)

piano

Die - raus lau - ze - raus - si bave - dien - und - si gau - f -

Dieses Ritornell ist in Anlage und Thematik von grösster Bedeutung für das nachfolgende Duett, welches einen freien, dreiteiligen Reprisenbogen darstellt; jeder der Teile behandelt den ganzen Text. Ich kann mir nicht versagen, näher auf dieses Stück einzugehen, um die eigentümliche Art des Zusammenhangs zwischen Gesangsteilen und dem Ritornell anschaulich zu machen; vor allem zeigt es sich, dass Gesangsgruppen und instrumentale Zwischenspiele einander ergänzend an der Formgestaltung beteiligt sind. Der nach dem Ritornell einsetzende 1. Gesangsteil wiederholt thematisch und modulatorisch die Anlage des I. Ritornelleteils; das "fremde" benedictimus (x) scheint auf den Kontrapunkt (k) zurückzugehen, welcher das Kopfthema beim Beginn des II. Ritornelleteils begleitet. An den II. Gesangsteil schliesst ein Zwischenspiel an, das thematisch genau dem II. Ritornelleteil entspricht, jetzt aber nicht wieder in die T zurückkehrt, sondern in der D verharrt. Gesangsteil und Instrumentalteil zusammen (s. das folgende Beisp.) ergeben somit ziemlich genau die thematische Gesamtanlage des Anfangsritornells:

piano 322

Der 2. Gesangsteil ist thematisch neu (sein Kopfthema erinnert an den Domine Deus-Beginn aus dem Gloria der B-Dur-Messe:

und moduliert von der D in die Tp, wo ein Instrumentalzwischenspiel einsetzt, welches das Ritornellkopfthema durchführungsartig, modulierend verarbeitet, schliesslich aber wieder in eine Tp-Kadenz einläuft. Textlich beginnt nun die dritte Wiederholung (Laudamus...), musikalisch-formal muss aber diese kurze, in der Tp einsetzende und mit einem Dominant halbschluss endende Gesangsgruppe als Rückleitungsteil verstanden werden. Erst danach beginnt die Reprise, die ebenso wie der erste Teil des Bogens (teils vokal, teils instrumental) alle Themengruppen des Anfangsritornells umfasst, dieselben aber bunt durcheinanderwürfelt. Im folgenden Beispiel, das die ganze Reprise und die vorausgehende Rückleitungsgruppe umfasst, ist die Anlage durch die Bezeichnung der einzelnen Gruppen (a, b, ... mit Beziehung auf das Ritornell mit den Teilen I und II) erläutert; zu beachten ist der fortschrittliche Instrumentalsatz:

Rückleitung.

Ia)

Reprise.

Bene-di-cimus te

IIa)

piano (Koda.)

IId)

glorificauis

ado-ra-mus te, glorificauis

I.b)

piano

ans II.d)

glori-fi-ca - mus te, glori-fica -

glori-fi-ca - mus te, glori-fica -

(Koda.)

mezzoforte

Ib)

mezzoforte

IC)

Ans

muste

muste

IIc)

forte piano forte piano

Fortissimo

piano.

Forte.

Gratias.

Der 3.Satz dieses Gloria umfasst wie in der D-Dur-Messe die Abschnitte Gratias, I.Domine, II.Domine und III.Domine. Trotz klarster Ausprägung dieser Gliederung und ansehnlicher Ausdehnung der einzelnen Abschnitte bildet der Satz doch ein straff geschlossenes Formganzes, einen Reprisenbogen mit chorischen Eckteilen (Gratias und Domine III.) und einem solistischen Mittelteil, der selbst wieder aus zwei verschieden besetzten, thematisch aber wie die beiden Teile einer Arie zusammengehörigen Gruppen besteht (Domine I.--Bass-Solo, Domine II.--Tenorsolo). Der erste Chorteil beginnt wie der 1.Satz dieses Gloria mit einer Chordevise und ist ebenso wie jener von einem Unisono-Kopfthema des Orchesters beherrscht; auch der erste Soloabschnitt wird von einer Devise eröffnet und macht in noch höherem Grad als der zweite von Koloratur Gebrauch. Zur grösseren Klarheit folge eine Übersicht über die Anlage des ganzen Satzes, aus der auch der tonale Verlauf der Reprise zu erkennen ist:

Gratias...	Domine Deus Rex ...	Domine Fili...	Domine Deus Agnus
Tutti	Bass-Solo	Tenor-Solo	Tutti
(Dev.) A	(Devise) b ₁	b ₂	A
a) T-Tp b) Tp-S /	S-Sp /	Sp-Tp /	a) T-Tp b) Tp-T.

(Die Grundtonart des Satzes ist e-Moll, wie schon oben erwähnt wurde).

Die Bedeutung dieses Satzes liegt darin, dass die in ihm behandelten Abschnitte nicht eine fortgesetzte Reihung immer neuer Gruppen darstellen, wie es grundsätzlich in den Messen Wagenseils der Fall ist, sondern in den Rahmen einer geschlossenen musikalischen Form eingebaut sind.

In den drei Sätzen (4.5. und 6.), welche die Mittelgruppe des Gloria bilden, ruht das Schwergewicht auf chromatisch gefärbter Harmonik; es macht sich darin aber viel mehr als etwa bei Wagenseil zielbewusste Modulation geltend; ein Beispiel biete folg. Stelle, die zum $\frac{6}{4}$ -Akkord als Höhepunkt hinstrebt:

hinstrebt:

This image shows the handwritten musical score for the soprano voice on page 10, spanning measures 11 and 12. The score is in 2/4 time, B-flat major, and consists of two systems of music. The vocal line includes lyrics such as "... de-purca-ti-o ... menu", "no - - - - - - - - - -", "otram", and "man". The vocal part is accompanied by a piano part, indicated by the letter 'P' above the staff. The notation includes various dynamics like 'f' (fortissimo), 'ff' (fortississimo), and 'p' (pianissimo), as well as specific fingerings and performance instructions.

Der 7. Satz, Quoniam, ist eine (scheinbar aus Gründen des klanglich-formalen Gleichgewichtes) auffallend ausgedehnte, virteilige Bass-Arie, die in ihrem formalen Aufbau sehr verwickelte Verhältnisse zeigt. Das Stück ist reich an Koloratur, die an manchen Stellen in der bekannten Weise durch Pausen zerhackt ist, z.B.:

Handwritten musical score for Vi. I. and Bass Solo. The score consists of two staves. The top staff is for Vi. I. (Violin I) and the bottom staff is for Bass Solo. The music is in common time (indicated by 'C'). The key signature changes between F major (two sharps) and C major (no sharps). The score includes various dynamics like forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The bass solo part features sustained notes and grace notes.

Der 8. Satz, die Schlussfuge "In gloria Dei Patris. Amen", welcher das "Cum Sancto Spiritu" nach Art Calderas, Tumas u.a. als ganz kurze, akkordisch gesetzte Adagioeinleitung vorausgeht, fällt schon dadurch auf, dass die Violinen sich nicht an den Gang der Singstimmen halten, sondern den ganzen Satz hindurch figurierend tätig sind. Die ganze Fuge besteht aus fünf, durch Kadenzierung, teils auch durch Instrumentalzwischenspiel streng getrennten Teilen, welche in stereotyper Weise je eine Exposition des Hauptthemas, die Sequenzierung eines Zwischen Spielthemas und endlich eine in einer Fuge auffallende Gruppe, bei welcher breiteste Klangentfaltung zum Zwecke der Schlussbetonung die Hauptsache ist, die polyphone Linienführung ganz zurücktritt, aufeinander folgen lassen. Als

Beispiel sei diese Schlussgruppe mitgeteilt, wie sie im 1. Teil der Fuge auftritt:

Beispiel sei diese Schlussgruppe mitgeteilt, wie sie im 1. Teil der Fuge auftritt:

(Instrum.
wegelassen)

Im vorletzten Teil tritt uns wieder das schon von Wagenseils Missa Solenne von 1743 (vgl. das Beisp. auf S. 189) her bekannte Steigerungsmittel entgegen, welches in der mehrmaligen Hebung "Rückung", einer ganzen Gruppe um je eine Stufe besteht:

Viol. I.

Viol. II.

Sopr. (Oboe)

Bass. (Trombone) Singst.

Tenor (Trombone II)

Bass.

Viola Reg. Fagotto (Violone) Violoncello

this man, a - - man, a - - man, aman a - - man, a - - man, aman a - - man, a - - man

this man, a - - man, a - - man, aman a - - man, a - - man, aman a - - man, a - - man

-man a - - man, aman a - - man, a - - man, aman a - - man, aman a - - man, a - - man

-man, a - - man, a - - man, aman, a - - man, a - - man, aman, a - - man, a - - man

Es wird kaum ein Zufall sein, dass dieses eigenartige Komposition-

mittel in beiden Messen sogar an derselben Stelle erscheint, eher wird
wie erwähnt,
man die Beeinflussung der späteren durch die frühere ([]) ist die
Entstehungszeit der Monn'schen Messe [] 1741 oder, was wahrscheinli-
cher ist, das Zurückgehen beider auf eine gemeinsame dritte Quelle an-
nehmen müssen. - Die tonartliche Anlage der fünf Teile dieser Fuge zeigt
dieselbe Zielbewusstheit wie das ganze Gloria: I. T-D; Tp-Dp; Sp-^oD;
^oDp-D Halbschluss; T-T. Die der Fuge vorausgehende Cum Sancto-Einleitung
erfüllt hiernoch die besondere Aufgabe der modulierenden Überleitung
vom d-Moll-Quoniam zur C-Dur-Schlussfuge:

In dem aus sechs Sätzen bestehenden Credo ist der I. Satz (Credo...descendit de coelis) wie in der B-Dur-Messe ganz vom Chor ausgeführt und ebenso von pausenloser Sechzehntelfiguration der Streicher begleitet. Neuartig jedoch ist die Lösung des Formproblems in diesem Satz: die Zusammenfassung ist schon im Chorsatz vollzogen u.zw. durch die mehrmaliige Wiederkehr eines an die liturgische Credointonation angelehnten Themas; der Text der Intonation ist aber auf den Anfang beschränkt, kehrt später nicht mehr wieder, wodurch sich dieses Stück wesentlich von dem s. ff. mitgeteilten (wahrscheinlich später entstandenen) Credo von Ig. J. Holzbauer unterscheidet. Folgende Textstellen sind mit diesem Hauptthema verbunden: Credo... (zweimal), Patrem..., Factorem..., Et in unum Dominum..., Filium Dei..., Qui propter... (dreimal) und in der angedeuteten Weise zu je einer expositionsartigen Imitationsgruppe zusammengefasst; die polyphone Behandlung scheint an den oft anzutreffenden (im Kapitel "Credomesse" mit einigen Beispielen belegten) Gebrauch des fugierten Credo beginnes mit der Intonationsweise als Thema anzuknüpfen. Dadurch, dass die mittleren Abschnitte (Et ex Patre..., Genitum...) "frei" vom Thema sind, wirkt der Wiedereintritt desselben bei Qui propter wie eine bogenförmige Abrundung. Das Thema ist jedesmal von einem gleichbleibenden vokalen Gegensatz, ausserdem von einem geschlossenen Figurationsthema der Violinen begleitet, in der Weise, wie gleich der

Anfang des Stückes zeigt:

Allegro *g(m)*

Viol II

(Trompeten selbständig)

Singot

Vla.

Bassoon

Cre - do in unum De - um o - min - po - ten - tem facto - rum
Ac - do in unum De - um in unum De - um in unum De - um Pa - tri - moni - po - ten - tem facto - rum
Pa - tri - moni - po - ten - tem facto - rum

Der 2. Satz dieses Credo, der langsame Mittelteil, umschliesst eine zweiteilige Sopranarie (:Et incarnatus) und ein Soloterzett (:Crucifixus). Die Arie steht in der Mollvariante der Haupttonart, wiederholt im zweiten Teil, der mit demselben Kopfthema einsetzt wie der erste, den ganzen Text und zeigt die bei Monn öfter auftretende Verzögerung des Abschlusses durch einen Trugschluss:

Vi I.
Vi II.
Viola
Sopr. Solo
Org.
(Bassoon)

et homo factus est.

Im Gegensatz zur straffen Zusammenfassung des I. Satzes ist der mit Et resurrexit beginnende Teil in vier Sätze aufgelöst: 3. Et resurrexit ... ein hauptsächlich vom Chor ausgeführter Satz, dessen zwei Hälften durch (musikalische) Refrainbindung zusammengehalten werden; 4. Et in Spiritum, ein auch Koloratur verwendendes Sopranoletstück mit mehreren, den einzelnen Textabschnitten entsprechenden Teilen, dessen musikalische Geschlossenheit nur dadurch bewirkt ist, dass alle instrumentalen Zwischen spiele und Begleitfiguren dem zweiteiligen Anfangsritornell entnommen sind - als Abschluss wird der II. Ritornellteil wiederholt; 5. Et exspecto ... der vorletzte Satz, in welchem kurze Chorgruppen mit tonmalierischen, durch "resurrectionem" angeregten Instrumentalzwischenspielen abwechseln 6. Et vitam ... die Schlussfuge, welche zum Unterschied von der Gloriafuge dieser Messe die Instrumente nur zum Mitspielen der Singstimmen (im Einklang oder in der Oktave, mit frei wechselnder Zuordnung der Streicher) heranzieht. Auch hier ist (wie ^{es} in Monns Messen schon mehrmals festgestellt wurde) der Versuch gemacht, die Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Sätze wenigstens durch die Einschaltung kurzer Verbindungsfiguren zu überwinden, so zwischen dem 3. und 4. Satz:

Andante

Clarini
Trombe (Tympani)

Vi. II.

Singst

Bassoblaeser

Viola
Org (Basse)

Vit fi - - - mia (Ritornell zu "Et in Spiritum" Sopran Solo)

unis.

rit.

nw.

und zwischen dem vorletzten und letzten Satz:

moths -- zum Allegro:

Vit fi - - - mia

unis.

rit.

nw.

Et vi - tam nw.

Et vitam ueni - see - en - li, a - - -

Das Sanctus dieser Messe beginnt ausnahmsweise solistisch (Sanctus... Sabaoth: Tenor-Solo); mit dem Einsetzen des Chors bei Pleni. wird das gleiche Formschema wirksam, wie in der Kleineren C-Dur-Messe: zwei gleichgebaute Plenigruppen mit dem charakteristischen Akkordbrechungsanstieg, der ebenso beim Pleni.. der genannten kleineren C-Dur-Messe und der B-Dur-Messe, aber auch in manchen Messen anderer Komponisten dieser Zeit anzutreffen ist, weiter die übliche melismatische Gruppe "gloria tua". Die das Ganze abschliessende Osannafuge ist in ihrer Achtelthematik sehr verwandt mit dem Osanna der anderen C-Dur-Messe und wird ebenfalls nach dem Benedictus wiederverwendet. Das Benedictus nun ist schon seiner eigenartigen Besetzung wegen beachtenswert: dreistimmiger Chor (Sopran, Tenor und Bass); aber auch die Formverhältnisse des Stückes geben Kunde von der Geneigtheit Monns zu immer neuen Versuchen: der ganze, von einem Ritornell eröffnete Satz besteht aus drei mit dem gleichen Thema beginnenden Teilen, deren letzter eine Reprise dadurch andeutet,

dass er in die nach der Tonika versetzte Schlussgruppe des I. Teiles ausläuft; die danach einsetzende Wiederholung des Anfangsritornells wird durch die Einschaltung einer Gesangsgruppe unterbrochen, die ebenfalls Reprisenbedeutung besitzt, da sie eine in die Tonika übertragene Wiederholung der Schlussgruppe des II. Teiles darstellt - nach dieser Unterbrechung wird das Ritornell notengetreu fortgeführt und zu Ende gebracht. Die Instrumentalbegleitung dieses in der Tp der Grundtonart stehenden Stückes ist dreistimmig: Violinen (im Einklang geführt), Viola und Bass (= Vcello, Violone, Fagott und Orgel).

Das Agnus verwendet dieselbe barförmige Anlage, bestehend aus zwei Solostollen im tonartlichen Verhältnis $\textcircled{C} \text{-} \textcircled{D}$ und einem Chorabgesang, wie die kleinere C-Dur-Messe, anstatt des Halbschlusses endet aber das III. Agnus mit einem phrygischen Schluss, wie es bei Wagenseil gewöhnlich der Fall ist. Das Schluss-Stück der Messe, Dona, ist nach dem Vorbild Caldaras durch die Wiederverwendung der Gloriaschlussfuge "In gloria Dei.." mit dem entsprechenden neuen Text gebildet; die grosse Ausdehnung dieser Fuge war wohl die Ursache dessen, dass das vorausgehende Agnus im Verhältnis zu den übrigen Messteilen ausserordentlich kurz geraten ist.