

---

# Josef Gabriel Rheinberger

---

## Sämtliche Werke

Herausgegeben  
vom Josef Rheinberger-Archiv  
Vaduz

Abteilung I  
Geistliche Vokalmusik  
1. Messen und Totenmessen

Band 5  
Messe in C

---

# Messe in C op. 169

---

für Soli, Chor und Orchester

Vorgelegt von Wolfgang Hochstein

Diese Ausgabe erscheint unter  
dem Patronat der Regierung  
des Fürstentums Liechtenstein  
Vaduz

Editionsleitung:  
Harald Wanger und Günter Graulich

Gestaltung: Paul Weber, Zürich  
Gesetzt in der Syntax Antiqua  
böttler-satz-technik, Walddorfhäslach  
Druck: Omnitypie Gesellschaft Stuttgart  
Buchbinderei Sonja Schubert, Denkendorf

© 1994 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.205  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved  
1994 / Printed in Germany

---

# Inhalt

---

Biographische Übersicht	VI
Vorrede	VII
Vorwort	IX
Abbildungen	XXIX
Kyrie	3
Gloria	
Et in terra pax	17
Cum Sancto Spiritu	27
Credo	
Patrem omnipotentem	36
Et incarnatus est	42
Et resurrexit	45
Et iterum venturus est	48
Sanctus	59
Benedictus	65
Agnus Dei	73
Kritischer Bericht	90



# Josef Gabriel Rheinberger

## Biographische Übersicht

- 1839 17. März: Josef Gabriel Rheinberger (Taufbuch: Gabriel Josef) wird in Vaduz (Fürstentum Liechtenstein) als Sohn des fürstlichen Rentmeisters Johann Peter (1789–1874) und seiner Frau Maria Elisabeth, geb. Carigiet (1801–1873), geboren.
- 1844 Erster Musikunterricht zusammen mit seinen Schwestern Johanna (Hanni) und Amalia (Mali) durch den Lehrer Sebastian Pöhly (1808–1889) aus Schaan.
- 1846 Übernahme des Organistendienstes an der Florinskapelle in Vaduz. Unter Pöhlys Anleitung entstehen erste kleine Kompositionen.
- 1849 Musikunterricht bei Philipp Schmutzer (1821–1898) in Feldkirch (Vorarlberg).
- 1851 Eintritt in die Musikschule in München (Hausersches Konservatorium). Unterricht bei Johann Georg Herzog (Orgel), Emil Leonhard (Klavier), Johann Julius Maier (Harmonielehre und Kontrapunkt), später auch bei Franz Lachner.
- 1852 Vize-Organist an der Ludwigskirche in München.
- 1859 Klavierlehrer am Konservatorium. Als erste gedruckte Komposition erscheinen *4 Stücke für Klavier* op. 1 (Peters in Leipzig).
- 1860 Lehrer für Harmonielehre, Kontrapunkt und Musikgeschichte am Konservatorium.
- 1864 Leitung des Oratorienvereins (bis 1877). Solorepetitor am Hoftheater in München (bis 1867).
- 1867 Hochzeit mit Fanny (Franziska) von Hoffnaaß, verwitwete Jägerhuber (1831–1892). 1871 Professor und Inspektor an der Kgl. Musikschule. Schwere Erkrankung der rechten Hand.
- 1877 Leitung der Kirchenmusik in der Allerheiligen-Hofkirche; Hofkapellmeister.
- 1892 31. Dezember: Tod der Gattin Fanny von Hoffnaaß.
- 1895 1. Januar: Komturkreuz des Bayerischen Kronenordens, verbunden mit dem persönlichen Adel.
- 1899 Zum 60. Geburtstag Dr. phil. h. c. der Philosophischen Fakultät der Universität München.
- 1901 25. November: Josef Gabriel Rheinberger stirbt in München; 28. November: Beisetzung auf dem Südfriedhof in München neben seiner Gattin.
- 1944 5. Juni: Gründung des Josef Rheinberger-Archivs in Vaduz.
- 1949 Nach Zerstörung der Grabstätte im 2. Weltkrieg Überführung der Gebeine von Rheinberger und seiner Gattin nach Vaduz. Beisetzung in einem Ehrenggrab auf dem Friedhof in Vaduz.

# Vorrede

Die erste Gesamtausgabe der Werke Josef Gabriel Rheinbergers, die hier vorgelegt wird, soll sein Schaffen wieder zugänglich machen. Die Edition stützt sich weitgehend auf die vom Komponisten selbst revidierten Erstausgaben. Über Abweichungen zwischen Manuskripten und Erstausgaben geben die jeweiligen Kritischen Berichte Auskunft.

Unsere Ausgabe bringt sämtliche Werke, die mit Opuszahlen versehen sind. Jugendwerke (JWV) und Werke ohne Opuszahlen (WoO) werden in einer repräsentativen Auswahl vorgelegt. Die Bandenteilung folgt weitgehend dem Rheinberger-Werkeverzeichnis: Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 37).

- I Geistliche Vokalmusik
- II Oratorien und Kantaten
- III Dramatische Musik
- IV Weltliche Vokalmusik
- V Orchestermusik
- VI Kammermusik
- VII Klaviermusik
- VIII Orgelwerke
- IX Bearbeitungen

Die Edition sämtlicher Werke Josef Gabriel Rheinbergers wäre nicht möglich gewesen ohne Förderung von öffentlicher und privater Seite. Herausgeber und Verlag sind der Regierung des Fürstentums Liechtenstein in Vaduz zu besonderem Dank verpflichtet. Unser Dank gilt auch den Originalverlegern der Werke Rheinbergers für die Erteilung der Reproduktions-erlaubnis. Zu danken ist ferner dem Rheinberger-Archiv in Vaduz und der Bayerischen Staatsbibliothek München, in der sich der musikalische Nachlaß Rheinbergers befindet.

# Vorwort

Unter den prägenden Erscheinungen des Münchener Musiklebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt Josef Rheinberger einen herausragenden Platz ein. Sein umfangreiches kompositorisches Œuvre umfaßt sämtliche musikalischen Gattungen von der Oper über die Sinfonik bis zur Kammermusik und zum Lied;<sup>1</sup> einen besonderen Schaffenschwerpunkt bilden seine geistlichen und weltlichen Chorkompositionen sowie seine Orgelwerke, die sich zum Teil bis heute im Repertoire gehalten haben. Außerdem war Rheinberger ein weithin anerkannter Organist und Dirigent und genoß einen internationalen Ruf als der vielleicht namhafteste Kompositionslehrer seiner Zeit.

Als Sohn des fürstlich Liechtensteinischen Rentmeisters Johann Peter Rheinberger und seiner Ehefrau Maria Elisabeth kam Josef Gabriel Rheinberger am 17. März 1839 in Vaduz zur Welt.<sup>2</sup> Ab 1844 erhielt er Klavierunterricht bei dem Unterlehrer und Organisten Sebastian Pöhly aus Schaan. Dieser erkannte die ungewöhnliche musikalische Begabung des Jungen und förderte ihn nach Kräften, so daß Josef schon als Siebenjähriger das Organistenamt an der unmittelbar neben seinem Geburtshaus gelegenen Florinskapelle übernehmen konnte; gleichzeitig entstanden erste Kompositionen. Die weitere musikalische Unterweisung Rheinbergers fand ab 1849 bei dem Cellisten und Chorregenten Philipp Schmutzer in Feldkirch statt. Schmutzer legte großen Wert auf Harmonielehre und brachte seinem Schüler manche Werke bedeutender Komponisten näher. Die lebenslange Verehrung, die Rheinberger für Mozart empfand, geht sicherlich auf die während dieser Zeit empfangenen Anregungen zurück, und bald faßte der Knabe den Entschluß, auch seinerseits den Beruf des Musikers zu ergreifen. Dies gestatteten ihm seine Eltern zwar erst nach einigem Widerstreben, doch schließlich konnte der zwölfjährige Josef im Herbst 1851 mit der Ausbildung am „Hauserschen Konservatorium“ in München beginnen. Obwohl der Vater zwischendurch auf eine Rückkehr nach Vaduz drängte, sollte die bayerische Hauptstadt nunmehr zum Mittelpunkt von Rheinbergers Leben und Wirken werden.<sup>3</sup>

Der Unterricht am Konservatorium erstreckte sich über die Fächer Klavier und Musiktheorie; darüber hinaus wurde Rheinberger als Schüler des namhaften Organisten Johann Georg Herzog zugelassen. Nach Abschluß der dreijährigen Ausbildung setzte er seine Studien privat bei Franz Lachner fort. Während dieser Zeit komponierte Rheinberger viel, versah aushilfsweise den Organistendienst an mehreren Münchener Kirchen, erteilte Musikunterricht und korrepetierte beim Oratorienverein. Seine erste feste Anstellung ging der vielversprechende junge Musiker 1859 als Klavierlehrer am Münchener Konservatorium ein; in demselben Jahr wurde er Organist an der Kirche St. Michael,

und außerdem begann er mit den bei Peters veröffentlichten *Vier Klavierstücken* op. 1 die Zählung seiner für gültig anerkannten Kompositionen. Schon ein Jahr später rückte er zum Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt auf. 1864 übernahm Rheinberger die Leitung des Münchener Oratorienvereins. Zusätzlich trat er eine dreijährige Tätigkeit als Solorepetitor der Königlichen Hofoper an, eine Funktion, in der er Anteil an den Vorbereitungen zur Uraufführung von *Tristan und Isolde* hatte und Zeuge des Musikparteien-Streits um die Person und das Werk von Richard Wagner wurde; mit Wagners kunstphilosophischen Ideen hat sich der an Bach, Mozart und Beethoven geschulte Rheinberger jedoch nie identifizieren können. Das Jahr 1867 brachte zwei wichtige Ereignisse für Rheinbergers Leben mit sich: Im April heiratete er die künstlerisch vielfältig begabte Offizierswitwe Franziska v. Hoffnaab (1831-1892), und im Herbst erfolgte seine Anstellung als Professor für Komposition und Orgelspiel an der in der Nachfolge des Konservatoriums neu gegründeten Königlichen Musikschule; diese Lehrtätigkeit sollte Rheinberger bis in sein Todesjahr innehalten, obwohl eine Erkrankung der rechten Hand und weitere gesundheitliche Probleme ihn schon bald schwer belasteten. 1877 wurde Rheinberger, verbunden mit der Ernennung zum Königlichen Hofkapellmeister, die Leitung der Kirchenmusik an der Allerheiligen-Hofkapelle übertragen. Daraufhin legte er die Leitung des Oratorienvereins nieder und wandte sich verstärkt der Komposition von Sakralmusik zu. In späteren Jahren erfuhr Rheinberger zahlreiche Ehrungen, darunter die Ernennung zum Ritter des päpstlichen Gregoriusordens, die Mitgliedschaft in der Akademie der Künste zu Berlin, das mit dem persönlichen Adel verbundene Komturkreuz des Bayerischen Kronenordens und die Ehrendoktorwürde der Münchener Universität. Josef Gabriel Rheinberger starb am 25. November 1901 in München; er wurde neben seiner Gattin beigesetzt. Nach der Zerstörung der Grabstätte im Zweiten Weltkrieg wurden die Gebeine nach Vaduz überführt.

<sup>1</sup> Vgl. Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 37).

<sup>2</sup> Der eigentliche Vorname Rheinbergers sollte „Gabriel“ lauten. Wegen seines Taufdates am 19. März fügte der Pfarrer den Namen „Joseph“ bei. Die Reihenfolge beider Vornamen wird unterschiedlich gebraucht; der Komponist selbst jedoch nannte sich später ausschließlich „Josef“. Vgl. Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 22), S. 12-13.

<sup>3</sup> Vgl. Harald Wanger, „Umwelt und Jugend Josef Rheinbergers“, in: *Josef Gabriel Rheinberger – Leben und Werk. Katalog zur Ausstellung im Rathaus Vaduz, 4. September - 29. Oktober 1989*, Vaduz 1989, S. 11-29. Vgl. auch die biographischen Kapitel bei Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.) sowie bei Theodor Kroyer, *Joseph Rheinberger*, Regensburg 1916 (Sammlung „Kirchenmusik“ 14/15) [Reprint Buren/NL 1986].

Charakteristisch für Rheinbergers Musik ist die Verbindung einer liedhaften, in geistlichen Werken oft von Gregorianik inspirierten Melodik mit der souveränen Beherrschung von Kontrapunkt und Formgestaltung. Nach dem Zeugnis des Rheinberger-Schülers Wilhelm Furtwängler galt ihm „die Natürlichkeit beim Musizieren [als] oberstes Gesetz: Natürlichkeit der Stimmführung, der Formgebung, des Ausdrucks“.<sup>4</sup> Seine „akademisch-klassizistische“ Grundhaltung, die ihn den Idealen der „Neudeutschen Schule“ distanziert gegenüberstehen ließ, wird etwa auch aus der eingehenden Beschäftigung Rheinbergers mit dem Werk von Luigi Cherubini deutlich.<sup>5</sup> Trotz dieser bewußten Traditionsbindung ist aber ebenso offenkundig, daß sich der Komponist zum Beispiel die harmonischen Errungenschaften seiner Zeit durchaus zunutze machte; er verwendete Chromatik und andere Akkordanreicherungen allerdings nie im Übermaß oder um ihrer selbst willen. Indem Rheinberger es darüber hinaus vermied, sich den Diktaten der von ihm als engstirnig und epigonal betrachteten cäcilianischen Bewegung zu beugen, strebte er in seinem persönlichen Stil einen Ausgleich zwischen den restriktiven Tendenzen in der Kirchenmusik und der aktuellen Tonkunst an.<sup>6</sup> Rheinbergers Arbeitshaltung ist sowohl von eiserner Disziplin als auch von der enormen Leichtigkeit gekennzeichnet, mit der ihm das Komponieren von der Hand ging.<sup>7</sup>

Obwohl Rheinberger ein beachtliches Repertoire an Musik für den Gottesdienst hinterlassen hat, ist die hier veröffentlichte *C-Dur-Messe* op. 169 für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester sein einziger Beitrag zur Gattung der Orchestermesse.<sup>8</sup> Der erste Plan für dieses Werk geht anscheinend in das Jahr 1882 zurück, denn in seinem damaligen Skizzenbuch brachte Rheinberger den Entwurf für das Kyrie-Thema samt Besetzungsangabe zu Papier.<sup>9</sup> Bei der kurzen Skizze blieb es jedoch. Jahre später erhielt Rheinberger den Brief eines Pater Joseph Staub vom Kloster Einsiedeln. Pater Staub, ein Absolvent der Münchener Musikschule, schrieb am 18. August 1886:

Wenn wir den reichen Schatz Ihres so fruchtbaren Talentes betrachten, von dem auch wir schon Einiges zur Aufführung gebracht haben, [...] so begegnen uns leider keine Instrumentalmessen, die wir so gerne von Ihnen hätten. Den gleichen Wunsch las ich einmal im „Chorwächter“, der cäcilianischen Zeitschrift der Schweiz: es möchte doch ein Meister wie Rheinberger gleich 1/2 Dutzend Instrumentalmessen componiren.<sup>10</sup>

Doch erneut vergingen mehrere Jahre, bis die *Messe* schließlich Gestalt annahm. Nach Datierungen in seinem Skizzenbuch und auf der autographen Partitur arbeitete Rheinberger im Mai 1891 an der Komposition und brachte sie am 31. des Monats zum vorläufigen Abschluß.<sup>11</sup> Die separate Orgelstimme wurde am 17. Juni 1891 fertiggestellt. Im Brief vom 27. September an J.G. Eduard Stehle teilt Rheinberger dem befreundeten St. Gallener Domkapellmeister die Vollendung des Werkes mit.<sup>12</sup> Wenig später muß der Komponist jedoch den Entschluß gefaßt haben, einige Partien umzuarbeiten. Dies geht aus einem Brief hervor, den Rheinbergers Schüler Joseph Renner jun. am 13. November 1891 an seinen ehemaligen Lehrer schrieb:

Wie Sie mir mitteilen, und wie ich auch zu sehen Gelegenheit hatte, legen Sie von Ihrer Instrumental-Messe eine neue Partitur an. Sollte die alte Partitur vielleicht dadurch überflüssig werden oder gar die Zerstörung derselben in

Aussicht stehen, so wage ich die Bitte, mir in diesem Falle [...] die Partitur zu überlassen.<sup>13</sup>

Da sich die Umarbeitung allerdings in Grenzen hielt, ist Renners Annahme unzutreffend, Rheinberger habe die gesamte Partitur ein zweites Mal geschrieben. Tatsächlich führte die Überarbeitung lediglich zu einer Erweiterung des Kyrie-Mittelteils und einem neuen Schluß für das Gloria: Die entsprechenden Seiten der Erstfassung wurden von Rheinberger aus der Partitur herausgetrennt und durch neue ersetzt.<sup>14</sup> Im Frühjahr 1892 kamen die Partitur und sämtliches Aufführungsmaterial der neuen *Messe* im Verlag von F.E.C. Leuckart in Leipzig heraus.<sup>15</sup> Dieser Erstdruck, auf den die vorliegende Ausgabe als Reprint zurückgeht, präsentiert die Komposition in ihrer letztgültigen Gestalt; erst hier sind auch die Partien der Posaunen enthalten. Die Uraufführung des Werkes erfolgte unter Stehles Leitung am Ostersonntag 1893 im Dom zu St. Gallen. Die Ausführenden waren begeistert und schickten spontan ein Telegramm an den Komponisten: „Messe wundervoll / bringen Dankeszoll / und

<sup>4</sup> Zitiert nach Hans Walter Kaufmann (Hg.), *Joseph Reinberger. Gedenkschrift zu seinem 100. Geburtstag am 17. März 1939*, Vaduz 1940, S. 109; vgl. auch Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 71.

<sup>5</sup> Rheinberger übertrug die englische Cherubini-Biographie von Edward Bellasis ins Deutsche; diese Übersetzung wurde von Hans-Josef Irmen herausgegeben als *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, Regensburg 1972 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 30). Ludwig Schieder mair nannte Rheinberger den „deutschen Cherubini“ (in: *Illustriertes Salonblatt* Nr. 64, München, 2. Dezember 1900, S. 6).

<sup>6</sup> „... he also made a significant contribution to sacred music, especially in the works written after 1877, in which he went his own way in contrast to the stylistic inflexibility of the followers of the Cecilian movement.“ Anton Würz, Artikel „Rheinberger, Joseph“ in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 15, London 1980, S. 791-792 (Zitat S. 792).

<sup>7</sup> In ihren Tagebüchern berichtet Franziska Rheinberger wiederholt darüber, daß ihr Gatte trotz großer Schmerzen arbeitete; dabei staunte sie selbst über seine immense Produktivität. Vgl. Harald Wanger und Hans-Josef Irmen (Hg.), *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens* (9 Bde.), Vaduz 1982-1988 (z. B. Bd. III, Vaduz 1983, S. 131-138).

<sup>8</sup> Rheinbergers übrige Meßvertonungen sind für Singstimmen a cappella oder mit Orgelbegleitung geschrieben, sieht man jedenfalls von einem Jugendwerk sowie von den *Messen* op. 126 und op. 172 ab, bei denen alternativ zur Orgel auch ein kleines Orchester bzw. ein Bläserorchester mitwirken kann. Eine dem vorliegenden Werk vergleichbare Besetzungsgröße besitzt unter den liturgischen Kompositionen Rheinbergers nur noch das *Requiem* b-Moll op. 60 (Neuausgabe von Wolfgang Hochstein als Band 4 der Rheinberger-Gesamtausgabe im Carus-Verlag, Stuttgart 1992, CV 50.204).

<sup>9</sup> Rheinbergers Skizzenbücher werden in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur *Mus. Ms. 4739 b* aufbewahrt; der erwähnte Eintrag steht in Bd. 3 auf S. 82. Eine kommentierte Wiedergabe dieser Stelle findet sich bei Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 168-170.

<sup>10</sup> Zitiert nach Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.) Bd. VI, Vaduz 1985, S. 40-41. Die im Brief erwähnte Anregung aus dem *Chorwächter* findet sich im 10. Jahrgang dieser Zeitschrift (1. Oktober 1885, S. 81).

<sup>11</sup> Vgl. die unserer Ausgabe vorangestellten Abbildungen 1 und 5.

<sup>12</sup> Vgl. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.) Bd. VI, S. 141. Rheinberger drückt dort ferner seine Bedenken wegen einer Widmung der neuen *Messe* aus, da seine *f-Moll-Messe* op. 159 trotz ihrer Dedikation an Franz Xaver Haberl von den orthodoxen Cäcilianern total verrissen worden ist. Tatsächlich trägt die *C-Dur-Messe* keine Widmung.

<sup>13</sup> Zitiert nach Wanger/Irmen, daselbst S. 145.

<sup>14</sup> Vgl. die Beschreibung der Quelle PA im Kritischen Bericht.

<sup>15</sup> Mitteilung Rheinbergers an Joseph Renner jun. vom 25. Juni 1892; vgl. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.) Bd. VI, S. 154. Eine kurze Besprechung der Druckausgabe steht in der Zeitschrift *Signale* Jg. 1893, Nr. 16, S. 242; der Rezensent weist verwundert auf die Weglassung der Intonationsworte von Gloria und Credo hin und entlarvt sich damit allerdings als wenig fachkundig.

im Jubelton / Gratulation!“<sup>16</sup> Einen Tag später, am Ostermontag, brachte Rheinberger selbst sein Werk zur Münchener Erstaufführung in der Allerheiligen-Hofkirche.<sup>17</sup>

Nicht zu verkennen ist Rheinbergers Bestreben, mit seiner *C-Dur-Messe* op. 169 ein Werk vorzulegen, das unter Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Vorschriften den konservativen Kritikern möglichst wenig Anlaß zur Mißbilligung bot: Die zeitliche Ausdehnung des Werkes hält sich mit der Aufführungsdauer von einer knappen halben Stunde absolut im Rahmen des Normalen; selbstverständlich wurden die dem Priester überlassenen Intonationsworte von Gloria und Credo nicht mitvertont; der liturgische Text liegt ohne Auslassungen zugrunde und wurde dabei so in Musik gesetzt, daß der Wortlaut gut verständlich geblieben ist; die Behandlung der Solostimmen läßt keine vordergründige Virtuosität erkennen, und der Orchesterersatz ist ebenso frei von äußerlichen Effekten.<sup>18</sup> Zwar erfordert die Komposition einen recht großen Besetzungsaufwand, doch hat Rheinberger auch hier für Alternativen gesorgt: Die drei Posaunen, die ohnehin nur sparsam eingesetzt werden, sind erst bei starker Chorbesetzung hinzuzuziehen, und an die Stelle sämtlicher Bläserpartien kann die Orgel treten, so daß die *Messe* gegebenenfalls nur mit Begleitung durch Streichorchester und Orgel aufgeführt werden kann.<sup>19</sup>

Die erste Beschreibung der vorliegenden Komposition hat J.G. Eduard Stehle, der Dirigent der Uraufführung, unternommen.<sup>20</sup> Auch Joseph Renner jun. unterzieht das Werk in seinem Aufsatz über das Messenschaffen Rheinbergers einer näheren Betrachtung.<sup>21</sup> In besonderer Ausführlichkeit geht schließlich Hans-Josef Irmen auf diese *Messe* ein.<sup>22</sup> Zusammengefaßt und um weitere Feststellungen ergänzt, weisen die einzelnen Sätze des Werkes folgende Besonderheiten auf:

Gemäß der Dreiteilung des Textes folgt das Kyrie dem um eine Coda erweiterten bogenförmigen Aufbau ABA'. Klanglicher Reiz entsteht durch Harmoniewechsel über den Orgelpunkten, die dem Hauptthema sowie der gesamten Coda als Grundierung dienen. Das vokale Kopfmotiv des „Kyrie eleison“ stellt einen Terzzug aufwärts dar, der im „Christe eleison“ in Abwärtsrichtung beantwortet wird; die zart verklingende Coda kombiniert beide Bewegungsrichtungen miteinander. Auch die Hinführung zur Reprise mit dem vorweggenommenen Hauptthema im Cello (Takt 61) stellt einen beeindruckenden Kunstgriff dar. Während die „Kyrie“-Abschnitte weitgehend homophon gehalten sind, wurde das „Christe eleison“ durch imitatorische Stimmeneinsätze aufgelockert. Im Sinne einer besseren Proportionierung des ganzen Satzes war es eine sicher richtige Maßnahme Rheinbergers, den Mittelteil nachträglich um knapp 20 Takte zu verlängern.<sup>23</sup> Der Charakter des Satzes entspricht durchaus der im Text ausgedrückten Erbarmensbitte, wenn auch seine Haltung weniger von reuiger Zerknirschung als von milder Zuversicht geprägt erscheint.

Viele der satztechnischen Eigenarten Rheinbergers treten im Kyrie deutlich hervor: die sangbare Melodieführung, der klangschöne Chor- und Instrumentalsatz und die für die damalige Zeit durchaus moderne, mit Chromatik, Alteration und medianischen Klangverbindungen durchsetzte Harmonik. Hingewie-

sen sei ferner auf den Umstand, daß als Folge des differenziert durchgearbeiteten Satzes weder die dynamischen Vorschriften noch andere Vortragszeichen in den jeweils beteiligten Stimmen unbedingt identisch sind.

Rheinberger behandelt die Solostimmen generell als Ensemble und läßt keine Einzelstimme arios hervortreten. Auch die Art der Stimmführung unterscheidet sich in nichts von jener des Chores, und so besteht die wichtigste Funktion des Solistenquartetts darin, einen gleichsam „registermäßigen“ Klangwechsel zum Tutti zu bilden. Dies bestätigt sich im Gloria, wo die kurze, imitatorisch durchgeführte Stelle „Qui sedes ad dexteram Patris“ den Solisten übertragen ist. Im übrigen besteht der größte Teil des Satzes analog zum Aufbau des Textes aus einer Reihung mehrerer Kleinabschnitte, von denen einige durch ein zu Anfang exponiertes Motiv miteinander verklammert sind.<sup>24</sup> Nach traditionellem Vorbild deutet Rheinberger bei „Quoniam tu solus Sanctus“ eine Reprise an, ehe mit der Schlußfuge „Cum Sancto Spiritu“ der interessanteste Teil des Gloria folgt: Die Fuge ist kompositorisch bemerkenswert, weil sie aus zwei Themen besteht, die als exakte Umkehrungen auseinander hervorgegangen sind; dabei wurde die dritte Durchführung strettamäßig verdichtet. Mindestens ebenso eindrucksvoll wie die satztechnische Kunstfertigkeit ist aber die von Irmen aufgedeckte musikalische Symbolik, mit der Rheinberger dieser Fuge – ihr Text bildet den trinitarisch-doxologischen Abschluß des Glorias – eine erstaunliche Dimension verliehen hat:

Die Struktur des Themas ist, wie der gesamte Aufbau der Fuge, in verschiedener Hinsicht interessant. Zunächst ist die Trinität zahlensymbolisch durch die potenzierte Drei, die dreimal auftaucht, gedeutet; außerdem erscheint die Sieben als „heilige Zahl“. Das Thema umfaßt nämlich neun Takte, verwendet neun verschiedene Töne und hat den Ambitus einer Non. Die Anzahl der Töne ergibt, wenn man von der unwesentlichen Punktierung des Wortes „spiritu“ absieht, genau  $3 \times 7 = 21$ . Aus der Analyse der Doppelfuge ist zu

<sup>16</sup> Vgl. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.) Bd. VII, Vaduz 1986, S. 3.

<sup>17</sup> In dem von Irmen mitgeteilten Verzeichnis der Aufführungen, die unter Rheinberger in der Allerheiligen-Hofkapelle stattgefunden haben, fehlen allerdings ausgerechnet die Eintragungen für das Osterfest 1893. Bei der für den 24. Juni 1890 verzeichneten *Messe in C* von Rheinberger kann es sich indes noch nicht um die fragliche Komposition handeln. Vgl. Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 266 und 277.

<sup>18</sup> „Rheinberger verwendet im allgemeinen eine den Vokalpart kolorierende Instrumentationstechnik. Bei Zäsuren tritt kurze Überleitungsmotivik in Bläsern und Streichern auf. [...] Instrumentale Soli kommen bis auf kleinere Episoden nicht vor. In Orchesterzwischenstücken wird vokale Motivik benutzt, die textbetonte Hauptmotive instrumental zitiert und dadurch Textassoziationen schafft, die durch nachfolgenden Einsatz der Vokalstimmen sinnvoll bestätigt werden.“ Hans-Josef Irmen, daselbst S. 173-174.

<sup>19</sup> Sind Bläser beteiligt, entfällt natürlich die Orgelbegleitung; vgl. die der Partitur vorangestellte „Anmerkung für den Dirigenten“.

<sup>20</sup> Stehle äußert sich in einem Beitrag für die Zeitschrift *Der Chorwächter*, 18. Jg. 1893, S. 38f. Der Artikel ist abgedruckt bei Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.) Bd. VI, S. 191-193.

<sup>21</sup> Joseph Renner jun., „Joseph Rheinbergers Messen. Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 22. Jg. 1909, S. 17-48 (bes. S. 34-37).

<sup>22</sup> Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 168-178.

<sup>23</sup> In der ursprünglichen Fassung wurde ab Takt 42 bereits jene G-Dur-Kadenz angesteuert, die sich nach der Überarbeitung erst bei Takt 61 befindet; vgl. die Beschreibung der Quelle PA im Kritischen Bericht.

<sup>24</sup> Alle Autoren, die sich mit dieser *Messe* näher beschäftigt haben, leiten das am Satzbeginn von Streichern und Hörnern vorgestellte Motiv aus dem Gregorianischen Choral ab.

ersehen, daß die beiden Themen eine Gestalteinheit darstellen, die korrespondierenden Charakter hat. Sie bilden in ihrer entgegengesetzten Bewegungsrichtung zwei konträre Tendenzen aus, die jedoch ausgewogen und daher äußerlich spannungslos sind. Durch diese nach zwei Richtungen hin orientierte, in sich ruhende Gestalt versucht der Komponist, die dritte göttliche Person musikalisch zu symbolisieren.<sup>25</sup>

Mit Blick auf das gesamte Gloria stellt Irmen fest, „daß in diesem Satz Form und Inhalt, musikalische Diktion und Textdeutung in wirkungsvoller Weise übereinstimmen“.<sup>26</sup> Zu ergänzen bleibt noch der Hinweis auf die Erstfassung des Satzes, wo anstelle der Schlußfuge ein wesentlich kürzerer homophoner Abschnitt enthalten war.<sup>27</sup>

Ähnlich wie im Gloria wird auch im Credo die formale Gliederung unter anderem durch die Wiederkehr des Anfangsthemas bewirkt; diese eindringlich schlichte, vom Chor unisono vorgebrachte Kantilene ist ganz im Geist der Gregorianik erfunden. Darüberhinaus zeichnen, wie es einer seit alters her verbreiteten Gepflogenheit entspricht, in Rheinbergers Credo-Vertonung manche musikalische „Figuren“ den Bild- oder Affektgehalt des Textes nach. Hier sind die Analogien zwischen den Richtungen des Stimmenverlaufs und Worten wie „descendit“ und „ascendit“ ebenso offenkundig wie etwa die Illustration des „crucifixus“ durch ein Streichertremolo oder die Symbolisierung von „passus“ durch Chromatik. Zu einer ganz individuellen Lösung ist der Komponist indes an der Textstelle „Et incarnatus est“ gelangt: Dort hat er die Schilderung der Geburt Jesu mit dem von den Violinen zitierten Beginn der gregorianischen Marien-antiphon *Salve Regina* unterlegt; das pastorale Idyll dieser kurzen Szene wird durch liedhafte Melodik, den Bordunbaß und die Wendung zum Dur unterstrichen. Nachdem Rheinberger den Satz zwischenzeitlich in die ursprüngliche Moll-Tonalität zurückgeführt hatte, verleiht das „Et vitam venturi saeculi“ in seiner fast Brucknerschen Monumentalität dem Credo einen hymnischen Abschluß.

Der kürzeste Satz dieser Messe ist das Sanctus, ein andachtsvoll-feierlich beginnendes Stück mit majestätischer Steigerung, das nach damaligem Gebrauch durch die Wandlung vom Benedictus getrennt war.<sup>28</sup> Mit der Rollenverteilung im Benedictus schließt sich Rheinberger einer häufigen Gepflogenheit an: Der Satz wird überwiegend von Solisten vorgetragen und bringt den Chor erst bei der Schlußbegründung „Osanna in excelsis“ zum Einsatz. Die Solostimmen sind in polyphoner Technik miteinander verflochten, wobei der Komponist aber auch hier das Ebenmaß im formalen Aufbau nicht aus dem Blick verloren hat. Außerdem sei die liedhaft-lyrische, an Schubert erinnernde Grundstimmung des Stückes hervorgehoben.

Als Höhepunkt der gesamten Komposition betrachtet Joseph Renner jun. das abschließende Agnus Dei. Sein kurzes Anfangsmotiv, das „selbst der Choral nicht asketischer gestalten könnte“,<sup>29</sup> dient dem Anfangsteil des Satzes als dreifache Gliederung. Diese drei ersten, jeweils mit dem „Agnus Dei“-Motto beginnenden Abschnitte erfahren durch die jeweilige Zunahme der harmonischen Spannung eine spürbare Verdichtung und Intensivierung; auf das beim zweiten „miserere nobis“ zur Ausdruckssteigerung hinzutretende Bratschenmotiv hat schon Eduard Stehle aufmerksam gemacht.<sup>30</sup> Die Schlußfuge über „Dona

nobis pacem“ kombiniert das von den Singstimmen vorgetragene Thema mit einem obligaten Kontrapunkt in den Streichern. Der letzte Themeneintritt im Sopran bringt noch einmal eine emphatische Steigerung mit dem Spitzenton  $b^2$ , ehe der Satz friedvoll ausklingt. Die Fuge ist in ihrer vollen Länge auf dem Orgelpunkt C aufgebaut; mit dieser Verquickung von „Beharren“ (Orgelpunkt) und „Fließen“ (Polyphonie) gelingt dem Komponisten jene überraschende Synthese satztechnischer Gegensätze, die diese Fuge zum Unikum in der gesamten Musikliteratur machen. Renner schreibt:

In diesem *dona* hat Rheinberger, gleichsam um dem schönen Werke einen möglichst würdigen Abschluß zu geben, sein ganzes kontrapunktisches Können wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt und ein harmonisches und polyphones Meisterstück geschaffen.<sup>31</sup>

Im Orchesternachspiel knüpfen die in Terzen geführten Motive der Bläser unverkennbar an den Kyrie-Schluß an; dieser Rückbezug kann als formaler Rahmen für das ganze Werk verstanden werden.

Es ist bemerkenswert, mit welchem Nachdruck sich die älteren Autoren für diese Messe eingesetzt haben, um ihre liturgische Angemessenheit zu unterstreichen und sie trotz ihrer „Modernität“ gegen mögliche Angriffe der Cäcilianer zu verteidigen. So formulierte bereits Eduard Stehle über diese Komposition:

Sie besitzt die Vorzüge unserer Klassiker ohne deren Mängel. [...] Wer diese Messe verurteilt, der spricht einfach der Tonsprache des musikalischen „Heute“ die Befähigung und das Recht ab, Kirchenmusik zu werden. [...] Es ist dies Kunstwerk die Blüte des musikalischen Heute aus vielfach gregorianischen Wurzeln.<sup>32</sup>

Und Joseph Renner jun. kommt zu dem Schluß:

Künstlerische, den Vokalsatz nicht überwuchernde Behandlung des Orchesters, kirchlich würdiger Ausdruck und moderne Schreibweise lassen sich eben sehr wohl vereinigen. [...] Da auch der Text eine liturgisch richtige Behandlung findet, so zögern wir keinen Augenblick, Rheinbergers Instrumentalmesse op. 169 für das[!] Prototyp moderner, dabei kirchlich würdiger und liturgisch korrekter Orchestermessen zu erklären.<sup>33</sup>

Aus heutiger Sicht ist der in diesen Äußerungen sich widerspiegelnde Streit um die „wahre Kirchenmusik“ längst ausgestanden. So kann Rheinbergers *C-Dur-Messe* in ihrem künstlerischen Ernst und ihrer Würde, aber auch in all ihrer Klangschönheit

<sup>25</sup> Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 172-173.

<sup>26</sup> Dasselbst S. 173.

<sup>27</sup> Dieser Passus befand sich zwischen den jetzigen Takten 101 und 189; vgl. Abbildung 4 und die Beschreibung der Quelle PA im Kritischen Bericht.

<sup>28</sup> Diese Regelung gilt etwa für Italien und die deutschsprachigen Länder, während es in Frankreich üblich war, Sanctus und Benedictus in Form eines zusammenhängenden Satzes zu vertonen. Zur Wandlung wurde dort eine Elevationsmotette gesungen; vgl. die *Messe* in A von César Franck (Carus-Verlag 40.646) oder das *Requiem* in c von Luigi Cherubini (Carus-Verlag 40.086).

<sup>29</sup> Joseph Renner jun., „Joseph Rheinbergers Messen“ (op. cit.), S. 36.

<sup>30</sup> Vgl. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.) Bd. VI, S. 193.

<sup>31</sup> Joseph Renner jun., „Joseph Rheinbergers Messen“ (op. cit.), S. 36. Hervorhebung des *dona* vom Herausgeber.

<sup>32</sup> Zitiert nach Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.) Bd. VI, S. 191 und 193.

<sup>33</sup> Joseph Renner jun., „Joseph Rheinbergers Messen“ (op. cit.), S. 34.

sicherlich eine Bereicherung des kirchenmusikalischen Repertoires darstellen – dies um so mehr, da aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur wenige für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmte und geeignete Orchestermessen überliefert sind.

Die dieser Ausgabe zugrundegelegten Quellen wurden von der Bayerischen Staatsbibliothek München und vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz in entgegenkommender Weise zur Verfügung gestellt. Besonderen Dank schuldet der Herausgeber Herrn Harald Wanger (Josef Rheinberger-Archiv) für die kritische Durchsicht des Manuskripts.

Geesthacht/Elbe, im September 1993      Wolfgang Hochstein

Hinweis:

Auch bei Aufführungen außerhalb des Gottesdienstes ist es allein schon wegen des Sinnzusammenhanges notwendig, den Ordinariumssätzen Gloria und Credo die Intonationen voranzustellen. Für das Gloria könnte sich zum Beispiel die folgende, in Rheinbergers Komposition melodisch aufgegriffene Intonation eignen:<sup>34</sup>



Als Einleitung zum Credo sei folgende Intonation empfohlen, die einen guten Anschluß gewährleistet.<sup>35</sup>



<sup>34</sup> Transponierte und transkribierte Fassung aus der Messe *In Festis Duplicibus. 1.* Die Originalfassung dieser Intonation findet sich beispielsweise im *Liber usualis* (Rom, Tournai [o. J.]), S. 24.

<sup>35</sup> Die Intonation stammt aus dem *Credo I.* und ist ebenfalls transponiert und transkribiert. Auch deren Originalfassung ist u. a. im *Liber usualis*, S. 62, wiedergegeben.

# Josef Gabriel Rheinberger

## Chronology

- 1839 17th March: Josef Gabriel Rheinberger (baptismal register: Gabriel Josef) was born in Vaduz (Principality of Liechtenstein), the son of the state treasurer Johann Peter (1789–1874) and his wife Maria Elisabeth, née Carigiet (1801–1873).
- 1844 First music lessons given to him, with his sisters Johanna (Hanni) and Amalia (Mali), by the teacher Sebastian Pöhly (1808–1889) from Schaan.
- 1846 Assumes post of organist at the Florin Chapel in Vaduz. Under Pöhly's guidance writes his first short compositions.
- 1849 Music instruction from Philipp Schmutzer (1821–1898) at Feldkirch (Vorarlberg).
- 1851 Admitted to the school of music in Munich (Hausersches Konservatorium). Instruction from Johann Georg Herzog (organ), Emil Leonhard (piano), Johann Julius Maier (harmony and counterpoint), later also from Franz Lachner.
- 1852 Assistant organist at St. Ludwig's Church in Munich.
- 1859 Piano teacher at the Conservatoire. *Four Pieces for Piano*, op. 1 appears as his first published work (Peters in Leipzig).
- 1860 Teacher of harmony, counterpoint, and music history at the Conservatoire.
- 1864 Conductor of the Oratorienverein (until 1877). Solo répétiteur at the Munich Court Theatre (until 1867).
- 1867 Marriage to Fanny (Franziska) von Hoffnaaß, widowed Jägerhuber (1831–1892). 1871 Professor and Inspector at the Royal School of Music. Serious ailment in his right hand.
- 1877 Director of music at the Court Church of All Saints; Court Conductor.
- 1892 31st December: death of his wife Fanny von Hoffnaaß.
- 1895 1st January: awarded Grand Cross of the Bavarian Royal Order, with aristocratic title.
- 1899 Honorary Dr. Phil. conferred on him by the Philosophical Faculty of the University of Munich on the occasion of his 60th birthday.
- 1901 25th November: Josef Gabriel Rheinberger dies in Munich; 28th November: burial in the Southern Cemetery in Munich, beside his wife.
- 1944 5th June: foundation of the Josef Rheinberger-Archiv in Vaduz.
- 1949 Following the destruction of his burial vault in the 2nd World War, removal of the remains of Rheinberger and his wife to a tomb at the Cemetery of Vaduz.



# Collected Works

This, the first collected edition of the works of Josef Gabriel Rheinberger, is intended to make his compositions again accessible. The edition is based largely on the first publications, revised by the composer himself. In each case the Critical Report gives details of discrepancies between the manuscripts and the first published version.

Our edition includes all the works which bear opus numbers. Also included is a representative selection of Rheinberger's works without opus numbers – youthful works (JWV) and others which for some reason were not given an opus number (WoO). The division of our edition into sections generally follows the ordering of the list of Rheinberger's works: Hans-Josef Irmen: *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vol. 37):

- I Sacred Vocal Music
- II Oratorios and Cantatas
- III Dramatic Music
- IV Secular Vocal Music
- V Orchestral Music
- VI Chamber Music
- VII Piano Works
- VIII Organ Works
- IX Arrangements

The publication of the collected works of Josef Gabriel Rheinberger would not have been possible but for public and private financial support. The editor and publishers are particularly grateful to the Government of the Principality of Liechtenstein in Vaduz. Our thanks are also due to the original publishers of the works of Rheinberger for their permission to reproduce the music. We are, moreover, indebted to the Rheinberger-Archiv in Vaduz and to the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, where the music left by Rheinberger at his death is preserved.

# Foreword

Among the luminaries in the musical life of Munich during the second half of the 19th century Josef Rheinberger occupied a foremost place. His extensive oeuvre of compositions covers every class of music from opera by way of symphonic and chamber music to the Lied;<sup>1</sup> of particular importance are his sacred and secular vocal compositions as well as his music for organ, much of which remains in the repertoire to this day. In addition Rheinberger was a widely respected organist and conductor, and he enjoyed an international reputation as perhaps the outstanding composition teacher of his time.

Josef Gabriel Rheinberger was born at Vaduz on the 17th of March 1839, the son of Johann Peter Rheinberger, treasurer to the Prince of Liechtenstein, and his wife Maria Elisabeth.<sup>2</sup> From 1844 onwards he received piano lessons from the assistant teacher and organist Sebastian Pöhly from Schaan. Pöhly recognized the boy's musical gifts, which he did all in his power to foster, with the result that when only seven years old, Josef was able to become organist of the Florinskapelle next door to the house where he had been born; at the same time he wrote his first compositions. The responsibility for Rheinberger's musical education passed in 1849 to the cellist and choral conductor Philipp Schmutzer in Feldkirch. Schmutzer attached great importance to the teaching of harmony, and he introduced his pupil to many works of great composers. Rheinberger's lifelong veneration of Mozart certainly dates back to experiences gained at that time, and the boy was soon determined to become a professional musician. His parents initially opposed the idea, but in the autumn of 1851 the twelve-year old Josef was able to begin his systematic training at the Conservatoire of Music ("Hausersches Konservatorium") in Munich. Although his father urged him several times to return to Vaduz, the Bavarian capital was to remain the centrepiece of Rheinberger's life and work.<sup>3</sup>

His principal subjects at the Conservatoire were the piano and musical theory; in addition Rheinberger became a pupil of the well-known organist Johann Georg Herzog. After the completion of his three-year course he continued his studies privately with Franz Lachner. During this period Rheinberger composed a great deal, deputised as organist at several Munich churches, gave music lessons, and worked as accompanist to the Oratorio Society. The highly promising young musician received his first permanent appointment in 1859, as a piano teacher at the Munich Conservatoire. During the same year he became organist of St. Michael's Church, and with his *Four Piano Pieces*, op. 1, published by Peters, he began the numbering of his compositions which he wished to acknowledge. A year later he became a teacher of harmony and counterpoint at the Conservatoire. In 1864 Rheinberger took over the conductorship of the Munich Oratorio Society. In addition he began a three-year period as solo répétiteur at the Royal Court Opera, in which

capacity he participated in the preparations for the world première of *Tristan und Isolde*, and witnessed the partisan strife which raged around the personality and works of Richard Wagner. Rheinberger, who had been schooled in Bach, Mozart, and Beethoven, could never identify himself with Wagner's artistic-philosophical ideas. In 1867 two events occurred which were important for Rheinberger's life: in April he married Franziska von Hoffnaab (1831-1892), an officer's widow who was gifted in several fields of artistic activity, and that autumn he was appointed professor of composition and organ playing at the newly-founded Royal School of Music which had replaced the Conservatoire. Rheinberger was to continue his work as a teacher until the year of his death, although an open ulcer on his right hand and other physical ailments were a sore affliction. In 1877 Rheinberger was appointed Royal Court Kapellmeister, with the responsibility of directing the church music at the Court Chapel of All Saints. As a result of this appointment he relinquished the direction of the Oratorio Society, and devoted himself to an increased extent to the composition of sacred music. During his later years Rheinberger was the recipient of numerous honours, becoming a Knight of the Papal Order of St. Gregory and a member of the Academy of Arts in Berlin; he was received into the nobility on becoming a Commander of the Order of the Bavarian Crown, and he received an honorary doctorate from Munich University. Josef Gabriel Rheinberger died in Munich on the 25th of November 1901; he was buried beside his wife. Following the destruction of his tomb during the Second World War his remains were reinterred at Vaduz.

Characteristic of Rheinberger's music is its combination of melody, which is songlike and in sacred works often inspired by Gregorian plainsong, and sovereign command of counterpoint and formal construction. According to Rheinberger's pupil Wilhelm Furtwängler he considered "naturalness in music making [as] the highest law: naturalness in the part-writing, formal construction and expression."<sup>4</sup> His "academic-classicist"

<sup>1</sup> See Hans-Josef Irmen: *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 37).

<sup>2</sup> Rheinberger's Christian name was to have been "Gabriel." As he was baptised on the 19th March the priest added the name "Joseph." The order in which these two names are placed has varied; in later life the composer always called himself simply "Josef." See Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 22), p. 12-13.

<sup>3</sup> See Harald Wanger: "Umwelt und Jugend Josef Rheinbergers" in: *Josef Gabriel Rheinberger – Leben und Werk. Katalog zur Ausstellung im Rathausaal Vaduz, 4. September - 29. Oktober 1989*, Vaduz 1989, p. 11-29. See also the biographical chapter in Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.) and in Theodor Kroyer: *Joseph Rheinberger*, Regensburg 1916 (Sammlung "Kirchenmusik" 14/15) [Reprint Buren/NL 1986].

<sup>4</sup> Quoted from Hans Walter Kaufmann (ed.): *Joseph Rheinberger. Gedenkschrift zu seinem 100. Geburtstag am 17. März 1939*, Vaduz 1940, p. 109. See also Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 71.

basic principle, which kept him apart from the ideals of the "New German School," is also clearly evident in Rheinberger's keen interest in the work of Luigi Cherubini.<sup>5</sup> Despite this conscious link with tradition, however, it is evident that Rheinberger made full use of the harmonic innovations of his time; he employed chromaticism and other enrichments of the harmonic palette, but never excessively or for their own sake. Rheinberger refused to bow to the dictates of the Cecilian movement, whose rejection of all modern elements in music he considered narrow-minded and epigonic. In his personal style he sought to reconcile the timeless qualities of ancient church music with progressive elements of the music of his time.<sup>6</sup> Rheinberger's method of working was marked both by iron discipline, and by the amazing facility with which he wrote while composing.<sup>7</sup>

Although Rheinberger left an extensive repertoire of liturgical music, the *Mass in C major*, op. 169, for solo voices, mixed-voice choir and orchestra published here is his only contribution to the genre of the orchestral mass.<sup>8</sup> The first plan for this work apparently dates back to 1882, because in his sketchbook of that time Rheinberger jotted down a draft of the Kyrie theme, with a note concerning the scoring.<sup>9</sup> However, that remained a brief sketch. Years later Rheinberger received a letter from Pater Joseph Staub in the monastery of Einsiedeln. Pater Staub, a graduate of the Munich School of Music, wrote on the 18th August 1886:

When we consider the rich treasures of your so fruitful talent, some of which we have already brought to performance, [...] unfortunately we find no instrumental masses, which we would so greatly like to have from you. I once saw the same point made in the "Chorwächter", the Cecilian journal in Switzerland: the wish was expressed that a master such as Rheinberger would compose half a dozen instrumental masses.<sup>10</sup>

However, several more years elapsed before the *Mass* finally took shape. According to dates given in his sketchbook and on the autograph score, Rheinberger worked on this composition during May 1891, and completed it in its essentials on the 31st of that month.<sup>11</sup> The separate organ part was completed on the 17th of June 1891. In a letter sent on the 27th of September Rheinberger reported the completion of the work to his friend J. G. Eduard Stehle, director of music at St. Gallen Cathedral.<sup>12</sup>

A little later, however, the composer must have decided to make some revisions to the work. This is evident from a letter which Rheinberger's pupil Joseph Renner, Jr. sent to his former teacher on the 13th November 1891:

As you have told me, and as I had an opportunity to observe, you are going to write a new score of your instrumental Mass. If this means that the old score is now superfluous, or if you even intend it to be destroyed, I venture to request that in that case [...] I may be allowed to have the score.<sup>13</sup>

As the revisions were not very extensive, Renner's assumption that Rheinberger had written out the entire score a second time was incorrect. In fact the revision consisted only of lengthening the middle section of the Kyrie and providing a new ending to the Gloria: Rheinberger took the pages containing the first versions of these sections out of the score and replaced them with

new pages.<sup>14</sup> Early in 1892 the score and complete performing material of the new *Mass* were published by F. E. C. Leuckart of Leipzig.<sup>15</sup> That first publication, of which the present edition is essentially a reprint, presents the work in its final and definitive form; only in this version are the trombone parts included. The work received its world première under Stehle's direction in St. Gallen Cathedral on Easter Sunday 1893. The performers were enthusiastic, and spontaneously sent a telegram to the composer: "Mass wonderful / most grateful / in tones of jubilation / congratulation!"<sup>16</sup> On the following day, Easter Monday, Rheinberger himself conducted the first Munich performance of this work, in the Court Church of All Saints.<sup>17</sup>

Rheinberger undoubtedly strove to create in this *C major Mass*, op. 169, a work which would go so far in complying with the new rules considered to govern church music that conservative critics would have as little cause as possible to express dissatisfaction: the work has a total duration of barely half an hour, so that it is of absolutely normal length; the opening words of the Gloria and Credo are not set to music, being left to the priest to intone; the liturgical text is complete, with no omissions, and

<sup>5</sup> Rheinberger translated the English biography of Cherubini by Edward Bellasis into German: this translation was edited by Hans-Josef Irmen as *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, Regensburg 1972 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 30). Ludwig Schieder mair called Rheinberger the "German Cherubini" (see: *Illustriertes Salonblatt* no. 64, Munich, December 2, 1900, p. 6).

<sup>6</sup> "...he also made a significant contribution to sacred music, especially in the works written after 1877, in which he went his own way in contrast to the stylistic inflexibility of the followers of the Cecilian movement." Anton Würz, article "Rheinberger, Joseph" in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, London 1980, p. 791-792 (quotation on p. 792).

<sup>7</sup> In her diaries Franziska Rheinberger frequently wrote that her husband was working despite severe pain; nevertheless she was amazed at his immense productivity. See Harald Wanger and Hans-Josef Irmen (ed.): *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens* (9 vols.), Vaduz 1982-1988 (e.g. vol. III, Vaduz 1983, p. 131-138).

<sup>8</sup> Rheinberger's other settings of the Mass were all written for voices a cappella or with organ accompaniment, with the exception of a youthful work, and the *Masses* op. 126 and op. 172 in which the organ may be replaced by a small orchestra and a wind ensemble respectively. The only other example among Rheinberger's liturgical compositions to use large forces comparable to those of the present work is the *Requiem* in B flat minor, op. 60 (new edition by Wolfgang Hochstein available as vol. 4 of the collected works, Carus-Verlag, Stuttgart 1992, CV 50.204).

<sup>9</sup> Rheinberger's sketchbooks are preserved in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, under cat. no. *Mus. Ms. 4739 b*; the entry mentioned is in vol. 3, on page 82. A reproduction of this entry, with commentary, is in Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 168-170.

<sup>10</sup> Quoted from Wanger/Irmen: *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, Vaduz 1985, p. 40-41. The quotation in the letter from the *Chorwächter* occurs in the 10th annual issue of this periodical (1st October 1885, p. 81).

<sup>11</sup> See the illustrations Nos. 1 and 5 in the preface to our edition.

<sup>12</sup> See Wanger/Irmen: *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 141. There Rheinberger deliberated on the question whether to give the *Mass* a dedication in view of the fact that his *Mass in F minor*, op. 159, had been totally rejected by the orthodox Cecilians despite its dedication to Franz Xaver Haberl. In the event, the *Mass in C major* bears no dedication.

<sup>13</sup> Quoted from Wanger/Irmen: as above, p. 145.

<sup>14</sup> See the description of source PA in the Critical Report.

<sup>15</sup> Letter from Rheinberger to Joseph Renner, Jr., 25th June 1892; see Wanger/Irmen: *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 154. A short review of the published edition appeared in the periodical *Signale*, 1893, No. 16, p. 242; the reviewer expressed surprise at the omission of the intonation words at the beginning of the Gloria and Credo, thereby revealing his own ignorance of this subject.

<sup>16</sup> See Wanger/Irmen: *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VII, Vaduz 1986, p. 3.

<sup>17</sup> In the list of performances given under Rheinberger's direction in the Court Chapel of All Saints, as reported by Irmen, there is no entry for the Easter Festival days in 1893. The *Mass in C Major* by Rheinberger referred to as having been performed on the 24th of June 1890 cannot have been this work. See Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 266 and 277.

it is set to music in such a way that the words can easily be followed; the treatment of the solo voices gives no scope for a display of virtuosity for its own sake, and the writing for the orchestra is equally free from superficial effects.<sup>18</sup> Admittedly the composition is scored for large forces, but Rheinberger made provision for alternatives: the three trombones, which in any case are used only sparingly, are to be added to the orchestra only if the choir is large, and furthermore all the wind parts can be replaced by the organ, so that it is possible to perform this *Mass* with accompaniment of only string orchestra and organ.<sup>19</sup>

The earliest description of this composition was written by J.G. Eduard Stehle, the conductor of the first performance.<sup>20</sup> Joseph Renner, Jr. also gave detailed consideration to this work in his essay on Rheinberger's masses.<sup>21</sup> Finally, Hans-Josef Irmen made a particularly close study of this *Mass*.<sup>22</sup> Summing up the views of these authorities and adding further observations, the individual movements of the work may be characterized as follows:

In accordance with the three-section text the Kyrie is constructed in the form ABA', followed by a coda. Tonal interest is created by changes of harmony above pedal points which underlay the principal theme and the whole of the coda. The opening vocal motive of the "Kyrie eleison" consists of a rising third, answered by a falling third in the "Christe eleison"; in the coda, which dies away delicately, the rising and falling figures are combined. The transition into the recapitulation, with the principal theme anticipated by the cello (bar 61) is an impressive piece of artistry. While the "Kyrie" sections are largely homophonic, the "Christe eleison" is varied by the introduction of imitative voice entries. As regards the proportions of the movement as a whole, Rheinberger was undoubtedly right in his decision to lengthen the middle section by about 20 bars.<sup>23</sup> The character of the movement corresponds entirely to the pleas for mercy expressed in the words, even though the feeling seems to be less one of remorseful contrition than of calm confidence in forgiveness.

Many technical features typical of Rheinberger are clearly evident in the Kyrie: singing melodic lines, beautiful choral and instrumental textures, and harmony which was entirely modern at the time of its composition, with chromaticism and altered, often mediant-based chords. It should be mentioned that as a result of the subtlety with which the texture of this movement is woven, neither the dynamic markings nor other performing instructions necessarily apply to all the parts at any one moment.

Rheinberger generally treated the solo voices as an ensemble, allowing no single voice to stand out prominently. The part-writing of the soli is no different from that of the choral parts, so that the principal function of the solo quartet is to provide a different level of sound from the tutti, similar to a change of organ registration. This is especially evident in the Gloria, where the brief imitative passage at "Qui sedes ad dexteram Patris" is given to the soloists. The greater part of this movement corresponds to the construction of the text in that it consists of a sequence of brief sections, some of which are linked together by

the use of a motive presented at the beginning.<sup>24</sup> In accordance with traditional practice Rheinberger marks the "Quoniam tu solus Sanctus" by a recapitulation, before embarking upon the concluding fugue "Cum Sancto Spiritu." This is the most interesting section of the Gloria: the fugue is notable in that it has two subjects, the second of which is an exact inversion of the first; the third development section is a stretta. At least as impressive as the technical skill displayed in this movement is the musical symbolism discovered by Irmen; Rheinberger has given this fugue – whose words are the Trinitarian doxology which concludes the Gloria – an astonishing dimension:

The structure of the subject, like the entire construction of the fugue, is interesting in several respects. First the Trinity is symbolized by the threefold use of three; seven is also a "holy number." The fugue subject covers nine bars, uses nine different notes, and has a compass of a ninth. The number of notes produces (if one ignores the irrelevant dotted rhythm at the word "spiritu") exactly  $3 \times 7 = 21$ . Analysis of the double fugue shows that the two subjects create a unity through their corresponding character. As they move in opposite directions they represent two contrary tendencies, but these are balanced one against the other and there is therefore no outward tension. Through this figure, moving in two directions, yet centred upon itself, the composer attempts to symbolize musically the third person of the Holy Trinity.<sup>25</sup>

Considering the Gloria as a whole, Irmen wrote "that in this movement form and content, musical diction and interpretation of the words come together to great effect".<sup>26</sup> It should be mentioned that whereas the second version concludes with a fugue, the first version ends with a considerably shorter homophonic section.<sup>27</sup>

As in the Gloria, so in the Credo the formal construction is marked, among other things, by the return of the opening theme; this impressively simple cantilena, sung by the choir in unison, was conceived wholly in the spirit of Gregorian plainsong. In accordance with ancient tradition, Rheinberger's setting of the Credo contains many musical "figures" which depict the pictorial or emotional content of various passages in the words. There are obvious analogies between the direction taken

<sup>18</sup> "Rheinberger employed in general a technique of instrumentation colouring the vocal lines. At points where one section succeeds another there are brief transitional motives for the wind and strings. [...] Instrumental soli are restricted to short episodes. In orchestral interludes use is made of vocal motives, with quotations from principal themes which have been associated with particular words, so that those words are brought to the listener's attention, and take on added significance at the next entry of the voices." Hans-Josef Irmen, as above, p. 173-174.

<sup>19</sup> If wind instruments are used, the organ accompaniment is naturally omitted; see the "Note for the conductor" in the preface to the score.

<sup>20</sup> Stehle expressed his views in an article for the periodical *Der Chorwächter*, 18th year 1893, p. 38 et seq. This article is reproduced in Wanger/Irmen: *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 191-193.

<sup>21</sup> Joseph Renner, Jr.: "Joseph Rheinbergers Messen. Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters" in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 22nd year 1909, p. 17-48 (especially p. 34-37).

<sup>22</sup> Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 168-178.

<sup>23</sup> In the original version there occurs at bar 42 the G major cadence which in the revised version is not reached until bar 61; see the description of source PA in the Critical Report.

<sup>24</sup> All authors who have written in detail about this *Mass* have considered the motive played by the strings and horns at the beginning of the movement to be derived from Gregorian plainsong.

<sup>25</sup> Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 172-173.

<sup>26</sup> As above p. 173.

<sup>27</sup> This passage occurred between the present bar numbers 101 and 189; see illustration No. 4 and the description of the source PA in the Critical Report.

by the melodic lines and the corresponding text at the words "descendit" and "ascendit"; "crucifixus" is represented by a string tremolo, and "passus" is symbolized by a chromatic passage. The composer discovered a wholly individual solution to the problem of representing the words "Et incarnatus est": he depicted the birth of Jesus by quoting in the violin part the opening of the Gregorian Marian antiphon *Salve Regina*; the pastoral idyll of this short scene is underlined by the songlike melody, drone bass, and turn to the major tonality. After Rheinberger has reintroduced this music in the original minor key, the "Et vitam venturi saeculi," almost Brucknerian in its monumental grandeur, provides the Credo with a hymnic conclusion.

The shortest movement of this *Mass* is the Sanctus, which begins as a solemn meditation, then rises to majestic heights. As was customary at that time, the Sanctus is divided from the Benedictus by the Consecration.<sup>28</sup> In the vocal scoring of the Benedictus Rheinberger again adopted a customary practice: the movement is sung principally by the soloists, the choir entering only at the conclusion "Osanna in excelsis." The solo voices are interwoven polyphonically, yet here, as throughout the whole work, the composer has taken care to create symmetry in the formal structure. The songlike basic character of this piece, whose lyricism recalls Schubert, is its outstanding attribute.

The highpoint of the entire composition, in the opinion of Joseph Renner, Jr., is the concluding Agnus Dei. Its brief opening motive, which "even plainsong could not present more ascetically",<sup>29</sup> helps to divide the first part of the movement into three sections. These first three sections, each of which begins with the "Agnus Dei" motto, are subjected by increases of harmonic tension to clearly evident intensification; Eduard Stehle made especial mention of the viola motive which heightens the expressive power of the second "miserere nobis."<sup>30</sup> The concluding fugue "Dona nobis pacem" combines the theme presented by the voices with an obbligato counterpoint in the strings. The last thematic entry by the sopranos leads in an emphatic crescendo up to the highest note B flat<sup>2</sup>, before the movement ends peacefully. The entire fugue is constructed above the pedal point C; by this amalgamation of "persistence" (pedal point) and "fluidity" (polyphony) the composer achieves the amazing synthesis of technical contrasts which makes this fugue unique in all musical literature. Renner wrote:

In this *dona*, as if to give the beautiful work as worthy a conclusion as possible, Rheinberger has brought together all his contrapuntal skills as though at the focus of a lens, creating a homophonic and polyphonic masterpiece.<sup>31</sup>

In the orchestral epilogue the wind motives moving in thirds unmistakably point back to the final part of the Kyrie; this return to the opening may be understood as a formal frame for the whole work.

It is noticeable with what emphasis the earlier authors wrote on behalf of this *Mass*, stressing its liturgical suitability in order, despite its "modernity," to defend it against possible attacks by the Cecilians. Eduard Stehle characterized this composition as follows:

It possesses the virtues of our classics without their failings. [...] Anyone who condemns this *Mass* simply denies the musical language of today the ability and the right to become church music. [...] This work of art causes the blossoms of today's music to spring from Gregorian roots.<sup>32</sup>

Joseph Renner, Jr. came to this conclusion:

Artistic treatment of the orchestra so that it does not overwhelm the voices, expressiveness worthy of the church, and modern writing can indeed be combined. [...] As the words are treated in a liturgically acceptable manner we do not hesitate for a moment to declare Rheinberger's instrumental *Mass* op. 169 as the prototype of orchestral masses, modern yet of churchlike dignity and liturgically correct.<sup>33</sup>

Today the conflict concerning "true church music" reflected in these statements is a thing of the distant past. Rheinberger's *C major Mass*, with its artistic nobility and dignity, but at the same time its tonal beauty, can undoubtedly enrich the church music repertoire – all the more on account of the fact that there are few orchestral masses dating from the second half of the 19th century which are intended, and are suitable, for liturgical use.

The source material on which this edition is based has been very kindly made available by the Bayerische Staatsbibliothek in Munich and the Josef Rheinberger-Archiv in Vaduz. The editor is particularly indebted to Harald Wanger (Josef Rheinberger-Archiv) for his careful perusal of the manuscript.

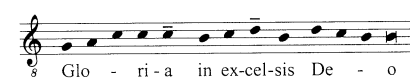
Geesthacht/Elbe, September 1993

Wolfgang Hochstein

Translation: John Coombs

Notice:

Even at non-liturgical performances it is necessary, if only in order to make verbal sense, for the Gloria and the Credo to be preceded by their opening words intoned to plainsong melodies. For the Gloria the following intonation, which is quoted melodically in Rheinberger's composition, would be suitable:<sup>34</sup>



As introduction to the Credo the following intonation is recommended, as it leads suitably into the music which follows:<sup>35</sup>



<sup>28</sup> This ordering of the liturgical events was customary in Italy and the German-speaking countries, while in France it was usual to set the Sanctus and Benedictus in the form of a single movement. At the Consecration there an Elevation motet was sung; see the *Mass* in A major by César Franck (Carus-Verlag 40.646) or the *Requiem* in C minor by Luigi Cherubini (Carus-Verlag 40.086).

<sup>29</sup> Joseph Renner, Jr.: "Joseph Rheinbergers Messen" (op. cit.), p. 36.

<sup>30</sup> See Wanger/Irmen: *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 193.

<sup>31</sup> Joseph Renner, Jr.: "Joseph Rheinbergers Messen" (op. cit.), p. 36. Emphasis on the *dona* singled out by the editor.

<sup>32</sup> Quoted from Wanger/Irmen: *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, pp. 191 and 193.

<sup>33</sup> Joseph Renner, Jr.: "Joseph Rheinbergers Messen" (op. cit.), p. 34.

<sup>34</sup> Transposed and transcribed version from the *Mass In Festis Duplicibus. 1.* The original version of this intonation may be found in several sources. It is included, for example, in the *Liber usualis* (Rome, Tournai [n. d.]), p. 24.

<sup>35</sup> From the *Credo I*, also transposed and transcribed. The original version of this intonation may also be found in the *Liber usualis*, p. 62, and in several other sources.

# Josef Gabriel Rheinberger

## Table chronologique

- 1839 17 mars: naissance à Vaduz (Principauté du Liechtenstein) de Josef Gabriel Rheinberger (baptisé: Gabriel Josef), fils de Johann Peter (1789–1874), administrateur des comptes de la Principauté, et de sa femme Maria Elisabeth, née Carigiet (1801–1873).
- 1844 Premières leçons de musique en compagnie de ses sœurs Johanna (Hanni) et Amalia (Mali) sous la direction du professeur Sebastian Pöhly (1808–1889) de Schaan.
- 1846 Prise en charge des services d'organiste à la Chapelle St-Flurin à Vaduz. Premières petites compositions sous les directives du professeur Pöhly.
- 1849 Cours chez Philipp Schmutzer (1821–1898) à Feldkirch (Vorarlberg).
- 1851 Entrée à l'école de musique (Conservatoire de Hauser) à Munich. Classes d'orgue (Johann Georg Herzog), de piano (Emil Leonhard), de contrepoint et d'harmonie (Johann Julius Maier, puis plus tard, Franz Lachner).
- 1852 Second organiste à l'église Ludwig à Munich.
- 1859 Professeur de piano au Conservatoire; parution, chez Peters à Leipzig, des *Vier Stücke für Klavier* (« Quatre pièces pour piano ») avec n° d'opus 1.
- 1860 Professeur pour l'enseignement de l'harmonie, du contrepoint et de l'histoire de la musique au conservatoire.
- 1864 Chef de l'Oratorienverein (jusqu'en 1877), répétiteur des solistes au Hoftheater à Munich (jusqu'en 1867).
- 1867 Mariage avec Fanny (Franziska) von Hoffnaaß, veuve Jägerhuber (1831–1892). 1871 professeur et inspecteur à l'École Royale de Musique. Grave maladie à la main droite.
- 1877 Direction de la musique religieuse à l'église Royale de la Toussaint; maître de chapelle.
- 1892 31 décembre: décès de son épouse Fanny von Hoffnaaß.
- 1895 1<sup>er</sup> janvier: annoblissement au titre de l'Ordre du Mérite civil de Bavière.
- 1899 Pour ses 60 ans, Dr. phil. h. c. de la Faculté de Philosophie de l'Université de Munich.
- 1901 25 novembre: Josef Gabriel Rheinberger meurt à Munich; 28 novembre: inhumation sous les Arcades du Cimetière Sud de Munich, à côté de son épouse.
- 1944 5 juin: fondation du Josef Rheinberger-Archiv à Vaduz.
- 1949 Après la destruction de sa tombe durant la seconde Guerre mondiale, transfert des ossements de Josef Gabriel Rheinberger et de son épouse Fanny au cimetière de Vaduz.

# Œuvres complètes

La présente première édition intégrale des œuvres de Josef Gabriel Rheinberger doit rendre à nouveau accessible sa production. L'édition s'appuie largement sur les premières éditions revues par le compositeur lui-même. Les variantes entre les manuscrits et les premières éditions sont chaque fois consignées dans des apparats critiques.

Notre édition comprend toutes les œuvres qui comportent un numéro d'opus. Les œuvres de jeunesse (JWV) et les œuvres sans numéro d'opus (WoO) sont présentées sous forme d'anthologie. La répartition par volumes suit pour l'essentiel le Rheinberger-Werkeverzeichnis: Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers* (Regensburg, 1974: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vol. 37).

- I Musique vocale spirituelle
- II Oratorios et cantates
- III Musique dramatique
- IV Musique vocale profane
- V Musique pour orchestre
- VI Musique de chambre
- VII Œuvres pour piano
- VIII Œuvres pour orgue
- IX Arrangements

Cette édition complète des œuvres de Josef Gabriel Rheinberger n'aurait pas vu le jour sans aide publique ou privée. Le responsable de cette édition et l'éditeur expriment toute leur gratitude au Gouvernement de la Principauté du Liechtenstein à Vaduz. Nous remercions également les premiers éditeurs de Rheinberger de nous avoir accordé l'autorisation de reproduire ses œuvres. Nos remerciements vont enfin au Rheinberger-Archiv à Vaduz et à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, où se trouvent rassemblées les œuvres musicales de Rheinberger.



## Avant-propos

Josef Rheinberger est l'une des figures les plus marquantes de la vie musicale munichoise de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Son œuvre immense couvre l'ensemble des genres musicaux, de l'opéra à la symphonie en passant par la musique de chambre et le lied<sup>1</sup>. La musique de chœur religieuse et profane et son œuvre pour l'orgue qui s'est maintenu jusqu'à nos jours dans le répertoire, tiennent une place dominante dans sa production. Rheinberger était en outre un organiste et un chef d'orchestre largement reconnu; par ailleurs il s'était forgé une réputation internationale comme étant peut-être l'un des professeurs de composition les plus célèbres de son temps.

Josef Gabriel Rheinberger est né le 17 mars 1839 à Vaduz; sa mère, Maria Elisabeth était l'épouse de Peter Rheinberger, maître des rentes de la Principauté de Liechtenstein<sup>2</sup>. A partir de 1844 il prit des leçons de piano chez l'instituteur et organiste Sebastian Pöhly de Schaan. Celui-ci reconnut bientôt l'exceptionnel talent musical du jeune garçon et lui fit subir un entraînement intensif. Ainsi, dès l'âge de sept ans, le jeune Josef avait été appelé à tenir les orgues de la Florinskapelle, non loin de la maison où il était né. De cette époque datent également ses premières compositions. A partir de 1849, Rheinberger poursuivit sa formation musicale auprès du violoncelliste et chef de chœur Philipp Schmutzer à Feldkirch. Ce dernier accordait une grande importance à l'étude de harmonie et permit à son élève de se familiariser avec certaines œuvres de grands compositeurs. Rheinberger conçut certainement à cette époque l'admiration qu'il devait porter toute sa vie durant à Mozart. Bientôt l'élève décida d'acquiescer le métier de musicien. Ce ne fut toutefois pas sans résistance que ses parents accédèrent à son désir; à l'automne 1851 enfin, Rheinberger alors âgé de douze ans, commençait ses études au conservatoire de Hauser à Munich. Bien que son père avait exigé l'une ou l'autre fois son retour à Vaduz, la capitale de la Bavière devait désormais occuper une place centrale dans la vie et l'œuvre de Rheinberger<sup>3</sup>.

Au Conservatoire, Rheinberger reçut une formation de piano et de théorie de la musique; il fut admis en outre dans la classe du célèbre organiste Johann Georg Herzog. Au terme d'un cursus de trois ans, il suivit, à titre privé, l'enseignement de Franz Lachner. A cette époque Rheinberger composa beaucoup, assistait plusieurs organistes de Munich, enseignait la musique et assurait la répétition des chœurs de l'Oratorienverein. Musicien jeune et très prometteur, il obtint en 1859 son premier emploi fixe en tant que professeur de piano au conservatoire de Munich: la même année il fut nommé organiste à l'église St-Michel et publia chez Peters ses *Vier Klavierstücke*, op. 1, les premières qu'il devait juger digne de figurer au catalogue de ses œuvres. Dès l'année suivante il fut promu au rang de professeur d'harmonie et de contrepoint. En 1864, Rheinberger fut chargé

de la direction de l'Oratorienverein de Munich. A partir de cette année là et durant trois ans, il assura également la répétition des solistes de l'opéra royal. A ce titre, il participa aux préparatifs de la création de *Tristan et Isolde* et fut le témoin des débats enflammés dont la personne et l'œuvre de Richard Wagner faisaient alors l'objet. Formé à l'école de Bach, de Mozart et de Beethoven, Rheinberger ne pouvait cependant partager les idées de Wagner en matière de philosophie de l'art. L'année 1867 marqua la vie de Rheinberger de deux grands événements: en avril il épousa Franziska v. Hoffnaaß (1831-1892), veuve d'un officier, qui avait elle-même une grande activité artistique; en automne il fut nommé professeur de composition et d'orgue à l'École royale de musique, l'ex-Conservatoire. Rheinberger devait conserver cet enseignement jusqu'à la fin de sa vie, en dépit d'une maladie de la main droite et d'autres soucis de santé qui devaient bientôt l'accabler. En 1877, Rheinberger fut appelé à la direction de la musique religieuse à la Allerheiligen-Hofkapelle, fonction qui s'accompagnait d'une nomination à la charge de Maître de la chapelle royale. Il abandonna alors la direction de l'Oratorienverein et se consacra plus intensément à la composition de musique sacrée. Au cours des années qui suivirent, Rheinberger reçut de nombreuses décorations dont celles de Chevalier de l'ordre pontifical de St. Grégoire, de membre de l'Académie des Arts de Berlin; il fut également décoré de la croix de l'Ordre de la Couronne de Bavière et fut reçu docteur honoris causa de l'Université de Munich. Josef Gabriel Rheinberger s'éteignit le 25 novembre 1901 à Munich; il fut inhumé aux côtés de son épouse. Après la destruction de sa tombe au cours de la Seconde Guerre Mondiale, ses restes furent transférés à Vaduz.

La musique de Rheinberger se caractérise par une certaine manière d'associer les traits du lied ou, dans les œuvres religieuses, des tournures mélodiques inspirées par le chant grégorien, à une souveraine maîtrise du contrepoint et de la gestion des formes. Selon le témoignage de son élève Wilhelm Furtwängler, la « spontanéité dans l'acte musical était [pour Rheinberger] une loi impérative: la spontanéité de la conduite

<sup>1</sup> Cf. Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 37).

<sup>2</sup> Le véritable prénom de Rheinberger devait être « Gabriel ». En raison de sa date de baptême, le 19 mars, le pasteur ajouta le prénom « Joseph ». Les deux prénoms sont utilisés dans un ordre indifférent; par la suite le compositeur s'en tiendra toutefois au prénom « Josef ». Cf. Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 22), p. 12-13.

<sup>3</sup> Cf. Harald Wanger, « Umwelt und Jugend Josef Rheinbergers », in: *Josef Gabriel Rheinberger – Leben und Werk. Katalog zur Ausstellung im Ratssaal Vaduz, 4. September - 29. Oktober 1989*, Vaduz 1989, p. 11-29. Cf. également les chapitres biographiques chez Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), ainsi que chez Theodor Kroyer, *Joseph Rheinberger* 1916 (Sammlung « Kirchenmusik » 14/15 [Reprint Buren/NL 1986]).



des voix, de la mise en forme, de l'expression »<sup>4</sup>. Son attitude fondamentalement « académico-classique » qui le conduisit à prendre certaines distances par rapport aux idéaux de la « nouvelle école allemande », transparait également dans l'intérêt qu'il devait porter à l'œuvre de Luigi Cherubini<sup>5</sup>. En dépit de cette adhésion, parfaitement consciente, à la tradition il apparaît aussi que le compositeur sut parfaitement s'approprier les conquêtes harmoniques de son temps; il eut recours au chromatisme et à d'autres enrichissements harmoniques, mais jamais de manière excessive, ni pour le simple plaisir d'en user. Dans la mesure où, par ailleurs, Rheinberger refusa de se plier étroitement et de manière épigonale au mouvement cécilien, son style personnel devait trouver un équilibre entre les tendances restrictives en vigueur dans la musique d'église et les tendances de l'art contemporain<sup>6</sup>. Le travail de Rheinberger se caractérise à la fois par une discipline de fer et par l'extraordinaire aisance avec laquelle il écrivait<sup>7</sup>.

Quoique Rheinberger ait laissé un vaste répertoire de musique religieuse, la *Messe en Ut majeur* op. 169 qui fait l'objet de la présente édition, est sa seule et unique contribution au genre de la messe pour orchestre<sup>8</sup>. Le premier projet pour cette œuvre remonte semble-t-il à l'année 1882; le livre d'esquisses de cette époque comporte en effet une ébauche du thème du Kyrie ainsi que les indications de distribution<sup>9</sup>. Mais il n'y eut rien de plus. Bien des années plus tard, Rheinberger reçut une lettre du Père Joseph Staub du couvent d'Einsiedeln. Le père Staub, qui avait fait ses études à l'école de musique de Munich, écrivait le 18 août 1886:

Si nous considérons l'immense richesse de votre talent si prolifique – dont nous avons d'ailleurs déjà eu l'occasion de monter certaines productions [...] – nous regrettons de ne point trouver des messes instrumentales de votre plume. J'ai lu un jour le même souhait formulé dans le « Chorwächter », le journal du mouvement cécilien suisse: on souhaiterait tant qu'un maître comme Rheinberger composât au moins une demi-douzaine de messes instrumentales<sup>10</sup>.

Et pourtant il se passa à nouveau quelques années avant que cette messe ne prit forme. D'après les datations que présentent le livre d'esquisses et la partition autographe, Rheinberger travailla au cours du mois de mai 1891 à la composition de l'œuvre qui fut achevée le 31 de ce même mois<sup>11</sup>. La partie d'orgue séparée fut achevée le 17 juin 1891. Le 27 septembre, Rheinberger annonce à son ami J. G. Eduard Stehle, maître de la cathédrale de St.-Gall, que l'œuvre est achevée<sup>12</sup>. Peu de temps après cela le compositeur dut toutefois avoir pris la résolution de remanier certaines parties. C'est du moins ce qui ressort d'une lettre que Joseph Renner jun., qui fut l'élève de Rheinberger, adressa le 13 novembre 1891 à son ancien maître:

Comme vous me le faites savoir – et j'ai d'ailleurs eu l'occasion de le voir –, vous préparez une nouvelle partition de votre messe instrumentale. Si, de ce fait, l'ancienne partition devenait superflue, voire que sa destruction devait être imminente, puis-je, dans ce cas [...] vous prier de me la laisser?<sup>13</sup>

Les remaniements ayant été de faible envergure, la demande de Renner devenait sans objet, car Rheinberger ne réécrivit pas une seconde fois la partition. Le compositeur procéda en effet à un élargissement de la partie centrale du Kyrie et donna au

Gloria une nouvelle fin: Il détacha les pages correspondantes de la première version pour les remplacer par de nouvelles<sup>14</sup>. La partition et l'ensemble du matériel d'exécution de la nouvelle *Messe* furent publiés au printemps 1892 par les Éditions F. E. C. Leuckart à Leipzig<sup>15</sup>. Cette première édition à partir de laquelle la présente édition a été reproduite, donne la composition sous sa forme ultime; cette édition est aussi la première à donner les parties de trombone. L'œuvre fut créée sous la direction de Stehle le jour de Pâques 1892 à la cathédrale de St.-Gall. Les interprètes avaient été enthousiasmés et adressèrent aussitôt le télégramme suivant au compositeur: « Messe magnifique / apportons tribut de reconnaissance / et en toute allégresse / félicitations! »<sup>16</sup>. Le lendemain, l'œuvre fut donnée pour la première fois à Munich, dans la Allerheiligen-Hofkirche, sous la direction du compositeur<sup>17</sup>.

<sup>4</sup> Cité d'après Hans Walter Kaufmann (éd.), *Joseph Rheinberger. Gedenkschrift zu seinem 100. Geburtstag am 17. März 1939*, Vaduz 1940, p. 109. Cf. également Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 71.

<sup>5</sup> Rheinberger avait traduit en allemand la biographie anglaise de Cherubini d'Edward Bellasis; cette traduction fut éditée par Hans-Josef Irmen sous le titre *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, Regensburg 1972 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 30.) Ludwig Schieder mair appelait Rheinberger le « Cherubini allemand » (cf. *Illustriertes Salonblatt* n° 64, Munich, le 2 décembre 1900, p. 6).

<sup>6</sup> « ... he also made a significant contribution to sacred music, especially in the works written after 1877, in which he went his own way in contrast to the stylistic inflexibility of the followers of the Cecilian movement. » Anton Würz, article « Rheinberger, Joseph », in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, London 1980, p. 791-792 (citation p. 792).

<sup>7</sup> A plusieurs reprises, Franziska Rheinberger note dans son Journal que son mari travaillait en dépit de grandes souffrances; par ailleurs elle s'étonne elle-même de son extraordinaire productivité. Cf. Harald Wanger et Hans-Josef Irmen (éd.), *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens* (9 vol.), Vaduz 1982-1988 (cf. par exemple vol. III, Vaduz 1983, p. 131-138).

<sup>8</sup> Les autres messes de Rheinberger sont écrites pour voix a cappella ou avec accompagnement d'orgue – à l'exception d'une œuvre de jeunesse ainsi que des *Messes* op. 126 et 172 où l'orgue peut être remplacé par un petit orchestre respectivement par un orchestre de vents. Le *Requiem* en Si bémol mineur op. 60 est la seule autre composition liturgique de Rheinberger à présenter des effectifs aussi nourris (rééd. par Wolfgang Hochstein dans le vol. 4 des œuvres complètes chez Carus-Verlag, Stuttgart 1992, CV 50.204).

<sup>9</sup> Les carnets d'esquisse de Rheinberger sont conservés à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la cote *Mus. Ms. 4739 b*; les annotations en question figurent au vol. 3, p. 82. Ce passage a été reproduit et commenté par Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 168-170.

<sup>10</sup> Cité d'après Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, Vaduz, 1985, p. 40-41. L'incitation évoquée dans la lettre figure dans le *Chorwächter*, 10e année (1er octobre 1885, p. 81).

<sup>11</sup> Cf. les illustrations 1 et 5 du présent volume.

<sup>12</sup> Cf. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 141. Rheinberger exprime en outre à cet endroit ses réserves quant à une dédicace de la nouvelle *Messe*, étant donné que sa *Messe en fa mineur* op. 159, en dépit de la dédicace à Franz Xaver Haberl, a été mise en pièce par les Céciliens orthodoxes. En effet, la *Messe en Ut majeur* ne comporte aucune dédicace.

<sup>13</sup> Cité d'après Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 145.

<sup>14</sup> Cf. la description de la source PA dans l'apparat critique.

<sup>15</sup> Communication de Rheinberger à Joseph Renner jun. du 25 juin 1892; cf. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 154. L'édition imprimée a fait l'objet d'un bref compte rendu dans la revue *Signale*, 1893, n° 16, p. 242; l'auteur du compte rendu indique avec étonnement que les paroles d'intonation du Gloria et du Credo ont été supprimées – et dévoile ainsi du même coup les limites de ses compétences.

<sup>16</sup> Cf. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VII, Vaduz 1986, p. 3.

<sup>17</sup> La liste, dressée par Irmen, des exécutions qui ont eu lieu sous la direction de Rheinberger à la Allerheiligen-Hofkapelle, ne donne aucune entrée à Pâques 1893. La *Messe en Ut* de Rheinberger signalée à la date du 24 juin 1890 ne saurait être la composition en question. Cf. Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 266 et 277.

En composant sa *Messe en Ut majeur* op. 169, Rheinberger avait poursuivi, de toute évidence, l'ambition de présenter une œuvre qui, s'en tenant aux prescriptions en matière de musique d'église, ne devait guère fournir de prétexte à médisance aux critiques conservateurs: l'exécution totale de l'œuvre ne dépasse guère la demi-heure, respectant ainsi un cadre tout à fait normal; il va de soi que les intonations du Gloria et du Credo, réservées à l'officiant, n'avaient pas été mises en musique; le texte liturgique est intégralement respecté et fut mis en musique de telle sorte que l'énoncé demeurât parfaitement compréhensible; le traitement des parties vocales des solistes ne présente en apparence aucune trace de virtuosité et l'écriture orchestrale est également dépourvue de tout effet extérieur<sup>18</sup>. L'œuvre exige cependant des effectifs relativement nourris pour lesquels Rheinberger avait prévu une alternative: les trois trombones – dont les interventions sont d'ailleurs relativement mesurées – ne viennent s'ajouter que lorsque les effectifs vocaux des chœurs sont importants. L'orgue peut alors remplacer les parties de vent de sorte que, le cas échéant, la messe peut être exécutée avec le seul soutien de l'orgue et d'un orchestre à cordes<sup>19</sup>.

J. G. Eduard Stehle, qui dirigea l'œuvre pour sa création, fut également le premier à en donner une description<sup>20</sup>. Joseph Renner jun. a également analysé l'œuvre dans son étude des messes de Rheinberger<sup>21</sup>. Hans-Josef Irmen en a proposé une analyse particulièrement minutieuse<sup>22</sup>. Nous résumerons ici, augmentées de quelques observations, les caractéristiques essentielles que présentent les divers mouvements de cette œuvre:

Conformément à la tripartition du texte liturgique, le Kyrie présente la forme ABA' élargie par une coda. Les changements d'harmonie aux points d'orgue sur lesquels s'appuient tant le thème principal que l'ensemble de la coda, créent un charme sonore particulier. Le motif vocal initial du « Kyrie eleison » commence par un intervalle de tierce ascendante auquel répond, dans le « Christe eleison » un intervalle descendant; la coda qui s'éteint délicatement combine les deux mouvements mélodiques. De même, l'anticipation du thème principal au violoncelle (mesure 61) au moment où s'effectue la transition vers la reprise, présente également un impressionnant tour de force artistique. Tandis que les sections « Kyrie » obéissent à une écriture essentiellement homophonique, celle du « Christe eleison » est allégée par des entrées en imitation. En allongeant ultérieurement la partie centrale de quelques vingt mesures, Rheinberger avait sans nul doute amélioré l'équilibre de l'ensemble du mouvement<sup>23</sup>. Le caractère du mouvement correspond parfaitement à l'appel à la miséricorde qu'exprime le texte, même si l'atmosphère générale semble moins marquée par un sentiment de contrition que par une confiance apaisée.

Le Kyrie présente bien des traits caractéristiques de l'écriture de Rheinberger: le caractère chantant de la mélodie, la beauté du timbre des masses chorales et instrumentales ainsi que cette écriture harmonique traversée de chromatismes, d'altérations et de médiantes. Signalons en outre qu'à la suite et en raison du processus d'élaboration particulièrement complexe de l'œuvre, les indications dynamiques et les autres signes d'exécution ne sont pas nécessairement identiques à toutes les voix.

Rheinberger traite les voix solo en général comme formant un tout et ne donne à aucune en particulier une tournure d'air. De même, l'écriture de chacune des voix ne diffère en rien de celle du chœur. Dès lors, la fonction la plus importante du quatuor de solistes réside dans son opposition, pour ainsi dire de registration, par rapport au tutti. Ce trait se trouve confirmé dans le Gloria où le bref passage en imitation « Qui sedes ad dexteram Patris » est confié aux solistes. Par ailleurs, l'articulation musicale du mouvement épouse la construction du texte en proposant une série de plusieurs petites sections dont certaines sont mises en relation par un motif exposé au début du mouvement<sup>24</sup>. Conformément à la tradition, Rheinberger esquisse une reprise à partir du « Quoniam tu solus Sanctus » avant que ne commence, avec la fugue finale du « Cum Sancto Spiritu », la partie la plus intéressante du Gloria. La fugue est remarquable d'un point de vue compositionnel car elle se compose de deux thèmes qui procèdent l'un de l'autre comme son renversement exact; la troisième entrée, organisée en forme de strette, prend un tour plus dense. Le symbolisme musical que H.-J. Irmen a découvert dans cette section est presque aussi impressionnant que l'écriture elle-même. En effet, Rheinberger a donné à cette fugue une dimension tout à fait étonnante (le texte de cette section correspond à la section conclusive du Gloria, à savoir la doxologie trinitaire):

La structure du thème, comme l'ensemble de la fugue, est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, la Trinité est symbolisée numériquement par trois à la puissance troisième; en outre, le sept apparaît comme « chiffre saint ». Le thème s'étend en effet sur neuf mesures, utilise neuf hauteurs différentes et présente un ambitus de neuvième. Le nombre de sons – mis à part la note pointée tout à fait insignifiante sur le mot « spiritu » – forme exactement  $3 \times 7 = 21$ . L'analyse de la double fugue montre que les deux thèmes se complètent pour former une unité structurelle. Par leurs mouvements en direction opposée ils expriment deux tendances contraires qui demeurent toutefois en équilibre et qui, de ce fait, se trouvent dépourvues de toute tension. Ainsi le compositeur a-t-il tenté de symboliser musicalement cette troisième personne divine à l'aide de cette structure orientée dans deux directions, mais immobile en elle-même.<sup>25</sup>

Considérant l'ensemble du Gloria, Irmen constate « que dans ce mouvement, la forme et le contenu, la diction musicale et l'interprétation du texte coïncident d'une manière parfaite-

<sup>18</sup> « Rheinberger adopte en général une technique d'instrumentation destinée à colorer la partie vocale. Aux césures surviennent de brefs motifs de transition confiés aux vents et aux cordes. [...] A l'exception de brefs épisodes, il n'y a pas de soli instrumentaux. Les intermèdes orchestraux font appel à des motifs vocaux qui introduisent des citations instrumentales de motifs à forte charge sémantique évoquant ainsi des associations ultérieurement confirmées par les parties vocales »; Hans-Josef Irmen, *ibid.*, p. 173-174.

<sup>19</sup> Dans le cas d'une participation des vents, l'accompagnement de l'orgue devient évidemment superflu; cf. les « Observations à l'attention du chef d'orchestre » qui précèdent la partition.

<sup>20</sup> Cf. *Der Chorwächter*, 18 (1893), p. 38 s. Cet article est reproduit chez Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 191-193.

<sup>21</sup> Joseph Renner jun., « Joseph Rheinbergers Messen. Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters », in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 22 (1909), p. 17-48 (en particulier p. 34-37).

<sup>22</sup> Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 168-178.

<sup>23</sup> Dans la version originale, la cadence en sol majeur commençait déjà partir de la mesure 42. Dans la version remaniée, elle ne commence qu'à la mesure 61; cf. la description de la source PA dans l'apparat critique.

<sup>24</sup> Selon tous les auteurs qui se sont occupés de cette *Messe*, le motif initial de ce mouvement exposé par les cordes et les cors, serait emprunté au chant grégorien.

<sup>25</sup> Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 172-173.

ment éloquente »<sup>26</sup>. Il reste encore à préciser que la première version du mouvement comportait, à la place de la fugue finale une section homophonique bien plus courte<sup>27</sup>.

De même que dans le Gloria, dans le Credo l'agencement formel repose, entre autres, sur un retour du thème initial; cette simple et pénétrante cantilène exposée à l'unisson par le chœur, est intégralement nourrie de l'esprit du chant grégorien. Dans le sillage d'un usage ancestral, le Credo de Rheinberger présente en outre quelques « figures » musicales qui épousent les images ou les contenus émotionnels du texte. On y trouve par exemple des analogies entre le mouvement des voix et des mots comme « descendit » et « ascendit » dont l'évidence est aussi forte que l'illustration du « crucifixus » souligné par un trémolo des cordes ou que la symbolisation de « passus » par un mouvement chromatique. En revanche, le compositeur a proposé une solution bien personnelle pour le passage « Et incarnatus est »: il évoque à cet endroit la naissance de Jésus avec une citation, au violons, du début de l'antienne mariale grégorienne *Salve Regina*; l'idylle pastorale de cette brève scène est soulignée par une mélodie aux tournures chantantes, une basse traitée en forme de bourdon et par une modulation en mode majeur. Après avoir retrouvé la tonalité mineure du début, Rheinberger traite le « Et vitam venturi saeculi » en forme d'hymne qui conclut le Credo avec une monumentalité presque brucknerienne.

Le Sanctus est le mouvement le plus bref de cette Messe. Il commence dans un recueillement solennel avec une majestueuse amplification. Conformément aux usages liturgiques de l'époque, il était séparé du Benedictus par la consécration<sup>28</sup>. La répartition des voix dans le Benedictus correspond à un usage largement répandu: le mouvement est principalement confié aux solistes, le chœur n'intervenant que pour rehausser la force conclusive de l'« Osanna in excelsis ». Les parties des solistes sont nouées entre elles selon une technique polyphonique sans que le compositeur n'ait perdu de vue l'équilibre de l'agencement formel. On sera en outre attentif au lyrisme de cette pièce qui n'est pas sans rappeler l'ambiance des œuvres de Schubert.

Selon Joseph Renner jun., l'Agnus Dei marque le point culminant de l'ensemble de la composition. Le bref motif initial auquel « même le plain chant n'aurait pu donner une tournure plus ascétique »<sup>29</sup>, structure la tripartition de la section initiale du mouvement. L'accroissement progressif de la tension harmonique renforce progressivement la densité et l'intensité des trois premières sections qui commencent, chacune d'entre elles, par le motif de l'Agnus Dei. Le motif d'alto qui intervient au moment du deuxième « miserere nobis » a déjà été remarqué par Eduard Stehle<sup>30</sup>. La fugue finale sur « Dona nobis pacem » combine le thème exposé par les voix avec un contrepoint obligé aux cordes. La dernière apparition du thème au soprano introduit une ultime emphase qui culmine avec le Si bémol 3, avant que le mouvement ne retrouve en sa fin une sérénité nouvelle. La fugue est intégralement construite sur un point d'orgue d'Ut. En associant aussi étroitement la stabilité du point d'orgue à la mobilité de la polyphonie, le compositeur a réalisé une prodigieuse synthèse de principes d'écriture antagonistes, qui fait de cette fugue un unicum de la littérature musicale dans son ensemble:

Comme pour donner à cette œuvre une conclusion aussi digne que possible, Rheinberger a investi dans ce *dona* tout son savoir-faire de contrapuntiste, réalisant ainsi une chef d'œuvre d'harmonie et de polyphonie<sup>31</sup>.

Dans le postlude orchestral, les motifs des vents progressant en tierces renouent de toute évidence avec la fin du Kyrie; ce rappel définit, semble-t-il, le cadre formel de l'ensemble de l'œuvre. Il est étonnant d'observer à quel point les auteurs plus anciens se sont engagés en faveur de cette Messe en soulignant sa conformité avec la liturgie et en la protégeant, en dépit de sa modernité, des attaques que les Céciliens auraient été susceptibles de lancer contre elle. Voici, par exemple, la manière dont Eduard Stehle voyait cette composition:

Elle offre les qualités de nos classiques sans en posséder les défauts. [...] Quiconque condamne cette messe dénie tout simplement au langage musical d'aujourd'hui toute aptitude et tout droit à servir la musique religieuse. [...] Cette œuvre est un fleuron de la musique des temps présents profondément enraciné dans la tradition du chant grégorien<sup>32</sup>.

Et Joseph Renner jun. en vient à conclure:

On assiste ici à une alliance parfaite à la fois entre un traitement artistique de l'orchestre qui ne l'emporte jamais sur l'écriture vocale, une expression profondément religieuse et une écriture moderne. [...] Puisque le texte est conforme à l'action liturgique, nous n'hésitons pas un instant à déclarer que la messe instrumentale op. 169 de Rheinberger représente le prototype de la messe pour orchestre moderne qui soit à la fois digne de l'église et liturgiquement correcte.<sup>33</sup>

La querelle autour de la « véritable musique d'église » que traduisent ces propos est aujourd'hui parfaitement dépassée. Aussi la *Messe en Ut majeur* de Rheinberger – avec le sérieux de l'écriture et la dignité, mais aussi la beauté sonore qui la caractérisent – vient-elle sans aucun doute enrichir le répertoire de la musique religieuse – et cela d'autant plus que la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle n'a laissé que peu de messes pour orchestre destinées et adaptées à un usage liturgique.

Les sources qui ont servi à la présente édition ont été aimablement mises à notre disposition par la Bayerische Staatsbibliothek à Munich et le Josef Rheinberger-Archiv à Vaduz. Nous exprimons tout particulièrement notre gratitude à M. Harald Wanger (Josef Rheinberger-Archiv) qui a bien voulu faire une lecture critique du manuscrit.

Geesthacht/Elbe, septembre 1993

Wolfgang Hochstein

Traduction: Christian Meyer

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>27</sup> Ce passage se trouvait entre les mesures 101 et 189 (selon la numérotation actuelle); cf. reproduction 4 et la description de la source PA dans l'apparat critique.

<sup>28</sup> Cette prescription était en vigueur en Italie et dans les pays d'expression allemande; en France, en revanche, il était d'usage de composer le Sanctus et le Benedictus en un seul mouvement. Au moment de la consécration on chantait alors un motet de consécration; cf. la *Messe en Ut majeur* de César Franck (Carus-Verlag 40.646) ou le *Requiem en Ut mineur* de Luigi Cherubini (Carus-Verlag 40.086).

<sup>29</sup> Joseph Renner jun., « Joseph Rheinbergers Messen » (op. cit.), p. 36.

<sup>30</sup> Cf. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 193.

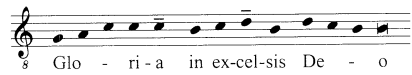
<sup>31</sup> Joseph Renner jun., « Joseph Rheinbergers Messen » (op. cit.), p. 36. Nous soulignons le mot « dona ».

<sup>32</sup> Cité d'après Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), vol. VI, p. 191 et 193.

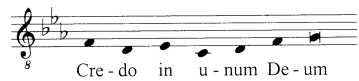
<sup>33</sup> Joseph Renner jun., « Joseph Rheinbergers Messen » (op. cit.), p. 34.

Note:

Si l'œuvre doit être exécutée dans un cadre non liturgique, il demeure indispensable de faire précéder le Gloria et le Credo de leurs intonations respectives – ne serait-ce que pour des raisons sémantiques. Pour le Gloria on pourra adopter l'intonation suivante dont la mélodie est reprise par Rheinberger<sup>34</sup>:



Le Credo sera introduit par l'intonation suivante que nous recommandons pour la qualité de l'enchaînement<sup>35</sup>:



<sup>34</sup> Version (transposée et transcrite) extraite de la Messe *In Festis Duplicibus. 1*. Pour la version originale de cette intonation, cf. par exemple *Liber usualis* (Rome, Tournai [s. d.]), p. 24.

<sup>35</sup> Il s'agit également d'une transcription transposée du *Credo I*. On trouvera sa version originale aussi dans le *Liber usualis*, p. 62.



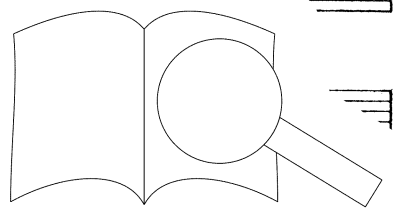
8

*mf*  
*p*  
*mf*  
*pp*

- - son, e lei - - - son. | e lei - - - son, e lei - -  
- - son, e lei - - - son. | e lei - - - son, e lei - -  
- - son, e lei - - - son. | e, Ky - - ri e e lei - -  
- - son, e lei - - - ri - e e lei - - - son, e lei - son, e -

*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*cresc.*

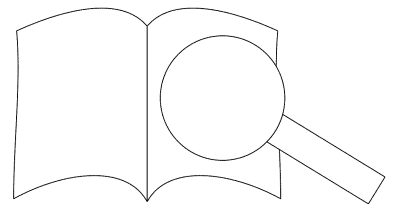


First system of piano accompaniment, featuring treble and bass staves with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Vocal line with lyrics: son, e - lei - - - son, e - lei - - son. Ky - ri -  
 son, e - lei - - - son, e - lei - - son. Ky - ri - -  
 son, e - lei - - - son, e - lei - - son. Ky -  
 lei - - - - - son. Ky - - ri -

Second system of piano accompaniment, including treble and bass staves with musical notations and dynamics such as *dim.* and *p*.

Third system of piano accompaniment, including treble and bass staves with musical notations and a *Ped.* marking.



PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

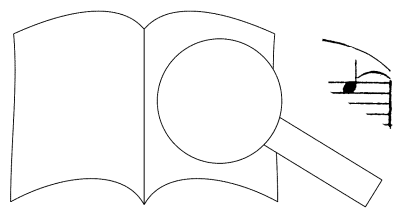


musical score for the first system, including piano and vocal parts. The piano part features a melodic line with dynamics such as *cresc.*, *f*, and *dim.*. The vocal part includes a *Solo* section marked *mf*.

Vocal score with lyrics: e e - lei - son, Ky son, e - lei - son. The lyrics are repeated across multiple staves, with dynamic markings like *cresc.* and *f* indicating the intensity of the performance.

Piano accompaniment for the second system, featuring complex rhythmic patterns and dynamics such as *cresc.*, *f*, *dim.*, and *p*.

Piano accompaniment for the third system, including a *Ped.* (pedal) marking. The music continues with various dynamics and articulation.



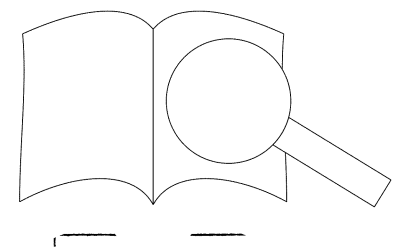


mf sf mf sf p pp

Solo. Solo. Solo. Chris- e - lei - son, son, e - lei - son, Chris- te e - lei - - - son, Christe e -

p mf p mf p mf

Man.



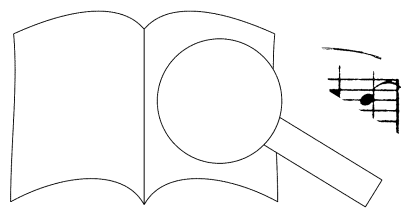
PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *sf*, and *fp*. The score consists of multiple staves with treble and bass clefs.

Vocal score with lyrics: Chris - te, Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son.

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment. Dynamics include *p*. The score consists of multiple staves with treble and bass clefs.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment. The score consists of multiple staves with treble and bass clefs.

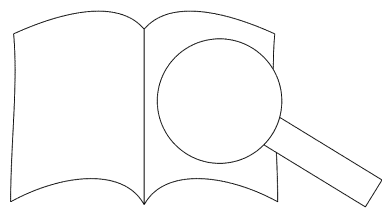


Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *sf*, and *dim.*

Vocal score with lyrics for a choir. The lyrics are: "lei - son. e - lei - son, Christe e - lei - son, lei - son, Chris - te, e - lei - son. e lei - son. Chris - te e lei - son, e lei - son, Chris - te, Christe e lei - son, Chris - te e lei - son, e lei - son, Chris - te, Chris - te e - lei - son. e - lei - son, e - lei - son. Chris - te." The score includes dynamic markings such as *f Tutti.*, *mf Tutti.*, and *cresc.*

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *dim.*, and *p*.

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*.



PROBEPARTIEN  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation. It includes a piano part with dynamics *fp*, *p*, and *pp*, and an organ part with dynamics *mf* and *pp*. The organ part features a prominent chordal texture.

Vocal line with lyrics: Chris-te e lei-son. The lyrics are repeated across four staves. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The melody is simple and homophonic.

Second system of musical notation. It includes a piano part with dynamics *p* and *p dolce*, and an organ part with dynamics *mf* and *p*. The organ part continues with a similar chordal texture.

Third system of musical notation. It includes a piano part with dynamics *p* and *Man.*, and an organ part with dynamics *p* and *Per.*. The organ part features a large, open chord.

PROBEPARTIEN  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The system contains six staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are shown. Dynamics include *sf*, *p*, *f*, *pp*, *mf*, and *cresc.*

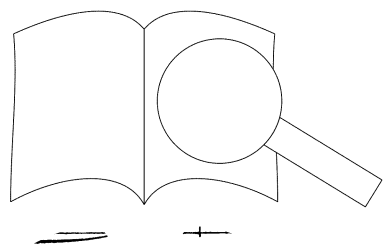
Musical score for the second system, featuring vocal entries and piano accompaniment. The system contains six staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are shown. Dynamics include *p dolce*, *p*, and *f*.

lei - - son. Ky - - ri e e lei - - - son, e -  
 lei - - son. Ky - - ri on. e - lei - - - son, e -  
 lei - - son. Ky - - son, e - lei - - - son, e -  
 lei - - - son. lei - - - son. e - lei - - - son. e -

Musical score for the third system, including piano accompaniment and dynamics. The system contains six staves. The piano accompaniment is shown. Dynamics include *f*, *dim.*, *p pizz.*, and *arco*.

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment. The system contains six staves. The piano accompaniment is shown. Dynamics include *f*.

Man.



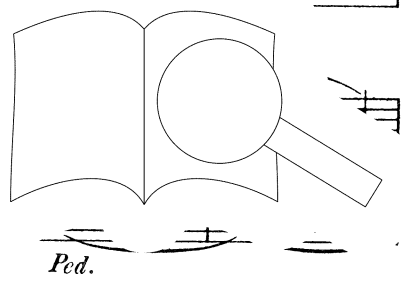
PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, including piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Vocal line with lyrics: *dim.* lei - son. *sf* Ky - ri e *ff* Ky - ri e e - *dim.* lei - son. *sf* Ky - son. *ff* Ky - ri e e - *dim.* lei - son. *sf* e lei - son. *dim.* lei - son. *sf* - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Piano accompaniment section with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. It features intricate rhythmic patterns and melodic lines across several staves.

Continuation of piano accompaniment with a *mf* dynamic marking.



pp p

lei - son, Ky - ri - e e e Ky - ri - e e -

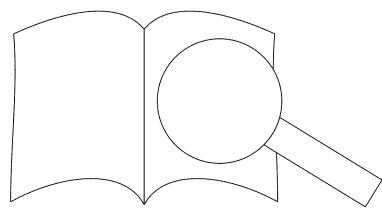
lei - - - son, Ky - ri - e Ky - ri - e e -

ff Ky - ri e e - leison, Ky - ri - e son, Ky - ri - e e -

ff Ky - ri - e e - leison, K - - - son, Ky - ri - e e -

pp pp pp pp

p Man.



PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



lei - son,  
lei - son,  
lei - son,  
lei -

son,  
son,  
son,  
son,

e - lei -  
e - lei -

*p*  
*mf*  
*pp*  
*cresc.*  
*Ped.*  
*Man.*



Musical score for piano accompaniment, measures 1-12. The score consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. Dynamics include *f*, *sf*, and *dim.* in the upper parts, and *f*, *sf*, and *[sf]* in the lower parts. The piece concludes with *p*.

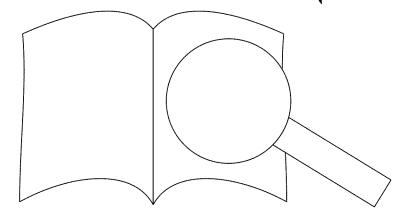
Musical score with vocal line, measures 1-12. The vocal line is on the top staff, and piano accompaniment is on the bottom three staves. The lyrics are: "e - leison, e - leison, e lei - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son." Dynamics include *f*, *sf*, *pp*, and *dim.*.

Musical score for piano accompaniment, measures 13-24. The score consists of five staves. Dynamics include *dim.*, *pp*, and *pizz.*. The piece concludes with *dolce*.

Musical score for piano accompaniment, measures 25-36. The score consists of two staves. Dynamics include *p*. The piece concludes with *Man.*

Ped.

Man.



PROBEPAPIER  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

son,

pp

e - lei - - son.

pp

son.

lei - - son.

pp

e - lei - - son.

morendo

arco

pp

Ped

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Gloria.

Maestoso. ♩ = 108.

*f marc.*  
*f marc.*  
*f marc.*  
*f marc.*  
*f*  
*p*  
*f*

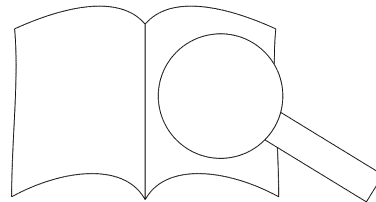
Et in ter-ra pax, — pax ho - mi - ni - bus bo-nae  
Et in ter-ra pax, — mi - ni - bus, pax ho - mi - ni - bus bo-nae  
Et in ter-ra mi - ni - bus, pax ho - mi - ni - bus bo-nae  
Et in ter-ra x ho - mi - ni - bus, pax ho - mi - ni - bus bo-nae

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

Maestoso. ♩ = 108.

*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*

*Man.*  
*Ped.*  
*mf*  
*M.*



11

This system contains measures 11 through 16 of the musical score. It features five staves. The top staff is the vocal line, starting with a *f* dynamic and a *dolce* marking in measure 16. The piano accompaniment includes various textures and dynamics, with *f* and *mf* markings.

17

vo - lun - ta - - - - - tis. be - ne - di - ci - mus  
vo - lun - ta - - - - - tis. be - ne - di - ci - mus  
vo - lun - ta - - - - - Lau - da - mus te. be - ne - di - ci - mus  
vo - lun - ta - - - - - be - ne - di - ci - mus

This system contains measures 17 through 22. It includes vocal lines with Latin lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. The lyrics are: "vo - lun - ta - - - - - tis. be - ne - di - ci - mus", "vo - lun - ta - - - - - tis. be - ne - di - ci - mus", "vo - lun - ta - - - - - Lau - da - mus te. be - ne - di - ci - mus", and "vo - lun - ta - - - - - be - ne - di - ci - mus".

23

Ped.

This system contains measures 23 through 28. It features piano accompaniment with complex textures, including sixteenth-note passages and chords. Dynamics include *ff*, *f*, and *p*. A *Ped.* marking is present at the beginning of the system. The system concludes with a double bar line and a fermata.

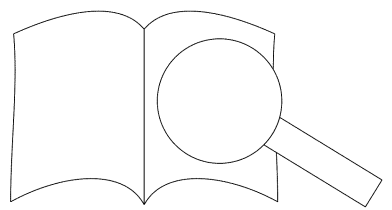
*p* *mf* *p*

te, glo-ri-fi-ca-mus te, -bi propter mag-nam  
 te, glo-ri-fi-ca-mus te, ti - - bi propter mag-nam  
 a-do-ramus te, a-gi-a-gi-mus ti - - bi propter mag-nam  
 te, glo-ri-fi-gra-ti-as a-gi-mus ti - - bi propter mag-nam

*pp* *mf* *pp*

*p* *Man.* *Man.*

PROBENPARTIENUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



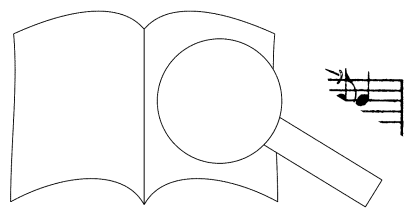
First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

Second system of musical notation, primarily vocal staves with lyrics. Dynamics include *f*.

glo-ri-am tu - - am, Do-mi-ne De - us pa - ter om - ni - potens.  
 glo-ri-am tu - - am, s, pa - ter om - ni - potens,  
 glo-ri-am tu - - am, -ne, - les - tis, pa - ter om - ni - potens,  
 glo-ri-am tu - - do-mi-ne De - us, pa-ter om - ni-potens,

Third system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *pizz.*, and *arco*.

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *f*.



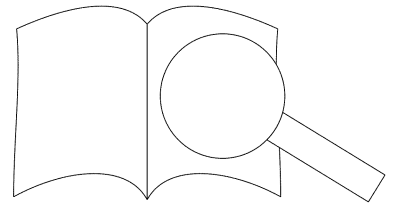
PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring piano and strings. The piano part includes dynamics such as *pp*, *p*, and *ppp*. The string part includes dynamics such as *p* and *pp*.

Vocal and piano accompaniment for the second system. The vocal line includes lyrics: "Do - mi - ne fi - li u - ni ge - nite, Je - su - Do - mine De - us, te. De - us, Chris - te, De - us, Chris - te,". Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*.

Piano accompaniment for the third system, featuring intricate piano and string textures. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*.

Piano accompaniment for the fourth system, continuing the piano and string textures. Dynamics include *pp* and *ppp*.



PROBEPARTIUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



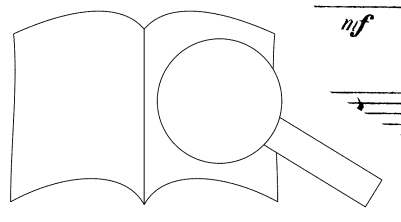
mf a. 2.

ag - nus De - i, fi - li - us pa - ca - - ta mun-di,  
 ag-nus De - i, fi - li-us mi-se - re - - re,  
 ag-nus De - i, fi - li-us qui tol - lis pec - ca - - ta mun - - di,  
 Do - mi-ne De - us. - lius pa - tris, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di,

mf

mf

PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





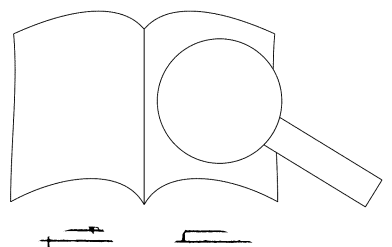
Musical score for the first system, featuring piano and organ parts. The piano part includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *sfp*. The organ part includes *mf* and *pp*.

qui tol - lis pec - ca - ta - mundi, sus - ci - pe de - stram,  
 sus - ci - am no - - stram,  
 mi - se - re - re no - bis, sus - ci - pe ore - o - nem no - - stram, Solo.  
 mi - se - re - re no de - ca - ti - o - nem no - stram, qui sedes ad

Musical score for the second system, including vocal lines with Latin lyrics and piano accompaniment. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *pp*.

Musical score for the third system, featuring piano and organ parts. The piano part includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, and *f*. The organ part includes *f* and *p*.

PROBENPARTEILUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



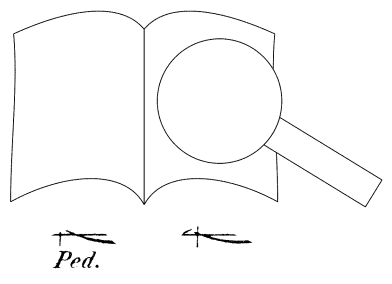


First system of musical notation, featuring piano and violin parts. Dynamics include *f*, *a2.*, and *f*.

Vocal and piano accompaniment for the second system. Lyrics include: "re no - bis. Quo - ni - sanctus, tu so - lus", "re no - bis. - lus sanctus, tu", "re no - bis. so - - lus sanctus, tu so - lus", and "re no - - tu so - - lus sanctus, tu so - lus". Dynamics include *p*, *Tutti. f*, and *Tut'*.

Third system of musical notation, including piano and violin parts. Dynamics include *p*, *p dolce*, and *p*.

Fourth system of musical notation, including piano and violin parts. Dynamics include *f* and *Man.*



PROBENPARTIEN  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

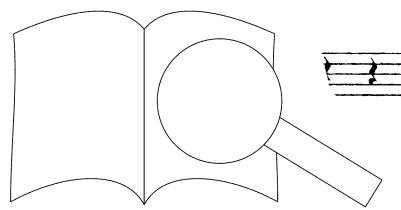
Musical score for the first system, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'f' and 'sf'.

Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su Chris - te. Cum  
 tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su Chris - te.  
 Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su, Je - su Chris - te.

Musical score for the third system, showing piano accompaniment with dense chordal textures and dynamic markings.

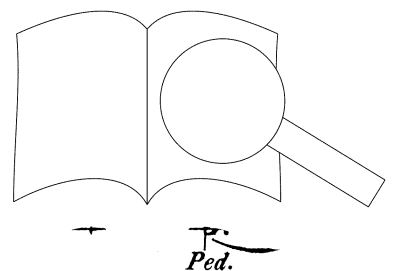
Musical score for the fourth system, including piano accompaniment and a 'Man' marking.

PROBEPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



103 Poco animato. ♩ = 126.

Poco animato. ♩ = 126.



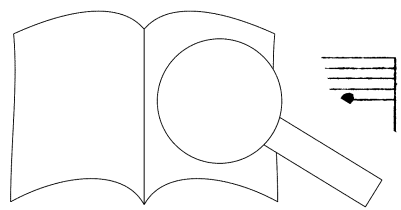
First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*f marc.*  
 Cum san - eto spi ri - a De - i pa - tris,  
 De - i pa - tris, a - men, a cum san - eto spi - ri -  
 De - i patris, a - men, eto tu in glo - ri - a De - i pa - tris,

Second system of musical notation with Latin lyrics. The lyrics are: Cum san - eto spi ri - a De - i pa - tris, De - i pa - tris, a - men, a cum san - eto spi - ri - De - i patris, a - men, eto tu in glo - ri - a De - i pa - tris,.

Third system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



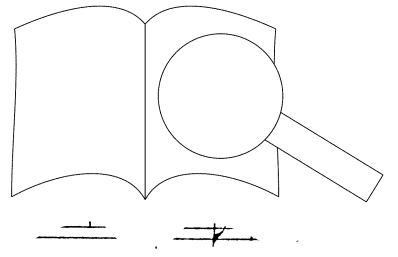
Musical score for the first system, featuring multiple staves with musical notation. A large watermark 'PROBENFÜR' is overlaid diagonally across the page.

a - - men, amen, amen, cum sar - ri - a De-i pa - -  
 tu in glo - ri a, De-i pa' men, a - - men, a - - men  
 a - - men, amen, a - - men, a - - men. a - - men, amen, a - - men,  
*f marc.*  
 Cum san - - eto in De - i pa - tris, a - - men, cum

Musical score for the second system, featuring multiple staves with musical notation. A large watermark 'PROBENFÜR' is overlaid diagonally across the page.

*Man.*

Musical score for the third system, featuring multiple staves with musical notation. A large watermark 'PROBENFÜR' is overlaid diagonally across the page.





First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *a 2.*

Second system of musical notation with German lyrics. The lyrics are:   
 tris, De-i pa - tris, a - - men, spi - ri - tu in glo -   
 a - men, cum san - cto sr De - i pa - tris, a - -   
 a - men, a - men, a - men, cum san - - cto   
 san - - cto - - a De - i pa - tris, a - - - - men, cum

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the previous systems.

Fourth system of musical notation, including a graphic of an open book at the end of the page.

PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- ri - a De - i pa - tris, a - men, a - men, pi - ri - tu, cum san -

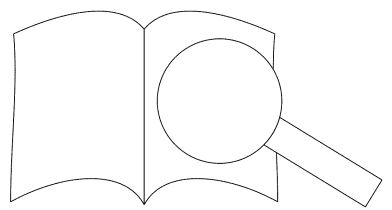
men, cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - men, cum san -

spi - ri - tu in glo - ri - a De - i pa - tris, in glo - ri - a De - i pa -

san - cto spi - ri - tu pa - tris, in glo - ri - a De - i pa -

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. It features similar notation to the first system, with vocal lines and piano accompaniment.

Third system of musical notation, concluding the page. It includes the vocal lines and piano accompaniment. The system ends with the markings "Ped." and "Man.".



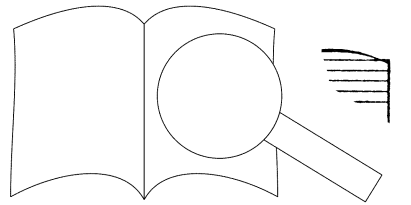
PROBEPARTIUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features a complex piano accompaniment with various rhythmic patterns and melodic lines.

The second system includes vocal lines with lyrics. The lyrics are: "cto spi - ri - tu in glo - ri - a De - i", "cto spi - ri - tu", "a - tris, a - men,", "tris, in glo - tris, a - men, a - men.", and "a De - i - pa - tris, cum san -". The vocal lines are written in treble clef, and the piano accompaniment continues in bass clef.

The third system continues the piano accompaniment with five staves. It features intricate chordal textures and melodic fragments, maintaining the same key and time signature as the previous systems.

The fourth system concludes the piano accompaniment with five staves. It includes performance instructions: "Ped." (pedal) and "Man." (manicé). The music ends with a final chord and a fermata.

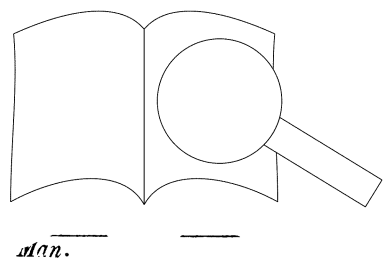


Musical score for the first system, featuring piano and organ parts. Dynamics include *ff* and *p*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Vocal line with Latin lyrics: *cto spi - ri - tu... cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a*. The lyrics are written below the vocal staff.

Musical score for the second system, including piano and organ parts. Dynamics include *ff* and *p*. The score continues the musical composition from the first system.

Musical score for the third system, including piano and organ parts. Dynamics include *ff* and *p*. The score concludes the musical piece.



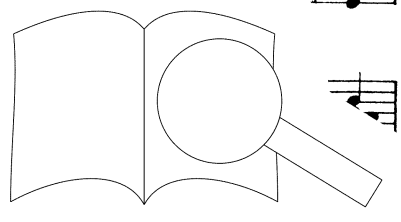
PROBENPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, including piano and bass staves. Dynamic markings include *ff* and *cresc.*

Vocal line with lyrics: De - i pa - tris, cum san - cto... a De - i pa - tris, a - glo - ri - a... De - i pa - tris, a - in glo - ri - a De - i pa - tris, a - men, in glo - ri - a De - i pa - tris, a -

Piano accompaniment for the second system, featuring complex chordal textures and dynamic markings like *ff*.

Piano accompaniment for the third system, including a pedal point and dynamic markings like *(ff)* and *Ped.*



PROBENPAPIER

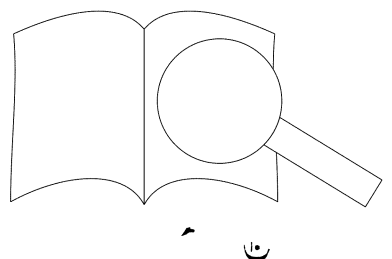
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with multiple staves and dynamic markings like 'f' and 'sf'.

Vocal score for the second system with lyrics "men, a-men, a - men, men." and piano accompaniment.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with dynamic markings like 'f' and 'sf'.

Piano accompaniment for the fourth system with markings "Man." and "Ped."



PROBEKOPPIERT  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Credo.

Andante. ♩ = 84.

The piano introduction consists of nine staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in a slow, steady tempo. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The key signature has two flats, and the time signature is common time (C).

The vocal entries are arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: *Patrem omni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um*. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

The piano accompaniment for the vocal entries consists of two systems. The first system has two staves (treble and bass clef), and the second system has two staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *Andante*.

8

mf

pp

um fi - li - um ge - ni - tum.

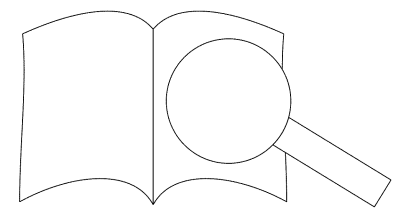
um et in Je - - sum fi ni - ge - - ni - tum.

um li - i u - - ni ge - ni - tum,

u - - num Do - minum fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

p

p



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for the first system, featuring multiple staves with instrumental and vocal parts. The score includes dynamics such as *mf* and *fp*.

et ex pa-tre na - - - tum an-te om-ni - a sae - o, lumen de lu-mine, De-um  
 et ex pa-tre na - - - tum an-te - - - -um de De - o, lumen de lu-mine, De-um  
 et ex pa-tre na - - - tum a. - - - -a. De-um de De - o, lumen de lu-mine, De-um  
 et ex pa-tre na - - - - sae - cu-la. De-um de De - o. lumen de lu-mine, De-um

Musical score for the second system, continuing the instrumental and vocal parts. Dynamics include *mf*.

Musical score for the third system, including a graphic element of an open book.

PROBENFÜR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

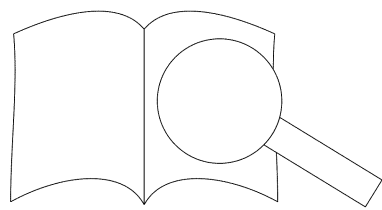


Musical score for the first system, including piano and bass staves with dynamic markings like *mf* and *sf*.

ve - rum de De-o ve - ro, ge - ni - tum, - a - lem pa - tri,  
 ve - rum de De-o ve - ro, ge - r - an - ti - a - lem pa - tri,  
 ve - rum de De-o ve - ro, ge - con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri,  
 ve - rum de De-o ve - ro. a, . ac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri,

Musical score for the second system, including piano and bass staves.

Musical score for the third system, including piano and bass staves.



PROBENPARTIUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



dim. p

dim. p

pp #F#

dim.

mf dim.

mf p

coe - lis, de coe - lis,

coe - lis, de coe - lis

coe - lis, des - cen - dit de coe - li - s - ce de coe - lis.

coe - lis, des - cen - dit de coe - lis, des - cen - dit de coe -

mf dim.

dim.

p

pp

p

p

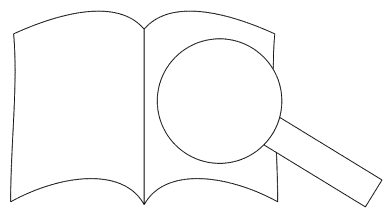
pp

pizz.

p

p

Man.



PROBENPARTEI

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp dolce

pp

pp

sf sf

pSolo.dolce

Et in-carna-tus est de spi-ri-  
Et in-carna-tus est

vir-gi-ne: et homo fac - - tus

aa-ri-a vir-gi-ne: et homo fac - - tus

et homo et homo fac - - tus

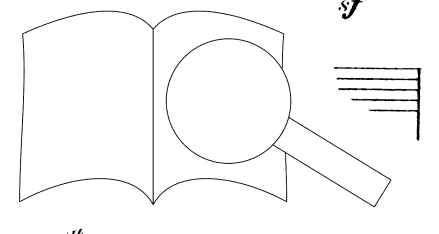
et ho-mo, homo fac - - tus

lis.

Adagio. ♩ = 63.

pp

Man.



First system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. The piano part features a prominent bass line with a *f* dynamic.

*Tutti.*  
 est, eru-ci-fi-xus no-bis sub  
 est, eru-ci-fi-xus pro no-bis sub  
 est, eru-ci-fi-xus a-am pro no-bis sub  
 est, eru-ci-fi-xus -ti-am pro no-bis sub

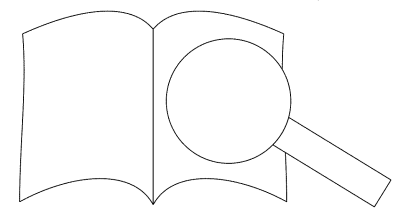
Second system of musical notation, primarily vocal staves with lyrics. Dynamics include *mf* and *p*. The word "Tutti." is written above the first vocal line.

pizz. a.  
 pizz.

Third system of musical notation, featuring piano accompaniment with pizzicato and arco markings. Dynamics include *pp*, *p*, and *mf*.

Man.

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *p*. The word "Man." is written below the piano part.



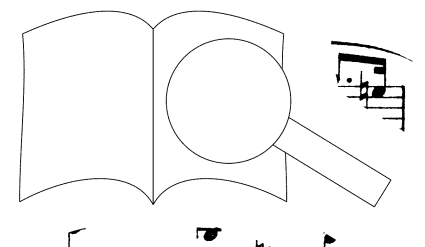
PROBEPARTIEN  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring vocal and piano staves. The vocal line begins with notes for "Pas - sus et se - pul - tus est," and "pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus." The piano accompaniment features complex textures with various dynamics like *sf* and *pp*.

Musical score for the second system, including lyrics and vocal lines. The lyrics are: "Pon - ti - o Pi - la - - to pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus." Dynamics include *sf*, *p*, and *pp*.

Musical score for the third system, showing piano and vocal staves. Dynamics include *p*, *sf*, and *pp*.

Musical score for the fourth system, primarily vocal line. Dynamics include *mf*.



PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

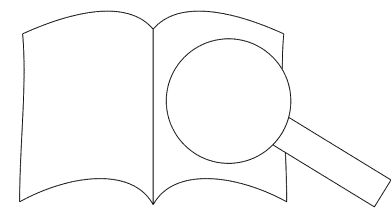
Tempo I.

pas-sus, pas-sus et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a

pas-sus et se-pul-tus est.

sus et se-pul-tus est.

sus, pas-sus et se-pu'



PROBENPARTI

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



di - - - e

Et re-sur-re-xit ter

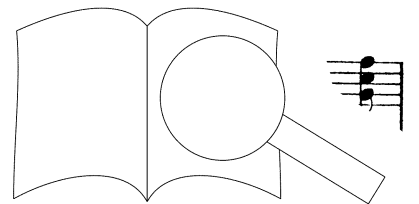
r-re-xit ter-ti-a

secundum scriptu-ras

di - e

secundum scriptu-ras

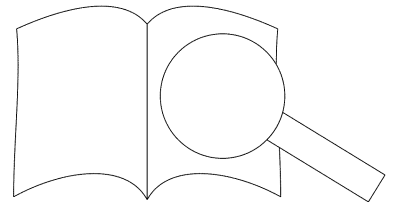
secundum scriptu-ras



PROBENPARTIEN  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



et ascen-dit in coelum, se - det ad dex-ter tris,  
 et ascen-dit in coelum, se - det a tris,  
 et ascen-dit in coelum, se - det an tris,  
 et ascen-dit in coelum. ex- a - - - - tris,



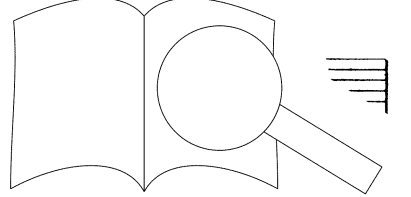
PROBENPAKUNGEN  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring piano and organ parts. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with various rhythmic patterns and dynamics. The organ part is on a single staff with a treble clef, featuring a long, sustained note in the first measure followed by more active accompaniment.

Vocal score with Latin lyrics. The lyrics are:   
 et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-  
 et i-te-rum ven-tu-rus est cum  
 et i-te-rum ven-tu-rus est cum  
 et i-te-rum ven-tu-  
 - vos et mor - - tu - -  
 vi - vos et mor - - tu - -  
 ca - re vi - vos et mor - tu -  
 ju - di - ca - re vi - vos et

Musical score for the second system, featuring piano and organ parts. The piano part continues with complex rhythmic figures. The organ part features more active accompaniment with various dynamics and articulation marks.

Musical score for the third system, featuring piano and organ parts. The piano part includes markings for 'Man.' and 'Ped.' (pedal). The organ part continues with its accompaniment.



First system of musical notation, including piano accompaniment with dynamics such as *f*, *sf*, and *fp*.

os. cu - jus reg - ni non e - rit . . . am sanctum Do - minum et vi -

os, cu - jus reg - ni non in spi - ritum sanctum Do - minum

os, cu - jus reg - ni non e et in spi - ritum sanctum Do - minum

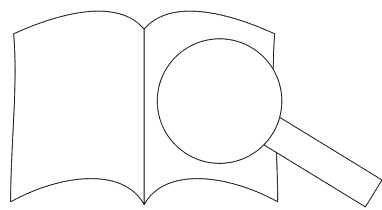
mor - tuos, rit. - nis. et in spi - ritum sanctum Do - mi - num

Second system of musical notation with vocal lines and lyrics.

Second system of musical notation, including piano accompaniment with dynamics such as *sf*, *p*, and *p dolce*.

Third system of musical notation, including piano accompaniment with dynamics such as *sf* and *p*.

Man.



PROBENPARTIENUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

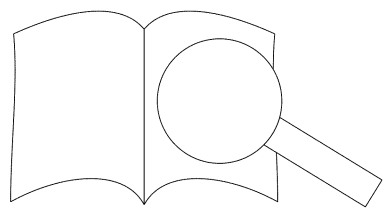
vi - fi - can - tem, qui ex pa - tri - li - o, qui cum pa - tre et fi - li - o  
 ce - - dit, qui cum pa - tre et fi - li - o  
 - ti que pro - ce - - dit, qui cum pa - tre  
 et v... qui cum pa - tre et fi - li - o

Instrumental score for strings and woodwinds. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*. A large slur spans across the top of the first system.

Vocal score with lyrics in German. The lyrics are: "si - mul a - do - ra - - tur et con - - - glo - ri - - - cu - tus est, qui lo - si - mul a - do - ra - - tur et con - glori - fi - ur, qui lo - cu - tus est, si - mul a - do - ra - - tur et con - glori - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est, si - mul a - do - ra - - tur et con - glori - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est,"

Instrumental score for strings and woodwinds. The score continues with dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*.

Instrumental score for strings and woodwinds. The score continues with dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*.



PROBENPARTIEN  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

cu - - - tus est per pr  
 qui lo - cu - tus est  
 qui lo - cu - tus est

Et  
 Et

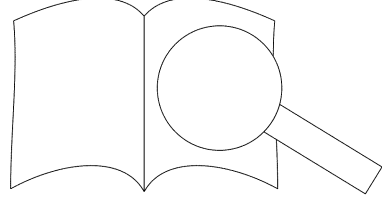
tas. Et u - - nam sanc - tam ca -  
 tas. Et u - - nam sanc - tam ca -

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom four staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a minor key and features a mix of melodic lines and harmonic support. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

The second system of the musical score includes Latin lyrics. The vocal lines are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "u - - nam sanc - tam ca - tho - - li - cam et a - p - - si - am, con - tho - - li - cam, et a - po - sto - li - cam et con - fi - te - or u - num bap -". Dynamics include *p* and *mf*.

The third system of the musical score features piano accompaniment in bass clef. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic fragments. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

The fourth system of the musical score features piano accompaniment in bass clef. The music continues with melodic and harmonic development. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).



PROBEKOPPIE  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for the first system, measures 93-96. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent triplet in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *sf* and *mf*.

in re - mis - - si - o - nem pr  
 fi - te - or u - num bap - tis -  
 in re - mis - si - o - nem pe  
 tis - ma

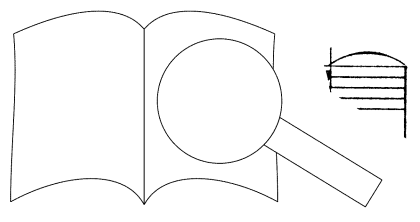
et ex -  
 ca - to - - rum, et ex -  
 rum, et ex -  
 ca - to - - rum, et ex -

Musical score for the second system, measures 97-100. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *[sf]* and *p*.

Musical score for the third system, measures 101-104. The piano part features complex triplet patterns in both hands. Dynamics include *pp* and *fp*.

Musical score for the fourth system, measures 105-108. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *Ped.*

PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Maestoso.

97

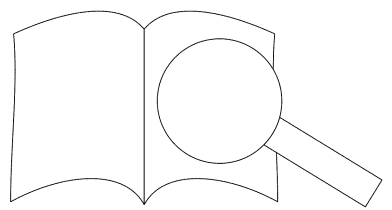
First system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. The tempo is marked *Maestoso*.

Second system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *ff*. The tempo is marked *Maestoso*.

Third system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *ff*. The tempo is marked *Maestoso*.

Fourth system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

PROBEKOPPIE  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

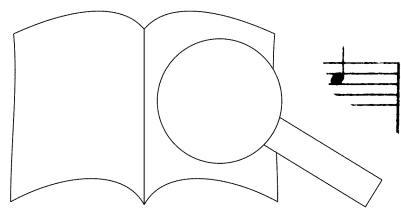


Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with multiple staves and dynamic markings like *sf*.

tam, et vi - - - ri sae - eu - li,  
 tam, et vi - - - tu - - ri sae - eu - li,  
 tam, et vi - a. ven - tu - - ri sae - eu - li,  
 tam, et ven - tu - - ri sae - eu - li,

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment with multiple staves and dynamic markings like *sf*.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with multiple staves and dynamic markings like *sf*.



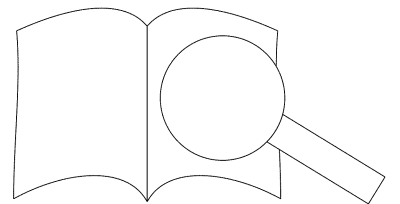
PROBENPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music consists of chords and melodic lines in both hands.

Musical score for the second system, including vocal lines with lyrics. The lyrics are: a - - men, a - - ven - tu - ri sae - .am ven - tu - ri vi - tam ven - tu - ri et vi - tam ven - tu - ri

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment. The music includes a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line.

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment. The music continues with harmonic support for the vocal parts.



PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The middle three staves are piano accompaniment, featuring a mix of chords and melodic lines. The bottom two staves are additional piano accompaniment, including a bass line with rhythmic patterns.

The second system continues the musical score with seven staves. It includes vocal parts with the lyrics: "sae - - cu-li, a - -", "sae - - cu-li, a - -", "sae - - cu-li, a - -", and "sae - - cu-li, a - -". The piano accompaniment continues with various chordal and melodic textures.

The third system of the musical score consists of seven staves. It features intricate piano accompaniment with complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

The fourth system of the musical score consists of seven staves. It features piano accompaniment with long, sustained notes and complex textures. A large, stylized graphic element, resembling a book or a large letter 'B', is positioned on the right side of the system.

PROBENPARTIEN  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Sanctus.

Adagio. ♩ = 60.

in Es.  
in B u. Es.

*pp*

*pp*

san - - ctus,  
san - - ctus,  
san - - ctus,  
san - - ctus,  
San - - ctus, san - - ctus,

*pp*

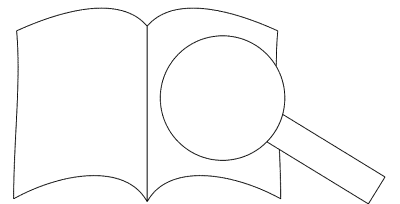
Adagio. ♩ = 60.

*pp dolce*  
*pp*

*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pp*  
*pizz.*

*p*  
*pp'*  
*p*

*Man.*



PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp

p

pp

pp

san - - - - - ctus

san - - - - - ctus

san - - - - - ctus

san - - - - - ctus

mi - nus

Do - mi - nus

Do - mi - nus

De -

De -

De -

De -

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

arco

arco

pizz.

arco

*p*

*mf*

*mf*

*p*

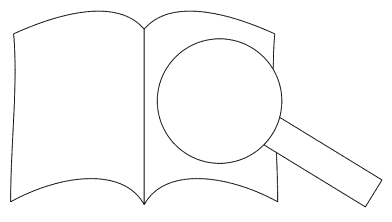
Ped.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and an organ accompaniment. The organ part features a prominent arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics range from *pp* to *ff*. The lyrics are in Latin, with the text: "us, De - - us sunt coe - li, coe - li et us, De - - us Ple - ni sunt coe - li, coe - li et us, De - - us ch. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et us, ba - oth. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et". The organ part includes markings for *arco* and *Ped.* (pedal). The score is marked with a large watermark "PROBEPARTITUR" and a diagonal watermark "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".



Instrumental score for strings and woodwinds. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *f*, *sf*, and *ff*. The woodwind parts include flutes, oboes, and bassoons, while the string parts include violins, violas, cellos, and double basses.

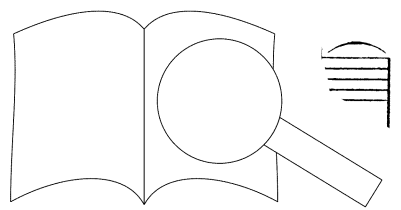
Vocal score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in German and describe the glory of God in heaven and earth. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*.

ter - ra glo - ri - a tu - a, ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - a. 0 -  
 ter - ra glo - ri - a tu - a, ple - ni - ra glo - ri - a tu - - a. 0 -  
 ter - ra glo - ri - a tu - a, ple - et ter - ra glo - ri - a tu - a. 0 -  
 ter - ra glo - ri - a coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - a. 0 -

Continuation of the instrumental score for strings and woodwinds. It includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. The woodwind parts include flutes, oboes, and bassoons, while the string parts include violins, violas, cellos, and double basses.

Continuation of the instrumental score for strings and woodwinds. It includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The woodwind parts include flutes, oboes, and bassoons, while the string parts include violins, violas, cellos, and double basses.

PROBEKOPPIE  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

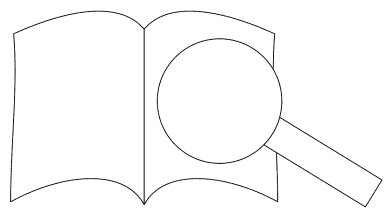


The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom four staves are piano accompaniment. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

The second system of the musical score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "san - na, o - san - na, cel - - - -", "san - na, o - san - - - - ex - cel - - - -", "san - na, o - san - - - - na in ex - cel - - - -", and "san - na, o - san - na, e - - - - san - na in ex - cel - - - -".

The third system of the musical score consists of six staves of piano accompaniment. It features a prominent triplet of eighth notes in the bass line and various chordal textures.

The fourth system of the musical score consists of six staves of piano accompaniment, continuing the complex rhythmic and melodic patterns from the previous systems.



*Fin.*

PROBENPARTIEN  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

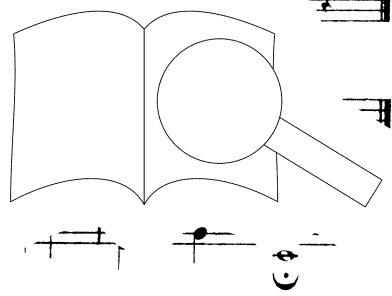
Musical score for page 27, featuring multiple staves with vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*. The lyrics are:

sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis.

Additional markings include *resc. 3* and *mf*.

PROBEKOPPIE • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



# Benedictus.

Andante. ♩ = 69.

*p dolce*

*pp*

*pp*

in F.

in Es.

in Es u. As.

*pp*

*p dolce*

Be - ne - di - ctus qui

Andante. ♩ = 69.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

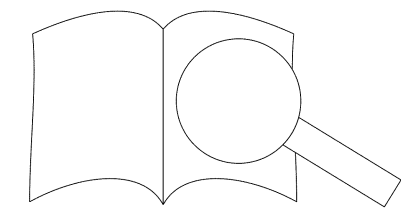
*pizz.*

*[pp]*

*pp*

*Man.*

*Ped.*



*p*  
*pp*  
*pp*  
*[p]*

ve - nit, qui ve - nit in no - qui ve - nit in

*Solo. marc.*  
Be - ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui

*Solo. dolce*  
Be - ne - di - ctus qui

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,

*Man.* *Ped.*

PROBENPARTIUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

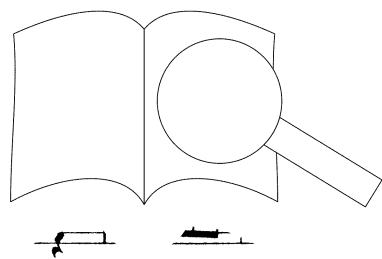
Musical score for the first system, featuring piano and organ parts. Dynamics include *p*, *f*, and *sf*.

no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - c  
 ve - nit, qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui  
 ve - nit, qui ve nit in - mi - ni, be - ne - di - ctus qui  
 be - - - n i a no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit

Musical score for the second system, including vocal lines with Latin lyrics and piano accompaniment.

Musical score for the third system, primarily piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *fp*.

Musical score for the fourth system, including piano and organ parts. Dynamics include *p* and *mf*.



Man.

Ped.

PROBEPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for the first system, measures 1-10. It includes staves for vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *dolce*.

Musical score for the second system, measures 11-20. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, *mf*, *p*, and *cresc.*.

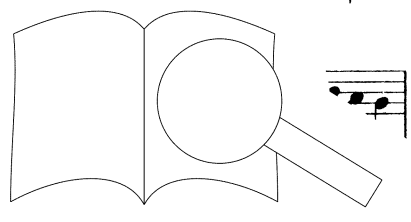
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Be - ne - di - ctus qui  
 ve - nit in no - mi - ne Do - ni qui ve - nit,  
 ve - nit in no - mi - ne Do - ni Be - ne - di - ctus qui ve - nit  
 qui ve - nit in no ... Be - ne - di - ctus qui ve - - - nit, qui ve - nit, qui

Musical score for the third system, measures 21-30. It includes piano accompaniment with various dynamics like *dim.*, *p*, and *pizz.*

Musical score for the fourth system, measures 31-35. It includes piano accompaniment with dynamics *p* and *Man.*

PROBENFÜR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

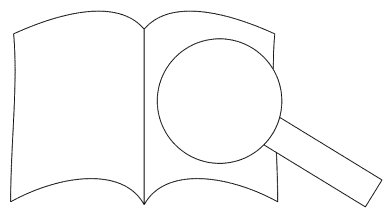


*cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f*  
*cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f*  
*cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f*  
*cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f*  
*f* *dim.* *p* *cresc.* *f*  
*sf* *dim.* *p* *cresc.* *f*  
*fp*

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. - - - - - etus, be - ne - di -  
 ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. - - - - - tus, be - ne - di - ctus qui  
 qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. - - - - - ne - - - - - ctus qui ve - - - nit, qui  
 ve - nit in no - mi - r - - - - - ne - di - - ctus qui ve - nit in no - mine

*cresc.* *dim.* *p* *cresc.* *f*  
*dim.* *p* *cresc.* *f*  
*dim.* *p* *cresc.* *f*  
*dim.* *p* *cresc.* *f*  
*arco* *f* *pizz.* *[p]* *cresc.* *f*  
*f* *p* *cresc.* *f*  
*f* *p* *cresc.* *f*  
*f* *p* *cresc.* *f*

*mf* *p*  
*Ped.* *Man.*



PROBEKOPPIE • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

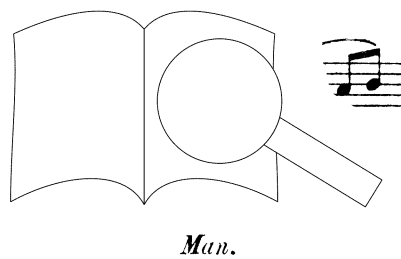
First system of musical notation, including piano and organ parts. Dynamic markings include *f* and *dim.*. A second ending bracket labeled *a 2.* is present.

Vocal line with German lyrics:   
 -ctus qui ve-nit, qui ve-nit  
 ve-nit in no-mine Do  
 ve-nit, ve-nit in  
 Do-mi-ni, qui ve  
 ni. O-sanna in ex-  
 -mi-ni. O-sanna in ex-  
 Do-mi-ni. O-sanna in ex-  
 -mi-ne Do-mi-ni. O-sanna in ex-

Second system of musical notation, including piano and organ parts. Dynamic markings include *p*, *f*, and *dim.*

Third system of musical notation, including piano and organ parts. Dynamic markings include *mf* and *p*. Pedal and Manual markings are present at the bottom.

PROBEKOPPIERUNG  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for the first system, measures 1-6. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*.

Musical score for the second system, measures 7-12. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *sf*, and *f*.

cel - sis, o - san - na, o - san - na      o - san-na in ex -

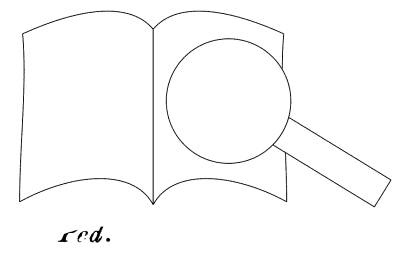
cel - sis, o - san - na, o - san -      in ex - cel - sis, o -

cel - sis, o - san - na, o      o - san-na in ex -

cel - sis, o - san - na      o - san-na in ex -

Musical score for the third system, measures 13-18. It features piano accompaniment with dynamics *p dolce*, *sf*, and *f*.

Musical score for the fourth system, measures 19-24. It features piano accompaniment.



PROBENPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

*rit.*

*sf*

*p*

*pp*

cel-sis, o san-na, o san-na in ex-

san-na, o san-na, o san-

cel-sis, o san-na, o san-na

cel-sis, in

*p dolce*

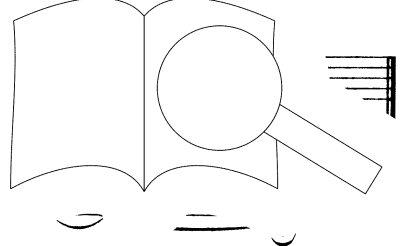
*sf*

*p*

*pp*

*pizz.*

*pp*



PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Agnus Dei.

Andante. ♩ = 72.

in C.  
in C u. G.

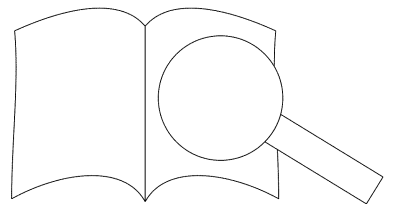
*pp* *p* *sf* *mf*

*pp* *pp* *pp* *pp* *sf*

Agnus De-i, qui - qui tol - lis pec -  
Agnus De-i, qui tol - lis pec -  
Agnus De-i, tol - lis, qui tol - lis pec -  
Agnus De-i, qui - - - lis, qui tol - lis pec -

Andante. ♩ = 72.

*p* *ped.*





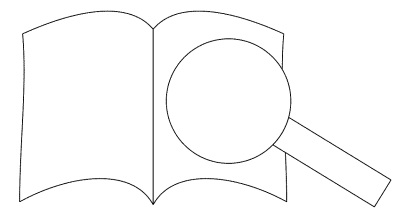


First system of musical notation, including piano and bass staves with various notes, slurs, and dynamic markings such as *f* and *dim.*

Vocal line with lyrics: bis, mi-se-re-re, mi-se-re-re. Ag-nus

Second system of musical notation, including piano and bass staves with dynamic markings such as *pizz.* and *dim.*

Third system of musical notation, including piano and bass staves.

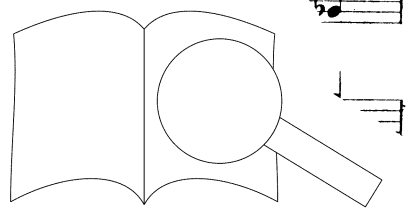


PROBEKOPPIE  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta  
 De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta  
 - lis, qui tol - lis pec - ca - - - ta

*pp*, *sfp*, *sf*, *f*, *mf*, *f*, *arco*, *pp*, *mf*

PROBENPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

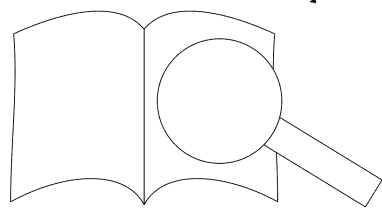


pp p mf

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

p mf sf cresc. p pizz. p cresc. arco

p Man.



PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp  
sf  
mf  
sf

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

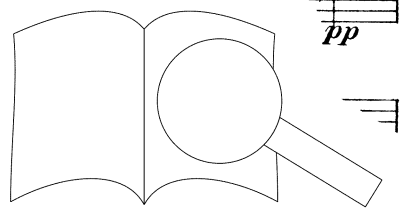
mi - se - re - re, mi - se -  
 mi - se  
 re, mi - se - re - re  
 re, mi - se

pp  
pp  
pp  
pp

pp  
dolce  
pp  
pp  
pp  
pp  
pp  
pp  
pp  
pp

Ped.

PROBENPARTEI  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



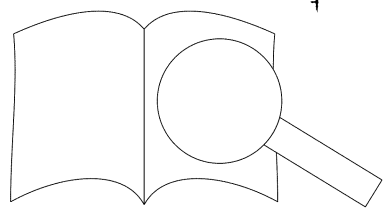
Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The system contains six staves. The vocal parts are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *sf* and *pp*.

Musical score for the second system with lyrics. The system contains six staves. The vocal parts are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *p*, *sf*, and *pp*. The lyrics are: re - re no - bis. Ag-nus De qui tol - - - - re - re no - bis. A- qui tol - - - - no - - - bis. Ag-nus De-i, qui tol - - - - re - re no - - - - qui tol - - - -

Musical score for the third system, primarily piano accompaniment. The system contains six staves. The piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *pp* and *mf*. The word "arco" is written below the piano part.

Musical score for the fourth system, primarily piano accompaniment. The system contains six staves. The piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *mf*. The word "Man." is written below the piano part.

PROBENPARTIUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

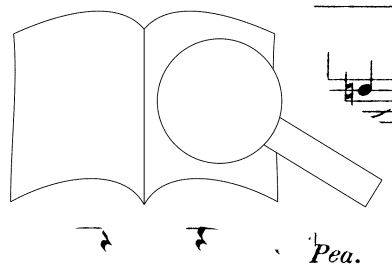


First system of piano accompaniment, measures 46-50. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *f*, *sf*, and *ff*.

Vocal line with lyrics for the first system, measures 46-50. The lyrics are: "lis, qui tol - lis pec - ca - di. Ag - nus", "lis, qui tol - lis pec - ca - di. Ag - nus", "lis, qui tol - lis pec - ca - di. Ag - nus", and "lis, qui to' - ta mun - di. Ag - nus".

Second system of piano accompaniment, measures 51-55. This system includes a prominent sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand, with dynamic markings like *mf* and *f*.

Third system of piano accompaniment, measures 56-60. It continues the arpeggiated texture from the previous system, ending with a *Ped.* (pedal) marking.

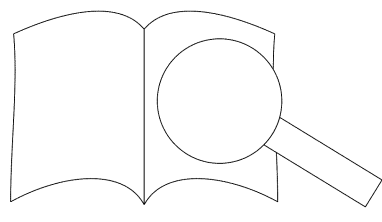


First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *sf*.

Vocal lines with German lyrics: De - i, ag-nus De - i, qui tol - aun - - - di,  
 De - i, ag-nus De - i, o - ta mun - - - di,  
 De - i, ag-nus De - i, qui a - - - ta mun - - - di,  
 De - i, ag-nus qui col - pec - - ca - ta mun - - - di,

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *marc.*, *p*, *sf*, and *mf*. Includes markings for *Man.* and *Ped.*

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



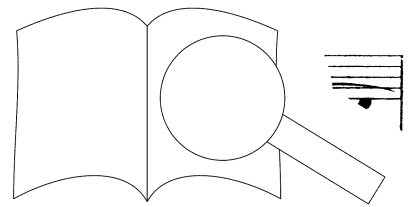


Listesso tempo.

*p tranquillo*  
do - - na no - - bis pa - -

*pizz.*  
*p tranquillo*

*Man.*  
*ppp*  
*P.d.*

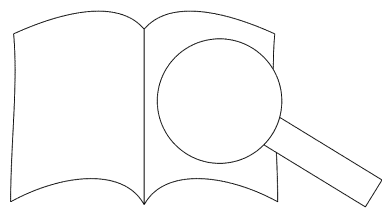


do - - na no - - bis pa

cem, do - - na no - - bis

no - - bis pa - -

na no - - bis, no - - bis



PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

76

*p* *sf* *mf* *f*

*p* *mf* *mf*

*pp*

*dolce* *sf* *mf*

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

pa - - - - - cem, do - - - - - do - - - - - na pa - - - - -

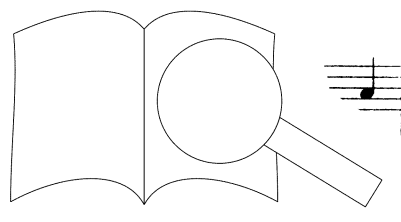
pa - - - - - cem, do - - - - - do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - -

do - - - - - cem, do - - - - - na, do - na pa - - - - -

*p* *mf* *mf* *mf* *f*

*mf* *mf* *mf* *f*

*p* *f*



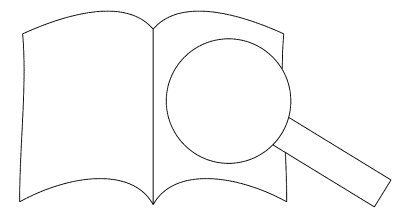
PROBEPARTIENUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

cem, do - na pa - cem, do - - na pa - - cem, do - na,

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

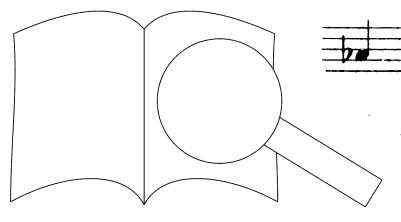
cem, do - - na r - - - bis pa - - cem, do - - na



Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score features various dynamics such as *ff*, *dim.*, *p*, and *pp*. It includes a large watermark reading "PROBEKOPPIERUNG" diagonally across the page.

Vocal score with Latin lyrics. The lyrics are: "pa - - cem, do - - na no - - bis do - na pa - cem do na no - bis, no - - bis pa - - cem, do - - na no - - bis, no - - bis no - - bis, no - - na pa - cem, do - na no - - bis, no - bis". Dynamics include *ff*, *dim.*, *p*, and *pp*.

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score features various dynamics such as *ff*, *dim.*, *p*, and *pp*. It includes a large watermark reading "PROBEKOPPIERUNG" diagonally across the page.



pp dolce

pp

pp dolce

pp

pp

pa - - - cem.

pa - - - cem.

pa - - - cem.

pa - - - cem.

p

pp

pizz.

arco

pp

pp

pp

pp

arco

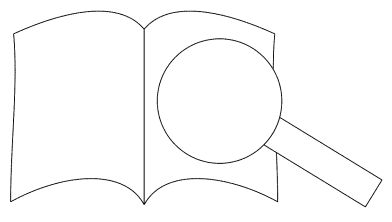
pp

pp

pp

pp

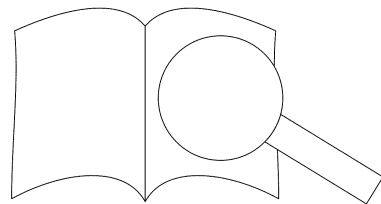
pp



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag




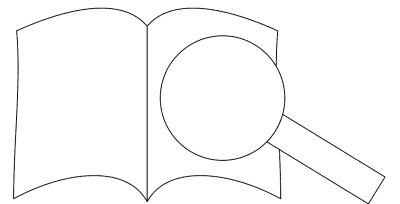


---

# Kritischer Bericht

---

**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

Für die vorliegende Ausgabe der *Messe in C-Dur* op. 169 von Josef Rheinberger standen dem Herausgeber Mikrofilme bzw. Fotokopien aller wichtigen Quellen zur Verfügung. Die Überlieferungssituation des Werkes stellt sich als relativ unproblematisch dar.

### 1. Partitur-Autograph (Sigle: PA)

Rheinbergers eigenhändig geschriebene Partitur (Hochformat mit dem Papiermaß 35,6 x 27 cm) wird unter der Signatur *Mus. Mss. 4639* in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt. Das Titelblatt trägt die Inschrift *Messe in C. / für / Soli, Chor und Orchester / von / Josef Rheinberger / Opus 169. / (Partitur)*; erkennbar ist eine Korrektur an der Opuszahl, denn ursprünglich hatte das Werk die Nummer 167 getragen. Die anschließenden Partiturseiten sind vom Komponisten durchgezählt, wobei verschiedene Änderungen an der Paginierung mit dem im Vorwort geschilderten Entstehungsprozeß der *Messe* zusammenhängen: Die ursprünglichen Seiten 7 ur. mit dem Kyrie-Mitteil hat Rheinberger noch vor der Verlegung des Werkes herausgetrennt und durch die Neufassung des „Christe eleison“ ersetzt (es handelt sich um die Takte 42-71 in der Zählung unserer Ausgabe). Der Abschnitt enthaltenden Seiten 7-10 wurden nach der Partitur eingefügt, anschließend haben die ursprünglichen Seitenzahlen ab 9 gestrichen bzw. durch die neuen Seitenzahlen 11ff. ersetzt. In ähnlicher Weise wurde der Abschnitt des Gloria mit der Fuge „Christe eleison“ aus dem Autograph eingefügt, die ursprüngliche Zählung nun insgesamt 11ff. gestrichelt und die entsprechenden Seiten in die Partitur übernommen.

Über die Überlieferungssituation des Autographen ist das Autograph nur relativ wenig bekannt. Die folgenden Abschnitte des Autographen sind heute in die Partitur übernommen. Über die Überlieferungssituation des Autographen ist das Autograph nur relativ wenig bekannt. Die folgenden Abschnitte des Autographen sind heute in die Partitur übernommen.

diese haben dann aber für beide Stimmen ein Unisonospiel von Bläserpaaren wird mit verlangt. Die Metronomangaben sind durchbrochene Achtelrepetitionen, die Rheinberger regelmäßig an einen durchgezogenen Strich in den Takten 1-2 des Kyrie) steht jeweils unten auf der Seite (verte subito = schnell). Die Angabe (S. 86) findet sich direkt am Ende des Agnus Dei tr.

Das Partitur-Autograph ist in drei Abschnitten für die drei Posaunen angeordnet. Die ursprüngliche Erscheinungsbild der Partitur zeigt Abbildung 4 den Originalzustand nach der Erstfassung der

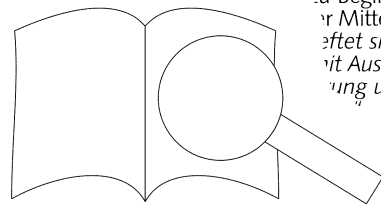
Orgelstimme (Sigle: AO) Die Orgelstimme (Sigle: AO) ist eine Komposition für bescheidenere aufführungspraktische Zwecke. Um das Werk leichter aufführen zu können, hat Rheinberger eine Orgelstimme komponiert, die bei Bedarf als Ersatz der Bläserpartien dienen kann. Das Autograph dieser Orgelstimme ist in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur *Mus. Mss. 4639/1* aufbewahrt. Der Band umfaßt 22 beschriebene Seiten mit dem Datum vom 17. 6. [18]91 am Ende. Auf dem Titelblatt läßt sich noch die alte Opuszahl 167 erkennen. Der Orgelpart ist in drei Systemen mit eigens ausgewiesener Pedalstimme notiert.

Das Exemplar enthält die Erstfassung der Komposition ohne die späteren Ergänzungen in den beiden ersten Messensätzen. Rheinberger hat jedoch bei Takt 42 des Kyrie (S. 3) und bei Takt 102 des Gloria (S. 8) durch das Kürzel NB diejenigen Stellen markiert, an denen die Neufassung beginnt. Abbildungen 6 und 7 geben die zwei ersten Notenseiten der Orgelstimme wieder.

### 3. Skizzen<sup>2</sup>

Vorstudien Rheinbergers zu dieser *Messe* haben sich in den Bänden 3 und 5 seiner Skizzenbücher erhalten.<sup>3</sup> Die Bände

<sup>1</sup> Eine ausführliche Beschreibung des hier kurzgefaßten Quellenbefundes gibt Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1977, S. 408 unvollständig wiederholt. Die Angaben von Prof. Dr. Irmen richtig, außerdem die Seiten 29-42 (einschließlich der Seite 29, die 29-3 enthalten die vollständige Skizze).  
<sup>2</sup> Diese Quelle bleibt ohne Kürzel.  
<sup>3</sup> Näheres im Rheinberger-Werk, kritischer Bericht auf die Skizzenbücher, S. 409.



tragen die Signatur *Mus. Mss. 4739 b (Nr. 3 und Nr. 5)* der Bayerischen Staatsbibliothek München. In Band 3 findet sich auf S. 82 der schon im Frühjahr 1882 zu Papier gebrachte erste thematische Einfall für das Kyrie. Band 5 hat Kompositionsentwürfe aus den Jahren 1891-1897 zum Inhalt. Hier stehen auf den Seiten 1-5 zunächst Skizzen zum Benedictus und zum Agnus Dei (mit Daten vom 10. bis 12. Mai 1891); anschließend folgen Entwürfe zu den Neufassungen des „Cum Sancto Spiritu“ und des „Christe eleison“. Eine Seite aus dem 5. Skizzenbuch ist in Abbildung 1 reproduziert.

#### 4. Erstdruck der Partitur (Sigle: EP)

Im Jahre 1892 kam im Verlag Leuckart zu Leipzig der Erstdruck der Partitur heraus (Verlagsnummer 4445). Den Stich hatte die renommierte Lithographische Anstalt Röder, ebenfalls in Leipzig, besorgt. Der Band enthält die überarbeitete und letztgültige Fassung des Werkes unter Einschluß der drei Posaunen und der Orgelstimme. Damit genießt diese Partitur den höchsten Rang als Quelle, zumal auch die Drucklegung unter Rheinbergers Kontrolle erfolgte.

Die Orgelstimme ist in zwei Systemen mit Hinweisen auf den Einsatz des Pedals notiert. Gegenüber dem Partitur-Autograph wurden Vortragszeichen ergänzt bzw. vervollständigt und einige Schreibweisen normalisiert (z.B. *tranquillo* statt *tranquill:*). Trotz dieser Einrichtungen weicht das Erscheinungsbild des Bandes nach wie vor in mehreren Details von der heutigen Editionspraxis ab; dies betrifft insbesondere die Groß- und Kleinschreibung und die Trennungen innerhalb des lateinischen Textes, aber auch den Gebrauch deutscher Instrumentenbezeichnungen mit altertümlichen Schreibweisen wie „Contrabass“

Die Überlieferung des Notentextes ist insgesamt zu weitgehend fehlerfrei. Ein gewisses Problem folgte jedoch der teilweise inkonsequente, oft von PA abweichende Darstellung paariger Bläserstimmen einschließlich der gehöriger Phrasierungsbögen oder anderer Details. So sind die Klarinetten in den Takten 4' und 5' mit zwei Halsen geschrieben; die Fagotte stehen an einem Hals und tragen offenbar für beide Instrumente noch EP lassen im übrigen Phrasierungsbogen wie im K sich nur auf das Instrumente beziehen sollen. Die Paukeninstrumente bezeichnen die Wiederholungen der Orgelstimme, also wie in PA an einer Stelle, an späteren Parallelstellen nicht mehr notiert.

Die vorliegende Neuausgabe ist eine weitgehende Quellenbeschreibung. Es sei allerdings angemerkt, daß die Posaunenstimmen bisher ebensowenig wie die handschriftlichen Vorlagen übereinstimmen mit den neugefaßten Abschnitten von Kyrie und Gloria. Deshalb bildet der Erstdruck von Partitur und Stimmen für die genannten Parteien die einzige Quelle.

#### 5. Erstdruck der Stimmen (Sigle: EST)

Zusammen mit der Partitur wurde im Verlag Leuckart das gesamte Stimmenmaterial von Rheinbergers Messe op. 169 veröffentlicht. Neben Einzelstimmen für jedes Instrument einschließlich Orgel wurden auch die vier Singstimmen separat gedruckt, also nicht in Form einer Chorpartitur. Die Singstimmen schließen die Solopartien ein. Gelegentlich ergänzte Vortragszeichnungen gehen über den Befund von EP oder PA hinaus. Anhand kleinerer Divergenzen zwischen EP und EST ist nachweisbar, daß das revidierte Partitur-Autograph die Grundlage für die Herstellung des Stimmenmaterials hat; EST wurde also nicht auf der Basis der Partitur gedruckt. Die Verlagsnummern lauten 4446 für die Orgelstimme und 4447 für die Singstimmen.

#### 6. Erstdruck des Klavierauszugs

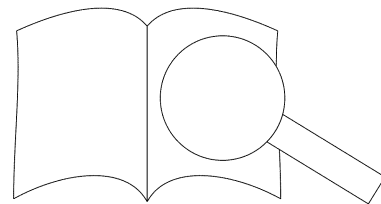
Der vom Komponisten selbstständig angefertigte Klavierauszug (Verlagsnummer 4535). Der Verleger ließ vereinzelte Umgruppierungen vornehmen, die der Komponist nicht genehmigte, etwa die Stelle ab Takt 31.

In späteren Ausgaben wurden die Stimmen in modernen Notationszeichen unter dem

Die vorliegende Partitur geht als Reprint auf den Erstdruck zurück. Offensichtliche Fehler, die sich bei kritischer Prüfung der Vorlage und im Vergleich mit den Sekundäreditionen PA, AO, EST und EK herausgestellt haben, wurden verbessert; über diese Eingriffe geben die nachfolgenden Einzelanmerkungen Auskunft. Die allgemein gute Qualität von EP ließ einen Neustich als nicht zwingend erforderlich erscheinen.

Um allzu umfangreiche Eingriffe zu vermeiden, wurde die Partitur gegenüber dem Erscheinungsbild der Vorlage nur leicht modernisiert: Taktzahlen wurden ergänzt, Silbenverlängerungsstriche im Bedarfsfall hinzugefügt sowie kleinere „Schönheitskorrekturen“ etwa in Form einer besseren Platzierung von Vortragszeichen und einer einheitlichen Titelei der Sätze durchgeführt. Derartige Eingriffe bleiben ohne weiteren Nachweis. Abgesehen von einigen nicht näher erwähnten Vereinheitlichungen in bezug auf Orthographie oder Interpunktion wurde die Schreibweise des Textes prinzipiell beibehalten; dasselbe gilt für die Halsierung und Bogensetzung bei den Bläserstimmen. Auf eine Ergänzung des Oktavierungszeichens wurde verzichtet.

Da es sich bei der vorliegenden Ausgabe um einen Stich handelt, waren die diakritischen Zeichen sonst in den Editionen des Carus-Verlags von Quellenbefund und Herausgeber





77 Kl II 1: In Analogie zu Horn I dürfte *sfp* gemeint sein.  
 80-81 Fg II 2-1: Akzentzeichen aus ESt in die Ausgabe übernommen (entspricht auch der Intention von PA).  
 81 Hn II: Akzentzeichen aus PA und ESt in die Ausgabe übernommen.  
 82 Vc 2: Staccatopunkt aus PA und ESt in die Ausgabe übernommen.  
 90 Pos II 1: Die beiden einzigen Quellen EP und ESt schreiben *e statt f*; Änderung vom Herausgeber.  
 91 S 1: *piano* fehlt in EP.  
 103 T 1: *marc.* fehlt in EP.  
 128 Kl II 2-5: ESt mit Phrasierungsbogen.  
 138-139 Hn II 1-1: ESt mit Phrasierungsbogen.  
 144-145 B: Melismenbogen in EP nur auf 144.1-3.  
 147 Kl 1: PA und ESt schreiben *c<sup>2</sup>* statt *his<sup>1</sup>*.  
 152-153 T: PA, EP und ESt setzen zwei ganztaktige Melismenbögen (in PA Seitenwechsel zwischen den Takten 152 und 153).  
 179 Fl: Augmentationspunkt fehlt in EP.  
 181 Org: *fortissimo* aus ESt in die Ausgabe übernommen.

#### Credo

6 Fg II 1-2: Der vom Herausgeber ergänzte Phrasierungsbogen geht auf die Notation von PA zurück, wo beide Fagottstimmen an einen Hals gesetzt sind.  
 12, 13 Fl: Phrasierungsbogen in EP und ESt bis 13.1 bzw. 14.1 (Einrichtung nach PA und in Anpassung an Fagott I).  
 17 A 2: EP und ESt schreiben *g<sup>1</sup>* statt *as<sup>1</sup>* (kann in PA eventuell genauso gelesen werden).  
 21-22 Hn II 3-2: Akzentzeichen aus ESt in die Ausgabe übernommen.  
 22 Fg II 1-2: Akzentzeichen aus ESt in die Ausgabe übernommen.  
 26 Ob 3-4: Bögen aus PA und ESt in die Ausgabe übernommen.  
 27 Org: Der Phrasierungsbogen beginnt in EP bereits auf 2.  
 52 Vc 4: Auf Grund einer flüchtigen Schreibweise von PA ziehen EP und ESt den Phrasierungsbogen bis 53.1.  
 63 Vc, Kb 2: Akzentzeichen aus PA in die Ausgabe übernommen.  
 69 Tr 1: Die Quellen schreiben überflüssigerweise nochmals *mezzoforte*.  
 70 T, B 1 bzw. 2: *forte* aus PA in die Ausgabe übernommen.  
 76, 77, 80 Org: Die Phrasierungsbögen dieser Takte könnten nach AO auch bis zur jeweils folgenden Note gelesen werden.  
 77 Fl 7-8: Phrasierungsbogen aus PA und ESt in die Ausgabe übernommen.  
 86 Fg 2: ESt schreibt auch hier *marcato*.  
 88 Kb 4: Staccatopunkt aus PA und ESt in die Ausgabe übernommen.  
 96-97 Kl II: EP und ESt mit einem weiteren Bogen von 96.3 bis 97.1 (wie Kl I).  
 97-98 Kl II: EP und ESt mit einem weiteren Bogen von 97.4 bis 98.1 (wie Kl I).  
 97 S, A, T, B 1: Die Quellen schreiben *ex-pec-to* statt *ex-spec-to*.  
 108 Tr 2-4: Akzentzeichen aus PA in die Ausgabe übernommen.

#### Sanctus

1 Pk: Der Hinweis auf die neue Paukenstimmung fehlt in PA.  
 5 A 1: *dolce* in ESt.

#### Benedictus

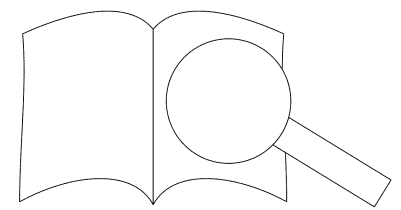
5 Fl: *dolce* steht in PA und EP erst am Taktende.  
 13 A: Der Alt trägt in allen Quellen als einzige St<sup>1</sup>.  
 37 Hn II: EP schreibt *fortepiano*.  
 43 Fl 1: In PA fehlt eine Hilfslinie; so überlie<sup>1</sup>.  
 55 Hn I 2-3: Crescendozeichen aus PA in <sup>1</sup>.

#### Agnus Dei

6 Va 1: PA schreibt *a statt e*.  
 8, 9, 11 Vl I: ESt jeweils mit *ga*.  
 12 A 3: *cresc.* aus PA und EK in <sup>1</sup>.  
 13 Fg 1: *mezzoforte* ste<sup>1</sup> demzufolge in <sup>1</sup>.  
 ESt auch bei Fagott II <sup>1</sup>.  
 15 Pk 3: EP schreib<sup>1</sup>.  
 26 Vl I 3: PA mit B <sup>1</sup>.  
 31 Kl 3: *mezzofor* <sup>1</sup>.  
 in ESt auch <sup>1</sup>.  
 33 Ob II <sup>1</sup>.  
 39 T: S <sup>1</sup>.  
 49 C <sup>1</sup>.  
 ge<sup>1</sup>.  
 Kl <sup>1</sup>.  
 arinettenstimmen einen Bogen;  
 Phrasierungsbogen für Klarinette I,  
 gemeint.  
 übernommen.  
 in die Ausgabe übernommen.

PROBEE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# Critical Report

## I. The Sources

For the present edition of the *Mass in C major*, op. 169, by Josef Rheinberger the editor has had the use of microfilms or photo-copies of all the important source material. The task of establishing the authentic text of this work has therefore been relatively unproblematic.

### 1. Autograph score (initials: PA)

The full score written in Rheinberger's own hand (upright format 35.6 x 27 cm) is kept in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich (D-Mbs), cat. no. *Mus. Mss. 4639*. The title page bears the words *Messe in C. / für / Soli, Chor und Orchester / von / Josef Rheinberger / Opus 169. / (Partitur)*; there is a visible alteration to the opus number, the work having originally borne the number 167. The pages which follow were numbered by the composer, with various alterations to the pagination as a result of the changes which the *Mass* underwent, as described in the Foreword: the original pages 7 and 8 on which the middle section of the Kyrie was written were removed by Rheinberger before the work went to print, and were replaced by the longer new version of the "Christe eleison" (in the numbering of our edition). Pages 7-10 of the Kyrie section, were entered into the score, whereupon the original page numbers were crossed out or written over the old page numbers onward, altering them to 11 etc. Similarly, in the Gloria with the fugue "Cum Sancto Spiritu" was fixed into the score, so that the original page numbers were replaced by the new ones.

Apart from these two autograph scores, the edition contains several other sources. The handwriting is generally neat and clear, but some points should be noted: the slurs are sometimes placed rather carelessly, and the end of a page sometimes seems to extend beyond the last line, as though they are intended to continue on the following page. In homophonic passages, the notes are generally written only against the outer part of the staff, and the rhythm is the same for all instruments. The notes for each pair of wind instruments are written on a single staff, and he writes phrasing slurs, accents and other performance markings only once; these slurs are meant to apply to both instruments. The word *due* indicates that a pair of wind instruments are to play in unison. The metronome markings are original. Rheinberger regularly indicates repeated quavers (eighth

notes) in the timpani part interrupted by rests. In the first two movements the abbreviation *v.s.* (*verte*) is placed at the foot of each right-hand page. In the Benedictus (p. 86) the date is given as 176. [18]91. The organ part of the Agnus Dei bears the date 176. [18]91.

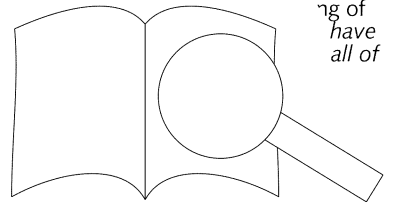
The autograph score contains the parts for the trumpets, trombones and the organ. Nos. 6-7 are reproductions of the preface to our edition. The organ part of the Sancto Spiritu is also included.

2. Autograph organ part (initials: PA)  
The organ part contains the first version of the composition but the later additions to the first two movements of the work. However, at bar 42 of the Kyrie (p.3) and at bar 102 of the Gloria (p.8) Rheinberger wrote *NB*, to indicate the points at which the new versions begin. Illustration Nos. 6-7 are reproductions of the first two music pages of the organ part.

### 3. Sketches<sup>2</sup>

Some of Rheinberger's preliminary studies for this *Mass* survive in vols. 3 and 5 of his sketchbooks.<sup>3</sup> These volumes are in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich (D-Mbs), cat. no. *Mus. Mss. 4739 b* (No. 3 and No. 5). Vol. 3 contains, on p. 82, the first thematic idea for the Kyrie, drafted as early as the spring of 1882. Vol. 5 contains composition sketches of the years 1891-1897. First, on pages 1-5, there are sketches for the Benedictus and the Agnus Dei (with dates between the 10th and 12th May

<sup>1</sup> A detailed description of the source material briefly summarized here is to be found in Hans-Josef Irmen: *Thematische Zusammenhänge in der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*. Dr. Irmen has kindly informed us that the p. 408 should read, in translation: "The first thematic idea for the Kyrie, drafted as early as the spring of 1882. Vol. 5 contains composition sketches of the years 1891-1897. First, on pages 1-5, there are sketches for the Benedictus and the Agnus Dei (with dates between the 10th and 12th May 1891)." <sup>2</sup> This source has no identifying number. <sup>3</sup> Further details in the list of Rheinberger's sources (see Note No. 1), p. 409



1891); there follow drafts for the new versions of the "Cum Sancto Spiritu" and "Christe eleison." A page of the 5th sketch-book is reproduced in illustration No. 1.

#### 4. First print of the score (initials: EP)

In 1892 the publishers Leuckart in Leipzig issued the first print of the score (publisher's number 4445). The engraving had been done by the celebrated lithographic firm of Röder, also in Leipzig. The printed score contains the revised and definitive version of the work including the three trombone parts and the organ part. Therefore this score takes precedence as the principal source, particularly as Rheinberger supervised the preparations for its publication.

The organ part is on two staves with indications of the entries of the pedals. By comparison with the autograph score the performance instructions are more complete, and certain expressions are written in a more conventional form (e.g. *tranquillo* instead of *tranquill.*). Despite these alterations the printed score differs in many details from scores published today; these differences concern such matters as the Latin orthography and also use of German names for the instruments, including such old-fashioned terms as "Contrabass".

In general the musical text is reliable and largely free from mistakes. A problem arises only as a result of the sometimes confusing writing together, often differently from PA, of pairs of wind instruments, including the placing of phrasing slurs or other performance markings relating to them. For example, in bars 49-55 of the Kyrie the clarinet parts, playing in the  $\text{C}$  rhythm, are sometimes written with one stem and sometimes with two, but always with two phrasing slurs; during this passage the bassoon parts are shown on only one staff; in bar 55 they have only one slur, although this clearly refers to both instruments. Neither PA nor EP show whether a phrasing slur such as in the  $\text{V}$  or bars 9-10 (bassoons) is meant to be placed on one instrument or to both of them. The notes separated by rests in the Kyrie are shown as a pair but in similar passages like quaver tails.

As this first print is a detailed description of the autograph, it exists in the original form. No parts are known to exist in any other form. The organ part. Therefore the first printed edition of the score

(initials: EST)

Leuckart published all the performing parts of Rheinberger's Mass, op. 169. In addition to separate parts for the instruments, including organ, the four voice parts were printed separately, i.e. not in the form of a choral score. The voice parts include the solo parts. There are some

performance instructions which are not in EP or PA. It can be seen from minor differences between EP and EST that the revised autograph score was used for the production of the performing parts; therefore EST was not produced on the basis of EP. The publisher's number was 4446 for the instrumental parts and 4447 for the voice parts.

#### 6. First print of the piano reduction (initials: EK)

The piano reduction, arranged by the composer himself (publisher's number 4535), completed Leuckart's first print of this work. Comparison with the musical text in the original score reveals some changes in the part-writing, made with a view to making the piano version as close to the original instrument as possible (for example, in bar 31 of the Kyrie).

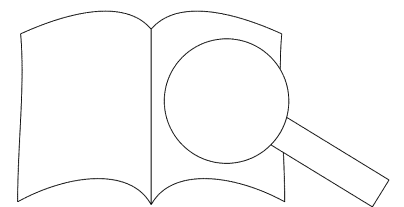
In all sources the voice parts have no octave sign below the treble clef.

#### II. This edition

The full score of this edition is based on the first publication of the score. It has been slightly modernised by comparison with the original print, and by comparison with the editions of PA, AO, EST, and EK, have been made. The detailed in the individual sources "origin" found in the German edition is a consequence of the generally not seem necessary to engrave the

As this edition has not been engraved afresh, the signs normally included in Carus-Verlag editions to differentiate between source material and editorial additions could not be employed in the same way. Instead, additions made to the musical text as contained in the principal source EP are indicated by round or square brackets: round brackets indicate details obtained from one of the secondary sources; in square brackets editorial additions are stated in the individual parts. Within square brackets have been added editor (e.g., the dynamic markings in bar 26 of the Kyrie). Ties or phrasing slurs are also editorial additions. As the original score is not available, what they are, there is no need to

As this edition has not been engraved afresh, the signs normally included in Carus-Verlag editions to differentiate between source material and editorial additions could not be employed in the same way. Instead, additions made to the musical text as contained in the principal source EP are indicated by round or square brackets: round brackets indicate details obtained from one of the secondary sources; in square brackets editorial additions are stated in the individual parts. Within square brackets have been added editor (e.g., the dynamic markings in bar 26 of the Kyrie). Ties or phrasing slurs are also editorial additions. As the original score is not available, what they are, there is no need to





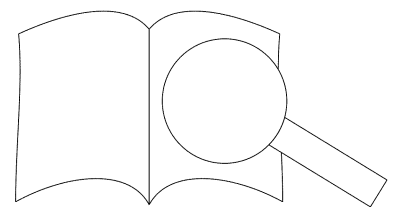
A difficult problem arises concerning markings which are in PA but not in the printed sources (e.g., the accents for the trumpets in bar 108 of the Credo). In such cases it is scarcely possible to decide whether such markings were accidentally omitted by the engraver, in which case Rheinberger evidently did not notice the omission when correcting the proofs, or whether the composer deliberately removed these markings when revising the work. In accordance with the editorial principles detailed above, such markings for which PA is the only source are placed within round brackets; they can be identified by reference to the individual notes.

The vocal and instrumental parts published in our edition, together with the piano reduction (vocal score), are also revised reprints of ESt and EK. The additional performance instructions, mentioned above, through which the first print of the parts differs from the other sources, have generally been left in the new edition; exceptions to this rule are mentioned in the individual notes.

The Leuckart publications which have served as the basis for our new edition are in the possession of the Josef Rheinberger-Archiv, Vaduz.

For the individual notes ("Einzelanmerkungen") see the German-language Critical Report.

PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# Apparat critique

## I. Les sources

La présente édition de la *Messe en Ut majeur* op. 169 de Josef Rheinberger a été réalisée à partir de microfilms et de photocopies de toutes les sources importantes. La tradition de l'œuvre se présente de manière relativement simple.

### 1. Partition autographe (sigle: PA)

La partition rédigée par le compositeur lui-même (35,6x27 cm; format en hauteur) est conservée sous la cote *Mus. Mss. 4369* à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (D-Mbs). Page de titre: *Messe in C. / für / Soli, Chor und Orchester / von / Josef Rheinberger / Opus 169. / (Partitur)*; le numéro d'opus a été corrigé, l'œuvre ayant été initialement dotée du numéro 167. Les pages suivantes ont été numérotées par le compositeur. Les diverses modifications qui affectent la pagination sont liées aux aléas de la genèse de l'œuvre évoqués dans l'Avant-propos: avant que l'œuvre n'ait été imprimée, Rheinberger avait détaché les pages initialement numérotées 7 et 8 comportant la partie centrale du Kyrie pour les remplacer par la nouvelle version, plus longue, du « Christe eleison » (il s'agit des mesures 42 selon la numérotation de la présente édition). Cette séquence 7 à 10 ayant été introduite ultérieurement dans la partition, Rheinberger a biffé les numéros de page à partir de 11, imposant une nouvelle numérotation à partir de 11. C'est de la même manière que l'addition en fin du Gloria de la fugue « Sancto Spiritu » – a été introduite dans l'œuvre (à la mesure 101). La partition compte 100 pages au lieu de 96<sup>1</sup>. Les pages qui correspondent à la première version sont jointes à la

Outre les modifications mentionnées ci-dessus, l'œuvre ne présente qu'un faible nombre de particularités, particulièrement pour ce qui concerne la notation graphique: les indications de phrasé, parfois de précision; aux liaisons, la liaison manque parfois; les indications débordent souvent la fin d'une page, elles devaient s'étendre sur la page suivante. Dans les parties vocales, seule la voix la plus aiguë et la plus grave, lorsque l'articulation rythmique est complexe, se relient par une seule fois les arcs de phrasé, les indications d'exécution; ils s'appliquent à l'ensemble. Un jeu à l'unisson des paires de vent est noté sur deux staves. Les indications métronomiques sont d'ordinaire notées sur des croches répétées aux timbales, séparées par des silences, et sont toujours reliées par une seule ligature (comme

dans les mesures 1-2 du Kyrie). Au sein d'un même système, au bas des pages impaires figure la mention *subito* = tourner rapidement). A la fin du Benecredo, on trouve la date du 29. 5. [18]91; la fin de l'œuvre est datée du 31 mai de la même année.

La partition autographe ne comprend pas de parties pour trombones, ni celle de l'orgue. Les volumes 3 et 5 de cette édition offrent une bonne reproduction du manuscrit; la planche 4 de l'orgue est intitulée « Spiritu » selon la première

### 2. Autographe d'orgue

Rheinberger a écrit la partie d'orgue avec le souci d'une exécution avec des effets de phrasé. Cette partie, destinée à remplacer la partie d'orgue de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (*Mus. Mss. 4639/1*). Ce volume porte encore l'ancien numéro d'opus 167, notée sur trois systèmes dont l'une est destinée à l'orgue. Elle contient la première version de la composition des deux premiers mouvements de la messe. Aux mesures 42 du Kyrie (p. 3) et au Gloria (p. 8), Rheinberger a cependant reporté l'abréviation *NB* aux endroits où commence la nouvelle version. Les illustrations 6 et 7 présentent les deux premières pages de la partie d'orgue.

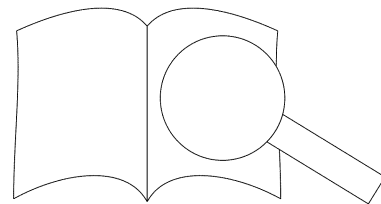
### 3. Esquisses<sup>2</sup>

Les volumes 3 et 5 des carnets d'esquisses de Rheinberger contiennent des avant-projets de cette Messe<sup>3</sup>. Ces volumes sont conservés sous la cote *Mus. Mss. 4739 b* (n° 3 et n° 5) de la

<sup>1</sup> Pour la description de l'état des sources dont nous ne donnons ici qu'une présentation résumée, cf. Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974, p. 406-409. Le Prof. Irmen nous a aimablement fait savoir que la phrase citée incomplètement à p. 408 doit être lue ainsi: *Eingeklebt und neu eingehftet sind auferdem die Seiten 29-42 (= 3 Doppelbogen), auch sie tragen mit Ausnahme der Seite 29, die 29 31 trägt, sämtlich nur Blaustiftnumerierung und enthalten die vollständige Schlußfuge des Kyrieleison « Sancto spiritu »*. (Les pages 29-42 ont été en outre reliées (= 3 double-pages doubles); celle de la page 29, numérotée 29, est mine bleue et présentent la fugue finale *spiritu* »).

<sup>2</sup> Cette source ne présente pas de sigle, car elle ne tient pas compte des esquisses.

<sup>3</sup> On trouvera sur ce point des indications dans l'Avant-propos des œuvres de Rheinberger publiées par l'éditeur, p. 409.



Bayerische Staatsbibliothek de Munich (D-Mbs). Dans le volume 3 (p. 82) se trouve notée la première idée thématique pour le Kyrie. Elle est datée du printemps 1882. Le volume 5 présente des esquisses de composition datant des années 1891-1897. Les esquisses du Benedictus et de l'Agnus Dei sont notées aux pages 1 à 5 (avec des dates allant du 10 au 12 mai 1891); ces esquisses sont suivies des nouvelles versions du « Cum Sancto Spiritu » et du « Christe eleison ». Une page extraite du cinquième livre d'esquisses est reproduite en illustration 1.

#### 4. Édition originale de la partition (Sigle: EP)

Les Éditions Leuckart à Leipzig donnèrent en 1892 la première édition de la partition (numéro d'édition 4445). La gravure avait été réalisée également à Leipzig par les ateliers de lithographie Röder. Le volume livre la version remaniée et définitive de l'œuvre incluant les trois parties de trombone et la partie d'orgue. Nous avons accordé de ce fait la primauté à cette partition, d'autant plus que la mise sous presse avait été effectuée sous le contrôle de Rheinberger.

La partie d'orgue est notée sur deux systèmes et présente des indications concernant l'utilisation du pédalier. Par rapport à la partition autographe, l'édition propose quelques indications d'interprétation supplémentaires; de même l'orthographe a été normalisée (par exemple *tranquillo* au lieu de *tranquill:*). En dépit de ces arrangements, la présentation de ce volume est distinguée par plusieurs détails des usages éditoriaux actuels; seulement dans l'usage des majuscules et des minuscules et des coupures des mots latins, mais également dans la notation allemande des instruments – par exemple les *Contrabass* –.

La tradition du texte musical est, dans l'ensemble, sûre et dépourvue de fautes. En revanche, les hampes pour les parties des vents s'éloignent souvent de PA; il en va de même pour d'autres signes destinés à la notation du Kyrie, les clarinettes et les bassons aussi bien avec un seul arc de phrase qu'avec deux arcs de phrases. Les signes destinés à relier les arcs de phrases sont destinés à être utilisés qu'un seul arc de phrase. Cette évidence, est attestée par ni PA ni EP n'indiquent qu'il s'agit – au Kyrie, mesure 7-8 – d'un seul arc de phrase. Les signes destinés à relier les arcs de phrases sont destinés à être utilisés qu'un seul arc de phrase. Cette évidence, est attestée par ni PA ni EP n'indiquent qu'il s'agit – au Kyrie, mesure 7-8 – d'un seul arc de phrase.

Cette édition ayant été réalisée sur le modèle de la partition autographe, il est inutile de décrire plus longuement les détails de la notation. On notera toutefois qu'il nous a été impossible de retrouver les autographes des trois parties de trombone de sorte que les sources manuscrites des parties d'orgue donnant les nouvelles sections du Kyrie et du Gloria. L'édition originale

de la partition et des parties séparées demeure à cet égard la seule et unique source.

#### 5. Édition originale des parties séparées (Sigle: Est)

Les Éditions Leuckart ont publié simultanément l'ensemble du matériel d'exécution de la *Messe* op. 169 de Rheinberger. Outre les parties séparées de chaque instrument – y compris l'orgue – l'éditeur fit également imprimer séparément les parties vocales et non, par conséquent, sous forme de partitions chorales. Les parties de solistes sont incluses dans le matériel. Des indications d'exécution supplémentaires complètent les informations fournies par les partitions. Les divergences entre EP et Est indiquées dans sa version révisée à servir de référence. Est n'a donc pas été réalisée sur un matériel et le matériel vocal d'édition 4446 et 4447.

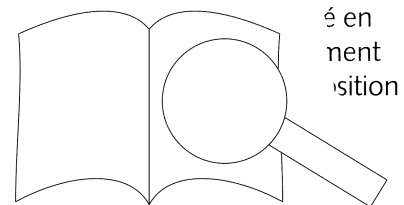
#### 6. Édition originale des parties séparées (Sigle: EK)

Le matériel d'exécution pour piano qui accompagne la partition (numéro d'édition 4446) est différent de celui musical de la partition. Des modifications au niveau de la notation ont été apportées par l'éditeur. Par exemple le passage des mesures 31-32. Les sources, les parties vocales sont notées en clefs de sol et de fa. Le signe d'octavement manque toutefois pour les parties de basse et de ténor.

## II. A propos de l'édition

La présente partition propose une réimpression de l'édition originale de l'œuvre. Nous avons corrigé les erreurs manifestes qui sont apparues au cours d'une comparaison critique de la source principale et des sources secondaires (PA, AO, Est et EK); ces interventions sont signalées dans les observations détaillées de l'apparat critique (cf. le texte allemand). La qualité relativement satisfaisante de EP a rendu superflu la réalisation d'une nouvelle gravure.

Afin d'éviter des interventions trop importantes, la partition n'a été que légèrement modernisée: des numéros de mesure ont été rajoutés, de même que des traits signalant la prolongation des syllabes; on ajoutera à cela quelques corrections à caractère ornemental – une meilleure disposition des signes d'exécution et une unification de la typographie. Les interventions n'a été signalées que par des traits en pointillés. Le principe conservé, sauf qu'au niveau de la ponctuation des hampes et des arcs de phrases. Les signes d'octavement sont restitués.



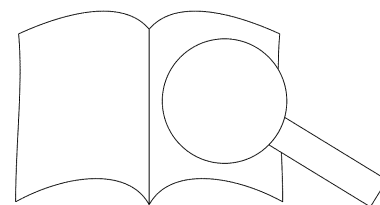
L'œuvre n'ayant pas été regravée, le signalement diacritique généralement adopté dans les publications des Éditions Carus pour distinguer les ajouts de l'éditeur des données documentées par la source, ne pouvait être utilisé ici de la même manière. Par contre, les compléments que nous avons apportés à l'édition originale EP sont généralement signalés par des parenthèses ou des crochets; les parenthèses signalent des détails empruntés à l'une des sources secondaires dont le lecteur trouvera la référence précise dans les annotations de l'apparat critique. En revanche, les indications placées entre crochets signalent des ajouts dont l'éditeur prend l'entière responsabilité (par exemple les indications de dynamique pour l'orgue aux mesures 23 et 26 du Kyrie). Des arcs de liaison ou de phrasé en traits discontinus ont également été ajoutés par l'éditeur. Ces indications, évidentes par elles-mêmes, n'ont pas été signalées dans l'apparat critique.

Les indications qui figuraient dans PA mais que l'édition imprimée avait omises posaient un problème délicat (par exemple les accents des trompettes à la mesure 108 du Credo). Dans de tels cas, il est difficile de savoir s'il s'agit d'omissions fortuites du graveur et que Rheinberger n'a pas aperçues en relisant les épreuves, ou s'il s'agit de signes que le compositeur a délibérément écartés au moment de la révision de son œuvre. Conformément aux principes d'éditions exposés plus haut, les indications empruntées à PA ont également été placées entre parenthèses; les annotations de l'apparat critique indiquent précisément leur provenance.

Le matériel d'exécution joint à la présente édition, de même que la réduction pour piano, constituent des reprints révisés d'Est et de EK. Les indications d'exécution par lesquelles l'original du matériel d'exécution se distingue des autres ont été en général conservées; les annotations de détail tentent toutefois quelques renseignements plus précis.

Les imprimés des Éditions Leuckart qui servent de base à la présente réédition sont la propriété de la bibliothèque de l'Archiv à Vaduz.

Pour les observations détaillées sur le texte allemand.



**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 

