

Johann Simon Mayr

1763–1845

Joh: Simon Mayr

Missa a tre

Kyrie con Sanctus ed Agnus Dei
Per la settimana santa

Praktisch-kritische Ausgabe
für Sopran, Tenor, Bass, Violone und Orgel

Autograf: Biblioteca Musicale Donizetti, Bergamo

Herausgegeben von Marius Schwemmer
mit einer Lebensskizze
verfasst von Bernhard Kirchgessner

Referat Kirchenmusik im Bischöflichen Ordinariat Passau
Oktober 2022
Chorblatt Nr. 601

Die Signatur von Johann Simon Mayr auf dem Titelblatt stammt aus einem Brief vom 27. März 1841 aus Bergamo an einen Cavaliere (Universitäts- und Landesbibliothek Bonn; Quelle: Wikipedia, Artikel „Johann Simon Mayr“ URL: [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johann Simon Mayr&oldid=225814338](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johann_Simon_Mayr&oldid=225814338), abgerufen: 22.10.2022)

I. Zum Komponisten: Eine Lebensskizze, verfasst von Bernhard Kirchgessner

Skizzierung und Einordnung

„Johann Simon Mayr war ein Komponist zwischen den Epochen und zwischen den Nationen. Deutsche und italienische Einflüsse, Klassik und Romantik verbinden sich in seinem Werk. Sieben Jahre jünger als Mozart, sieben Jahre älter als Beethoven galten ihm die Arbeiten der Wiener Klassiker als Vorbild und Maßstab“, so schreibt Andreas Holzschneider 2000 im Vorwort zu einem Sammelband, der erstmals alle von Girolamo Calvi über Mayr gesammelten Beiträge und Briefe publiziert.¹ Calvi war Jurist und Literat, ein enger Vertrauter und Freund Mayrs und zu dessen Nachlassverwalter bestellt. Mit diesen Worten hat Holzschneider den aus Bayern zugereisten Mayr treffend skizziert und musikalisch eingeordnet.

Vita

Am 30. September 1761 ehelichte Joseph Mayr, Lehrer und Organist in der Pfarrkirche Mendorf bei Altmannstein im Landkreis Eichstätt, die aus Schwaben stammende Bierbrauertochter Maria Anna Prandtmayr. Aus diesem Ehebund gingen drei Buben und zwei Mädchen hervor. Johann Simon, getauft am 14. Juni 1763 in St. Leodegar, Mendorf, war das zweite Kind und unter den damaligen politischen Gegebenheiten Niederbayer! Denn Mendorf gehörte zum Markt Altmannstein, der zu Riedenburg und dieses zum Landkreis Kehlheim. Erst mit der Gebietsreform von 1972 wurde Altmannstein dem Landkreis Eichstätt zugeschlagen und ist seither oberbayerisch. Somit war und ist Mayr Niederbayerns renommiertester Komponist des 19. Jahrhunderts. Das hat sich bis heute kaum herumgesprochen.

Simon Mayrs zwei Brüder verstarben sehr früh. Vom Vater erhielt er bereits in jungen Jahren Cembalo- und Orgelunterricht; somit war ihm die Musik gleichsam in die Wiege gelegt. Zeitlebens sollte er auch in Diensten der Kirche stehen. Das mag mit der Königin aller Instrumente, der Orgel, aber auch mit seinem Werdegang zu tun haben.² Ab dem Schuljahr 1769 besuchte Johann Simon die Schule der Benediktiner zu Weltenburg, wo nebst Lesen, Schreiben und Rechnen die Musik eine nicht unerhebliche Rolle spielte.³

Nach dieser Grundausbildung schickte ihn der Vater in das Jesuitengymnasium nach Ingolstadt. Anschließend immatrikulierte sich Johann Simon im Jahr 1777 an der Bayerischen Universität Ingolstadt für die Fächer Theologie, Jura, Medizin und Philosophie. Dort machte er mit den Professoren Benedikt Stattler, Vitus Anton Winter, einem Pionier der Liturgiewissenschaft, sowie dem famosen Johann Michael Sailer, der eine ganze Generation von Priestern theologisch wie spirituell geprägt hat, Bekanntschaft. Noch in späten Jahren bezeugte Mayr, dass er sich an Stattler und Sailer, zwei der Aufklärung

¹ Girolamo CALVI, Di Giovanni Simone Mayr, a cura di Pierangelo PerLucchi. Bergamo 2000, S. XII.

² Vgl. Franz HAUk, Aus Mendorf, einem kleinen Ort in Bayern, in: Marcello EYNARD, Franz HAUk und Iris WINKLER (Hg.), Begegnung mit Johann Simon Mayr. Publikation zur Ausstellung im Stadtmuseum Ingolstadt vom 21. September bis 3. Dezember 2006. Ingolstadt/Bergamo 2006, S. 17f. Diese Publikation versammelt 18 Beiträge verschiedener Autoren zu Leben und Werk des Komponisten.

³ Vgl. Franz HAUk, Weltenburg und Ingolstadt: Stätten der Ausbildung, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 22ff.

offen gegenüberstehende Theologen, gerne erinnere. Selbstredend, dass sich Mayr während seiner Studienzeit als Organist in Ingolstadts Kirchen betätigte.

Illuminaten und Flucht

Im Jahr 1780 war ein gewisser Baron Tommaso de Bassus auf das junge Musiktalent aufmerksam geworden.⁴ Seine Vorfahren, allesamt Schweizer, hatten Schloss Sandersdorf erworben, auf dem man sich zu „Philharmonischen Gesellschaften“ traf. Auf Sandersdorf versammelten sich jedoch nicht nur Freunde der Musik, sondern auch die sog. Illuminaten, eine freimaurerähnliche Vereinigung, die dem Geist der Aufklärung verpflichtet war. Da de Bassus Mayr förderte und ihn öfters auf das Schloss einlud, die Illuminaten zugleich ins Blickfeld geheimpolizeilicher Beobachtung gerieten – 1788 sollte das „Illuminatennest Schloss Sandersdorf“ von den Behörden ausgehoben werden –, geriet Johann Simon Mayr nolens volens in den Kreis der Verdächtigen. Um den Musiker aus dem Schussfeld zu nehmen, brachte der Freiherr seinen Zögling auf die eigenen Güter ins schweizerische Poschiavo. Andere Stimmen vermuten andere Gründe: So habe Mayr im Zuge behördlicher Ermittlungen fliehen müssen und in der Schweiz Zuflucht gefunden; von dort war der Weg ins lombardische Bergamo nicht mehr weit. Auf alle Fälle dürfte Mayrs „Umzug“ in die Schweiz und nach Bergamo keine Aktion reiner Nächstenliebe des Freiherrn gewesen sein; vielmehr liegt es nahe, dass dieser mit den freimaureischen Umtrieben seines Mäzens zu tun hatte.

Neue Heimat

In Bergamo erkannte man bald Mayrs Talent und riet ihm von einer Rückkehr nach Bayern dringend ab. Gute Kontakte zu Maestro Bertoni, dem Domkapellmeister an San Marco in Venedig, über die der Bergamasker Prälat Graf Pesenti verfügte, und von Carlo Lenzi, dem Kapellmeister von Sta Maria Maggiore, nach Neapel sollten ihm das Bleiben in der Lombardei versüßen. Und in der Tat nahm Mayr durch Vermittlung von Prälat Vincenzo Pesenti, der den 26-jährigen, mittellosen Bayer großzügig unterstützte, bei Bertoni in Venedig das Studium auf.⁵ Bis dahin war Johann, abgesehen von den durch seinen Vater vermittelten Grundlagen, gleichsam als musikalischer Autodidakt unterwegs gewesen. In Venedig kam Mayr mit der gesamten musikalischen Szene der Stadt in Kontakt; Bertoni komponierte nicht nur Kirchenmusik, sondern auch Opern. Darin wurde Mayr später dem Lehrmeister gleich. Und er revanchierte sich bei seinem Förderer Graf Pesenti mit kirchenmusikalischen Kompositionen für dessen Kapelle in Sombreno nahe Bergamo.

In Venedig verfasste Mayr, inspiriert durch seinen Lehrer Bertoni, nicht nur kirchenmusikalische Werke, sondern auch Oratorien, wovon „Sisara“ (1793) das bekannteste sein dürfte. Er erlebte die politischen Umbrüche, den letzten Dogen und den Einzug Napoleons mit. 1796 heiratete er die Kaufmannstochter Angela Venturali, die allerdings schon im folgenden Jahr starb. Mayr ließ einige Zeit der Trauer verstreichen, ehe er im Jahr 1804 Lucrezia Venturali, die Schwester der Verstorbenen, ehelichte. 1809 kam ein gemeinsamer Sohn zur Welt, der jedoch früh verstarb; 1812 wurde den beiden dann eine Tochter namens Maria Elisabetta, „Marietta“, geboren.⁶

⁴ Vgl. Franz HAUKE, Das Haus de Bassus: Förderung im Zeichen der Aufklärung, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 25–28.

⁵ Vgl. Pierangelo PERLUCCHI, Erste Berührung mit Bergamo, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 34f.

⁶ Vgl. Iris WINKLER, Beginn der Karriere im prächtigen Venedig, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 37ff.

Kapellmeister an Santa Maria Maggiore

Als im Jahr 1802 das Amt des Kapellmeisters an der Basilika Sta Maria Maggiore in Bergamo ausgeschrieben wurde, waren Mayr die durch Pesenti entstandenen Kontakte von großem Nutzen. Die Honoratioren der *Misericordia Maggiore*, einer im Jahr 1265 entstandenen Gemeinschaft, die ab 1449 diese Kirche als Bürgerkirche verwaltete – sie befindet sich gleich neben dem Dom und ist kunsthistorisch der weitaus interessantere Sakralraum –, entschieden sich für den inzwischen hinlänglich bekannten und allseits geschätzten Giovanni Simone Mayr, wie er nunmehr genannt wurde. Dessen Hauptaufgabe bestand in der Komposition kirchenmusikalischer Werke für die liturgischen Feierlichkeiten in der Basilika: Messen, Requiemvertonungen, Lamentazioni für die Karwoche, Vespern, Motetten, Sequenzen, Antiphone etc.⁷ Aus dem Jahr 1794 ist uns – als Pars pro Toto – eine Passion überliefert, die sich nicht wie Bachs große Werke an den Evangelientexten orientiert, sondern eher einer musikalischen Andacht, einer Meditation über Szenen der Passionsgeschichte, gleicht. Wie sehr Mayrs Kompositionen vergessen waren, sieht man an der Tatsache, dass besagte Passion erst 1974 in London wieder erklang und im Jahr 2002 in Ingolstadt als deutsche neuzeitliche Erstaufführung gegeben wurde.

Ein in Venedig am 22. Mai 1802 verfasster Brief an die *Misericordia Maggiore* bekundet Mayrs Freude und Dank für die Wahl und Ernennung am 7. Mai.⁸ Dies sollte Mayrs Lebensstellung bis zu seinem Tod am 2. Dezember 1845 sein. Dabei mangelte es durchaus nicht an zwischenzeitlichen attraktiven Abwerbungsversuchen, denen Mayr jedoch stets widerstand. Angebote aus Wien, St. Petersburg, Lissabon, London, Mailand und Dresden vermochten den Wahlitaliener nicht aus der neuen Heimat wegzulocken. Selbst als Napoleon ihm im Jahr 1805 die Stelle eines Opern- und Konzertdirektors in Paris anbot, blieb Mayr Bergamo treu. Sein Freund Calvi begründet dies mit den Worten: „Mayr liebte die Ruhe, die Einfachheit familiärer Gebräuche, die kleinen Freuden eines ruhigen Hauses, eine liebenswerte, gute Gesellschaft und fürchtete neue Schwierigkeiten und Intrigen in der turbulenten Pariser Welt.“⁹ Und der eingangs zitierte Andreas Holschneider attestiert Mayr „Genügsamkeit und Bescheidenheit“.¹⁰ Ob das traumatische Erlebnis der Flucht in die Schweiz hier womöglich Spuren hinterlassen hatte, sodass Mayr Ruhe und Sicherheit einer ihm sicherlich offen stehenden Karriere vorzog?

Musikalisches und soziales Engagement

Mayr engagierte sich in den folgenden Jahrzehnten in Bergamo und prägte die musikalische und kulturelle Seite der Stadt wie kaum ein anderer.¹¹ Dank seines Talents, Engagements und Geschicks wurde Bergamo zu einem der wichtigsten Zentren der italienischen Musikszene des 19. Jahrhunderts.¹² Dieses Engagement wurde von den Bergamas kern mit großer Ehrerbietung für den Maestro erwidert: Man nannte ihn „den wahren Raffael der Musik und charakterlich den Ehrlichsten der Menschen“.¹³ Er gründete 1805

⁷ Vgl. Paola PALERMO, Kapellmeister in Santa Maria Maggiore, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 52f. Vgl. auch PIERALBERTO CATTANEO, Geistliche Kompositionen für die festliche Liturgie, in: ebd., S. 107f.

⁸ Dokumentiert in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 50.

⁹ Marcello EYNARD, Für immer in der Wahlheimat Bergamo, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 45.

¹⁰ Vgl. Anm. 1.

¹¹ Vgl. Marcelo EYNARD, Hauptfigur im kulturellen Leben der Stadt, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 64f.

¹² Paolo FABBRI, Freunde und Kollegen – vereint in gleicher Leidenschaft, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 121.

¹³ Ebd.

die „Lezioni caritatevoli di musica“, eine Schule für Jungen armer Eltern und zugleich eine Schmiede für Nachwuchssänger, dessen berühmteste Schüler wohl Gaetano Donizetti und Gian Battista Rubini, der Rossini-Tenor schlechthin, wurden. Ersterer war seinem Lehrer ein Leben lang dankbar und unterzeichnete Briefe an Mayr noch in späten Jahren mit „scolaro ed umilissimo servo“.¹⁴ Mayr verdankte er nicht nur die Entdeckung seines musikalischen Talents, sondern dieser hatte ihn im wahrsten Sinn des Wortes aus dem Verließ gezogen, aus einer feuchten, fensterlosen Wohnung im Borgo Canale in der Oberstadt Bergamos, und ihm somit hohe soziale Anerkennung verschafft. Von Donizetti, der seinem Lehrer väterlich anhing, ist der Ausspruch Mayrs überliefert: „Lern vom Guten, wo immer du es finden magst.“¹⁵

Zwölf Schüler konnten in die „Musikschule“ aufgenommen werden: je vier Knabensopranen und -alti, die auch Cembalo lernen mussten, sowie vier Schüler zum Erlernen des Geigenspiels. Infrage kamen Kinder zwischen 7 und 10 Jahren, das Höchstalter lag bei 12 Jahren. Bei der Aufnahme waren sowohl ein Taufschein als auch eine Armutserklärung vorzulegen. Die Bewerber mussten des Lesens und Schreibens kundig sein, nebst Musik wurden sie hier nämlich mit Literatur, Kunst, Mythologie und Religion vertraut gemacht; es wartete also ein anspruchsvolles Bildungsprogramm, was Kindern armer Eltern gesellschaftlichen Aufstieg verhieß.¹⁶ Ab 1824 wurden zusätzlich vier ältere Schüler, zwei Tenor- und zwei Bassstimmen, aufgenommen.¹⁷ Mit dieser Einrichtung schrieb Mayr Erfolgsgeschichte, denn bereits 1808 wurde der aus den Schülern bestehende kleine Chor zu Konzerten nach Novara, Mailand, Cremona, Brescia und Crema eingeladen.

1809 rief Mayr das „Pio Istituto Musicale“ zur Unterstützung alter Musiker ins Leben und 1823 formierte sich unter seine Ägide die „Unione Filarmonica“ mit dem Ziel, Haydn, Mozart und Beethoven in Bergamo besser bekannt zu machen. So führte er 1809 Joseph Haydns „Schöpfung“ und später dessen „Sieben letzten Worte Jesu am Kreuz“ auf. 1834 gründete Mayr die „Società die Filarmonici“.

Der Opernkomponist

Abseits von Sta Maria Maggiore wirkte Mayr als Opernkomponist. 68 Bühnenwerke, von denen nicht alle als Partituren erhalten sind, werden ihm zugeschrieben. Seinen ersten Erfolg feierte er mit der Oper „Saffo“, die 1794 am Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt wurde. Neben der Lagunenstadt brachten die beiden Theater Bergamos, das Teatro Riccardi (heute Teatro Donizetti) und das Teatro Sociale, welches jüngst restauriert wurde, immer wieder Mayrs Opern zu Gehör. Zu den Bühnenwerken, die sich bis heute erhalten haben und gelegentlich noch aufgeführt werden, zählen „La Lodoiska“ (Venedig 1796), „Ginevra di Scozia“, mit der 1801 das Teatro di Trieste eröffnet wurde, „La rosa rossa e la rosa bianca“ (Genua 1813), „Medea in Corinto“ (Neapel 1813) und „Fedra“ (Mailand 1820). „La Lodoiska“ avancierte übrigens zur Lieblingsooper Napoleons, wurde 1818 in Neapel von Isabella Colbran dargeboten und stand 30 Jahre lang in ganz Europa auf den Spielplänen.

Das Interesse an Mayrs Musik ist seit der Jahrtausendwende deutlich gewachsen. Vor allem die Johann-Simon-Mayr-Gesellschaft in Ingolstadt nimmt sich unter Franz Hauk

¹⁴ John Stewart ALLITT, Ein Lehrer und Vater für Gaetano Donizetti, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 116.

¹⁵ Ebd., S. 115.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Fabrizio CAPITANIO, Eine Schule für arme und begabte Jungen, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 59f.

in vorbildlicher Weise seines Werkes an und hat inzwischen jede Menge Mayr'scher Musik ediert. Das 200-Jahr-Jubiläum seiner Oper „Ginevra di Scozia“ in Triest 2001 sowie die fast zeitgleiche Wiederauffindung einer kompletten Partiturabschrift dieses Werkes in Wien haben zu einer „Mayr-Renaissance“ beigetragen.

Bereits 1805 wurde Mayr der „renommierteste Komponist, den man heute in Europa kennt“, genannt¹⁸. Schon zu Lebzeiten kamen seine Opern in Amsterdam, Antwerpen, Augsburg, Barcelona, Berlin, Breslau, Budapest, Buenos Aires, Dresden, Kopenhagen, Lissabon, London, Madrid, Nürnberg, Paris, Warschau und Wien zur Aufführung.¹⁹

Der Stadt München war Mayr stets in besonderer Weise verbunden – und wohl auch umgekehrt. Jedenfalls schrieb ein Rezensent über die Münchner Aufführung der „Ginevra di Scozia“: „Den 25. [Juni 1811] gewährte die zweite Vorstellung der ‚Ginevra‘ Opera seria in zwei Akten von Simon Mayr, allen Kunstfreunden einen so herrlichen Ohrenschmaus, als sich Ref. seit langer Zeit nicht erinnern im hiesigen Theater gehabt zu haben.“ Der Rezensent nannte sich Simon Kanster; dahinter verbarg sich kein Geringerer als Carl Maria von Weber.²⁰ Überdies dienten Mayrs Kompositionen in München als Einlage in Mozart-Opern, darunter „La clemenza di Tito“, und zwischen 1811 und 1823 wird die Aufführung zahlreicher Mayr-Kompositionen mittels Theaterzetteln bezeugt.²¹

Zu Mayrs Verehrern zählten nicht nur Operngänger, sondern auch namhafte Komponistenkollegen wie Rossini, Meyerbeer und Bellini – sowie natürlich selbstredend Donizetti. Mozarts Witwe Constanze bat Mayr in einem Brief von 1807, sich ihres Sohnes Carl Thomas anzunehmen, der in Mailand Musik studierte. Dieser schätzte Mayr und wollte ihn unbedingt kennenlernen.

Was hat Mayrs Opern zu seiner Zeit so erfolgreich werden lassen? Es war wohl die Lösung von der musikalischen Welt eines Cimarosa, Paisiello und Salieri, zugleich die Neuentdeckung Haydns und Mozarts für Italien sowie eine Mischung aus italienischem und deutschem Komponierstil. Sein Zeitgenosse Gioachino Rossini erhob ihn jedenfalls zum „Vater der italienischen Oper“.

Ein Genius musicale speciale: Das Oratorium ...

Nebst Kirchenmusik und Opern widmete sich der bayerische Italiener noch einer besonderen musikalischen Gattung, dem geistlichen Oratorium. Darin wurden biblische Themen wie die Geschichten Jakobs (1791) und Davids (1795), aber auch die Passion (1794) und Dramen wie „Ifigenie“ (1817) oder die Vita von San Luigi Gonzaga (1822) aufgegriffen – letzterer stammte aus Castiglione di Stevere, das sich unweit von Brescia befindet – via Schauspiel und Musik auf die Bühne gebracht. Zwölf Oratorien aus der Hand Mayrs sind zwischen 1791 und 1822 bezeugt. Die meisten wurden für Venedig, einige für Bergamo komponiert.²²

... und die Kantate

Stellvertretend für diese Gattung sei hier „Arianna in Nasso“ genannt, eine Kantate für Sopran (Ariadne) und Tenor (Bacchus), Chor und Orchester nach einem Libretto von

¹⁸ Vgl. Iris WINKLER, Opern für die Welt der Bühne, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 74.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 74–80.

²⁰ Vgl. Iris WINKLER, Auf der Bühne Münchens – mit Opern und Konzerten, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 89.

²¹ Vgl. ebd., S. 91.

²² Vgl. Anja MORGENSTERN, Die Bibel als Bühne: Die geistlichen Oratorien, in: Begegnung mit Johann Simon Mayr, wie Anm. 2, S. 101ff.

Giovanni Schmidt, der u. a. auch für Rossini, Mercadante und Donizetti textete. Das Besondere an dieser Kantate: Sie wurde Isabella Colbran, der wohl berühmtesten Sängerin ihrer Zeit, deren Stimme drei Oktaven mühelos bewältigte, auf den Leib geschrieben. Frau Colbran wurde später Rossinis Ehefrau. Einer Briefnotiz ist zu entnehmen, dass die Kantate wohl 1809/10 entstanden sein dürfte.

Logenbruder Johann Simon

Johann Simon Mayr war ein hochbegabter Komponist, gebildeter Zeitgenosse des 19. Jahrhunderts und gläubiger Christ, der sich zeitlebens den Idealen der Aufklärung verpflichtet fühlte. Daher verwundert es nicht, dass er sich – erinnert sei an den Illuminanten-treff auf Schloss Sandersdorf – in Bergamo einer Freimaurerloge anschloss.²³

Lebensende

Ab 1832 ließ sein Augenlicht nach, Mayr erblindete allmählich und musste deshalb in den letzten Jahren großformatiges Papier für seine Kompositionen verwenden. 1837 heiratete seine Tochter den Ingenieur Luigi Massinelli und schenkte Johann Simon ein Enkelkind namens Adele. Am 2. April 1844 verstarb seine Frau Lucrezia, am 2. Dezember 1845 folgte ihr dann Giovanni Simone selbst nach. Zu diesem Zeitpunkt befand sich auch schon Gaetano Donizetti in einem Zustand zunehmenden körperlichen Verfalls – der Schüler sollte dem Meister am 8. April 1848 nachfolgen.²⁴ Unter den Beerdigungsteilnehmern bei Mayrs Beisetzung fand sich Giuseppe Verdi, der mit Freunden die Errichtung eines Denkmals zu Ehren Mayrs betrieb, das am 12. Mai 1852 eingeweiht wurde.²⁵ 1875 wurden Mayrs und Donizettis sterbliche Überreste in die Basilika Sta Maria Maggiore überführt. Zu diesem Anlass komponierte Amilcare Ponchielli die Kantate „La Gioconda“.

II. Zur Messvertonung

Die *Missa a tre* stammt wohl aus Mayrs Zeit als Maestro di Cappella an der Basilika Sta Maria Maggiore in Bergamo, wo er von 1802 bis zu seinem Tode wirkte. Komponiert „Per la settimana santa“, also für die Heilige Woche (die Karwoche), enthält sie erwartungsgemäß die Ordinariumssätze Kyrie, Sanctus und Agnus Dei, nicht aber ein Gloria. Eine Credo-Vertonung gehört nicht zur autographen Überlieferung.

Die Notenhandschrift wurde von Msgr. Dr. Bernhard Kirchgessner aus der *Biblioteca Musicale Donizetti* erbeten und das Werk anlässlich des Patroziniums der Heilig-Geist-Kapelle in „Spectrum Kirche Passau“ am Pfingstsonntag 2018 aus dem Autograf von dem Unterzeichnenden ediert und aufgeführt. Erneut erklang die *Missa a tre* ebendort in der Messfeier am 29. Mai 2022 mit Segnung der Padre-Pio-Büste von Bruno Lucchi.

Mit dieser Ausgabe in der Chorblatt-Reihe des Referats Kirchenmusik im Bischöflichen Ordinariat Passau soll diese klangschöne, chorisches wie auch solistisch gut realisierbare

²³ Vgl. Francesco BELLOTTO, Eine Gesellschaft freier Menschen, in: *Begegnung mit Johann Simon Mayr*, wie Anm. 2, S. 132.

²⁴ Vgl. John Stewart ALLITT, Ein Lehrer und Vater für Gaetano Donizetti, in: *Begegnung mit Johann Simon Mayr*, wie Anm. 2, S. 116.

²⁵ Vgl. Marcello EYNARD, Für immer in der Wahlheimat Bergamo, in: *Begegnung mit Johann Simon Mayr*, wie Anm. 2, S. 46.

und für den liturgischen Gebrauch gut geeignete Messvertonung leicht verfügbar gemacht werden.

Der Unterzeichnende dankt zusammen mit Msgr. Dr. Bernhard Kirchgessner dem Leiter („Conservator“) der Biblioteca Musicale Donizetti in Bergamo, Fabrizio Capitanio, für den Zugang zur Notenhandschrift und die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Edition, Ingrid Kuhn für die Finalisierung der Edition, Robert Pernpeintner für das Korrekturlesen und Christian Müller für den Austausch bei der Generalbass-Aussetzung sowie Magdalena Lohr hinsichtlich des Violone-Parts.

Passau, im Oktober 2022

Marius Schwemmer

Missa a tre

Kyrie

Johann Simon Mayr (1763–1845)

Larghetto

Sopran
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - - i - son, e - le - - -

Tenor
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - - i - son, e - le -

Bass
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - - son, e - le - -

Violone

Larghetto

Orgel

7 5 6 7 #6 [#] 6 4 - 2 -

S.
- i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

T.
- - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

B.
- i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i -

V'olone

Orgel

9 3 6 - 5 7 6 5 6 5 8 7 6 5 5 - 5 4 3 4 6 5 4 3

12

S. le - - - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i -

T. le - - - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i -

B. son, e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i -

V'lone

Org.

6 6 6 6 6 5 4 4 2 6 6 7
 b5 3 3 4 - 3 #2 - - 6 b6 5

18

S. son, e - le - - i - son, e - le - - - i - son,

T. son, e - le - i - son, e - le - - - i - son, Ky - ri -

B. son, e - le - - - i - son,

V'lone

Org.

[b3] b6 3 8 6 6 6 7 6 5 b4 6 7 5 9 8 - 7 5
 6 5 4 6 b3 - - 2 # 7 5 7 b6 - 5 #

24

S. e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - -

T. e, Ky - ri - e, e - - le - - -

B. e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - -

V'lone

Org.

5 7 6 5 6 5 8 7 6 5 - 7 3 4 6 #6
 [#] 5 4 # 4 [#] 6 5 4 # - - 2

29

S. - - i - son, e - le - i - son.

T. - - - i - son, e - le - - i - son.

B. - - i - son, e - - le - i - son.

V'lone

Org.

6 - - 6 6 5 6 6 5 - 3
 4 - - #4 4 4 5 - #3
 [2]

33 **Andantino**

S. Chri - ste, Chri-ste, e - le - - - i - son, Chri-ste,

T. Chri - ste, Chri-ste, e - le - - - i - son, Chri-ste, Chri - ste,

B. Chri - - - ste, e - le - i - son, e - lei - son,

V'lone

Org.

6 5 4 6 7 [-] [7] 43 - 6
4 3 2 [4] [3]

40

S. Chri - ste, e - le - i - son, Chri - ste, Chri-ste, e - lei-son,

T. Chri - ste, e - le - i - son, Chri - ste, Chri-ste, e - lei-son, e - - -

B. e - lei - - - son, Chri - - - ste, e - le - i -

V'lone

Org.

8 6 46 8 6 5 6 5 4 5 6
43 6 4 3 4 3 2 3

48

S. e - lei - - - son, Chri - ste,

T. lei - son, e - le - - - i - son, Chri - ste,

B. son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e -

V'lone

Org.

6 6 8 - 6 [9] 8 7 6 5 5 5 6 5
3 3 b5 3 - 3 - 3 4 3

55

S. Chri - ste, e - le - - i - son, e - le - - i - son, e -

T. Chri - ste, e - le - - i - son, e - le - - i - son, e -

B. lei - son, e - le - - i - son, e - le - - i - son, e -

V'lone

Org.

5 6 7 3 6 6 [6] 6 5 - 6 6 7 6 6 7 6 7 5 6
4 5 8 — 4 - 3 3 3 3 3 5 3 -

Largo

63

S. le - - - i - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - -

T. le - - - i - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - -

B. le - - - i - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - -

V'lone

Org.

Largo

5 - 6 5 - 3 5 - 6 3
3 - 4 4 3 2 3

tasto 3 7 9 3 6 3
5 3 - 5

**Maggiore
Moderato**

69

S. - i - son. Ky - ri - e, e - le - i - son, e - - le - i -

T. - i - son. Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - i -

B. - i - son. ... e - le - i - son, e - le - i -

V'lone

Org.

**Maggiore
Moderato**

6 5 [4] 3 # 5 6 5 3 5 6 5 3 7
3 4 3 3 3 3 4 3 3 -

74

S. son, e - - le - i - son, e -

T. son, e - le - i - son, e -

B. son, e - - le - - i - son, e - le - i - son, e -

V'lone

Org.

tasto 6 3 6 6

79

S. le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son,

T. le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

B. le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son,

V'lone

Org.

4 #3 5 6 7 7 #
3 4

84

S. Ky - ri - e, e - le - le -

T. son, e - le - i - son, e -

B. e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e, e -

V'lone

Org.

8 3 3 5 3 6 4 7 7 # # 6 5

89

S. - - - - i - son, Ky - ri - e, e - le - i -

T. - - - - le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i -

B. le - - - - i - son, e - le - i -

V'lone

Org.

6 5 6 8 7 # 5 6 3 7

94

S. son, e - le - i - son, Ky - ri - e, e -

T. son, e - le - i - son, e - - le - - - -

B. son, e - le - i - son, Ky - ri - e, e - le - -

V'lone

Org.

3 7 4 6 9 3

45

99

S. - le - - - - i - son, e - -

T. - - - - i - son, e - le - i - son,

B. - - - - i - son, e - le - i - son,

V'lone

Org.

9 6 9 5 9 6 6 4 3

5 3

104

S. le - i - son, e - le - - - - i - son.

T. e - - - - - i - son.

B. e - le - i - son, e - le - - - - i - son.

V' lone

Org.

6 6 6 4 5 4 3 2 3 - 3

Sanctus

Largo

Sopran San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth,

Tenor San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth,

Bass San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Violone

Largo

Orgel

5 7 5 7 3 3 8 3 - 3

Allegro

8

S. *San - ctus, San - ctus. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu -*

T. *San - ctus, San - ctus. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu -*

B. *San - ctus, San - ctus. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu -*

V'lone

Org. **Allegro**

#6 8 unisono 6 5 3 -
3 3 3 3 8 -

15

S. *a. Ho-san-na in ex - cel - sis, in ex - ce -*

T. *a. Ho-san-na in ex - cel - sis, in ex - cel -*

B. *a. Ho-san-na in ex - cel - sis, in ex - cel -*

V'lone

Org.

#6 5 3 3 3 3 6 5 3
3 3 3 3 3 4 3

21

S. sis, ho - san-na, ho - san-na in__ ex - cel - - - sis.

T. sis, ho - san-na, ho - san-na in__ ex - cel - - - sis.

B. sis, ho-san-na, ho-san-na in__ ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

V'lone

Org.

5 3 5 3 3 3 3 6 5 - 4 4 3

Benedictus

Andantino

S. Be-ne - di - ctus, be - ne - di-ctus qui ve - nit, qui ve - nit__ in__

T. Be-ne - di - ctus, be - ne - di-ctus qui ve - nit__ in__ no - mi-ne

B. ... qui ve - nit, qui ve - nit__ in__

V'lone

Org.

3 4 5 6 5 6 #6
2 3 4 3

8

S. no - mi-ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di-ctus

T. Do - - mi - ni, qui

B. no - mi-ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di-ctus

V'lone

Org.

7 #3 5 3 6 3 # 3 1 4 2 5 3 6 4

15 **Allegro**

S. qui ve - nit in no-mi-ne, in no - mi - ne Do - mi - ni.

T. ve - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho-san-na

B. ... in no-mi-ne, in no - mi - ne Do - mi - ni.

V'lone

Org. **Allegro**

7 #5 9 8 7 6 4 7 6 3 4

Agnus Dei

Larghetto

Sopran

A-gnus De - i, qui tol-lis, qui tol-lis pec - ca - ta mun-di: mi-se-

Tenor

8

... qui tol-lis, qui tol-lis pec - ca - ta mun-di: mi - se-

Bass

... qui tol-lis pec - ca - ta mun-di: mi - se-

Violone

Orgel

Larghetto

6 6 6 6 5 5 6 7 6 # b

#4 4 3

8

S.

re - re no - bis. ... qui tol-lis, qui tol-lis pec-

T.

8

re - re no - bis. A-gnus De - i, qui tol-lis, qui tol-lis pec-

B.

re - re no - bis. ... qui tol-lis pec-

V' lone

Org.

3 5 6 6 6 6 5 5 6

8 - b7 4 4 4 4 4 3 2 3

[2]

15

S. ca - ta mun-di: mi - se - re - re no - bis.

T. ca - ta mun-di: mi - se - re - re no - bis.

B. ca - ta mun-di: mi - se - re - re no - bis. A-gnus

V'lone

Org.

7 5 7 6 b5 3 - b7 5 6
8 - 5 4 3 2 3

22

S. qui tol-lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T. qui tol - lis, qui tol-lis pec - ca - ta mun - di:

B. De - i, qui tol-lis, qui tol - lis, qui tol-lis pec - ca - ta mun - di:

V'lone

Org.

6 6 6 5 b7 6 7 6 7 6 5 6 7 - #6 #
4 6 b4 3 8 3 3 4 3 3 3

29 **Moderato**

S. do - na, do - na no - bis pa - cem,

T. do - na, do - na no - bis pa - cem,

B. do - na no - bis pa - - - cem, do - na pa -

V'lone

Org. **Moderato**

6 4 4 2 **tasto**

34

S. do - na no - bis, do - na no - bis pa - -

T. do - na no - bis pa - - - - -

B. cem, do - na no - bis pa - -

V'lone

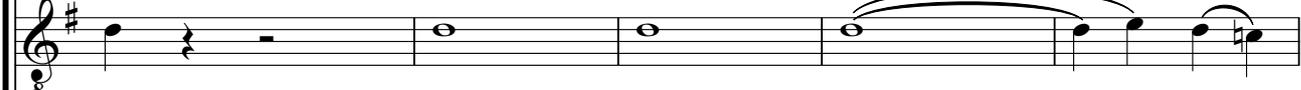
Org.

8 3 3 7 6 # 4 6 6 6 [6] #

3 3 5 # 2 #4 6 6 4

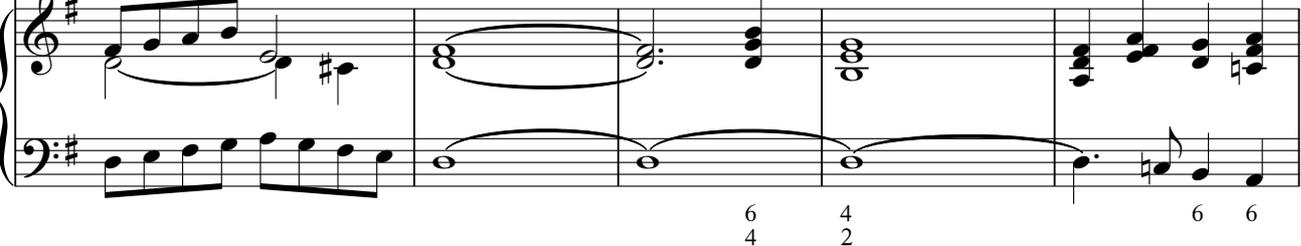
39

S.  cem, do - na, do - na no - bis pa - cem,

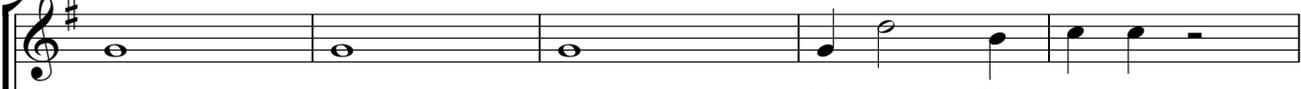
T.  cem, do - - na no - - - bis,

B.  cem, do - na, do - na no - bis pa - cem,

V'lone 

Org. 

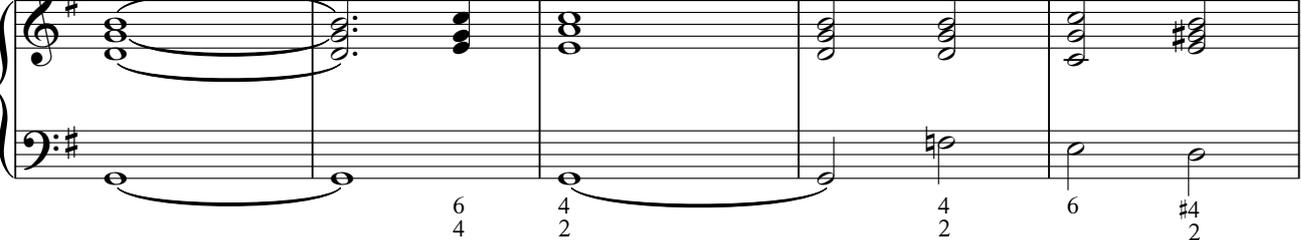
44

S.  do - - na no - - bis, no - bis pa - cem,

T.  do - na, do - na no - bis pa - cem, do - na

B.  do - na, do - na no - bis pa - cem,

V'lone 

Org. 

49

S. do - na no - bis pa - - cem, do - na

T. no - bis, do - na no - bis pa - - cem,

B. do - na, do - na no - bis pa - - cem,

V'lone

Org.

[6] 5 6 3 [6] [5]
tasto 4 3

54

S. pa - cem, pa - - - - cem.

T. pa - cem, pa - - - - cem.

B. pa - cem, do - na pa - - - - cem.

V'lone

Org.

tasto

I. Quelle

Quelle für die hier vorgelegte Edition der *Missa a tre* von Johann Simon Mayr ist die autographe Partitur (S., T., B., Vln) mit ebensolchen Einzelstimmen für Violone und Organo aus der *Conservatore Biblioteca Musicale Donizetti*, Bergamo, mit der Signatur *Fondo Cappella Musicale, CapSM.autografi.33.357*. Deren Provenienz ist das *Archivio musicale Cappella di Santa Maria Maggiore Bergamo* (MIA 1901). Der Titel auf dem Umschlagblatt lautet:

Messa a tre
// Kyrie con Sanctus ed Agnus Dei //
Sop: Ten: e Basso
con Violone

mit dem Zusatz oben rechts:

Per la settimana santa.

2. Zur Edition

Aufgrund dieser Quellenlage folgt die vorgelegte Erstausgabe ausschließlich der Bergamasker Quelle. Offensichtlich fehlende Haltebögen, Artikulationszeichen, Generalbassangaben etc. wurden fallweise vom Herausgeber ergänzt. Diese Ergänzungen sind dann durch Strichelung oder eckige Klammern gekennzeichnet.

Die Akzidenziensetzung wurde normalisiert und standardisiert. Erinnerungsvorzeichen wurden ebenso wie Silbenlängenbögen gemäß den Editionsrichtlinien des Referats Kirchenmusik gesetzt oder nicht berücksichtigt.

Allein singende Einzelstimmen (z. B. Sopran, *Kyrie*, T. 4, oder Tenor, *Kyrie*, T. 37f.) sind in der autographen Orgelstimme durch Schlüsselwechsel gekennzeichnet. Diese Kennzeichnung ist in der Edition durch Stichnoten nachempfunden.

Silbentrennung, Groß-, Klein- und Silbenschreibweise (z. B. „caeli“ statt „coeli“) sowie Satzzeichensetzung des Messtextes wurden gemäß der Wiedergabe in den lateinischen Ordinarien des „Gotteslob“ (2013) Nr. 104–123 vereinheitlicht bzw. ergänzt. Eine deutsche interlineare Übersetzung des Ordinariumstextes findet sich ebenfalls an dieser angegebenen Stelle des katholischen Gebet- und Gesangbuches.

Die Violone scheint von Mayr als 16-Fuß-Instrument vorgesehen zu sein. So unterstützt sie nicht nur die Bassstimme des dreistimmigen Chorsatzes, sondern ergänzt gelegentlich auch die pausierende Bassstimme im Chorsatz (z. B. im *Benedictus*). Damit wird die Violone nicht einer Stimme in einem polyphonen Satz zugeordnet, sondern übernimmt die Aufgabe eines Fundaments im Satz, das mit einem Sechzenfußinstrument stärker trägt. Dort, wo die Violonenstimme in der Partitur von der Einzelstimme abweicht, folgt diese praktische Ausgabe, wenn unter „3. Einzelanmerkungen“ nicht anders angegeben, aufgrund der größeren Quellenzuverlässigkeit der Version der Partitur.

3. Einzelanmerkungen

Abkürzungen:

S.	Sopran
T.	Tenor
B.	Bass
Org.	Orgel
Vlne	Violone

Satz	Takt/Schlag	Stimme	Lesart der Quelle/Begründung
Kyrie	1		„Larghetto“ nach Org.
	18/4-19/1	Org.	Im Tenorschlüssel mit Generalbassziffern notiert (Wechsel vom Sopran- zum Tenorschlüssel); hier nicht als Stichnoten, sondern regulär wiedergegeben.
	33		„Andantino“ nach Org.
	40/2,3	T.	Text „Chris-“ statt „e“
	66		„Largo“ nach Partitur statt „Adagio“ nach Org.
Sanctus	69/2	S.	„a“ statt „as“
	91/1	T.	„fis“ statt „f“, wie Org.-Stimme
	15	S.	Viertel statt Halbe wie B.
Benedictus	15-17	Vlne	wie Partitur; in Vlne-Stimme eine Oktave tiefer notiert
	21-25	Vlne	Bögen und Oktavierungen wie in Vlne-Stimme, nicht wie in Partitur
Agnus Dei	25/3,4	Vlne	Vierteltonfolge wie Einzelstimme statt einer Ganzen „d“ in der Partitur (vgl. <i>Benedictus</i> , Partitur, T. 30)
	3/3	T.	„ais“ statt „a“
	13/3	B.	„eis“ statt „e“
Agnus Dei	20	Org.	fehlender Takt in der Org.-Stimme wurde aus der Vlne-Stimme ergänzt
	21-28	S./T./B.	Text fehlt im Manuskript; ergänzt analog T. 1-20
	55/2-4	B./Vlne	Rhythmischer Unterschied so in der Partitur (B.) und der Org.-Stimme

