

Anton
BRUCKNER

Magnificat
WAB 24

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Trombe, Timpani
2 Violini, Violoncello, Contrabbasso, Organo

herausgegeben von / edited by
Julia Rosemeyer

Bruckner vocal
Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.207

Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword	3
Magnificat	7
Kritischer Bericht	24

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.207), Klavierauszug (Carus 27.207/03), Chorpartitur (Carus 27.207/05),
komplettes Orchestermaterial, inklusive Orgelstimme (Carus 27.207/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/2720700

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 27.207), vocal score (Carus 27.207/03), choral score (Carus 27.207/05),
complete orchestral material, including organ part (Carus 27.207/19).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/2720700

Vorwort

Das *Magnificat* B-Dur (WAB 24) entstand im Sommer 1852 in St. Florian. Zeitlich steht es zwischen Bruckners *Requiem* d-moll (1849) und seiner *Missa solemnis* b-Moll (1854), den beiden ambitioniertesten Werken dieser Phase.

Anton Bruckner war von 1845 bis 1855 als (Hilfs-)Lehrer und Musiker im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian tätig. Er assistierte an der Orgel, unterrichtete an der Volksschule und darüber hinaus die Sängerknaben. Sein Vorgesetzter in musikalischen Belangen war Ignaz Traumihler (1815–1884), dem u.a. das *Magnificat* gewidmet ist. Als Musikdirektor und Chorleiter (*Regens chori*) war Traumihler ein Verfechter des Cäcilianismus, führte aber auch Werke anderer Stilistik auf und legte dabei besonderes Gewicht auf die Bläserbesetzungen. Nachdem Stiftsorganist Anton Kattinger 1849 das Stift nach langjähriger Amtszeit verlassen hatte, wurde Bruckner dessen Nachfolger und erhielt als provisorischer Stiftsorganist eine erste offizielle musikalische Anstellung. Ab diesem Zeitpunkt unternahm er regelmäßige Kompositionsversuche. Die Werke des damals knapp Dreißigjährigen hatten meist einen konkreten (liturgischen) Anlass und waren einer Person aus Bruckners persönlichem Umfeld gewidmet. Der Schritt hin zu größeren Messvertonungen war insofern bedeutsam, als Bruckner sein kompositorisches Tun bis dahin eher als zusätzliche Beschäftigung neben der pädagogischen Tätigkeit angesehen hatte.¹

Das *Magnificat* erklang erstmals am Fest Mariä Himmelfahrt (15. 8.) 1852 in der Stiftskirche St. Florian. Dass Bruckner die Gelegenheit zur Ausgestaltung eines kirchlichen Hauptfestes erhielt und das *Magnificat* in den folgenden Jahren noch mehrmals zur Aufführung kam, kann als Auszeichnung für den jungen Komponisten verstanden werden. Das originale Aufführungsmaterial, die einzig erhaltene Quelle aus dem Umfeld des Komponisten, lässt Rückschlüsse auf die Aufführungssituation im Stift zu. Es ist anzunehmen, dass Traumihler die Aufführung dirigierte und Bruckner an der Orgel spielte (aus einer Orgelstimme ohne Aussetzung, deren Bezifferung er in dem vom Kopisten notierten Notentext ergänzte).² Da offenbar nicht genügend eigene Musiker im Stift zur Verfügung standen, engagierte man „3 Musiker, [nämlich:] 2 Bläser u[nd] einen Tenoristen“³ als Aushilfen. Bis zum Weggang Bruckners Ende 1855 nach Linz fanden vier weitere Aufführungen in St. Florian statt, abwechselnd an Weihnachten und Pfingsten.⁴

Bruckner schrieb seine geistlichen Werke zunächst überwiegend für A-cappella-Besetzungen, nahm dann vornehmlich Orgel- und Blechbläserbegleitungen hinzu (meist drei Posaunen, später auch Hörner). Trompeten hat er wohl erstmals 1849 im *Tantum ergo* B-Dur (WAB 44) und dann erneut im *Magnificat* verwendet.⁵ Das *Magnificat* sieht explizit die damals noch recht neuen Ventiltrompeten vor, die in dieser Form seit den 1830er Jahren gebaut wurden. Sie werden im Manuskript als „Clarino mit Maschin“ bezeichnet und diatonisch, teils colla parte mit den hohen Vokalstimmen eingesetzt.

Während die beiden frühen, ebenfalls 1852 komponierten Psalmvertonungen (Psalm 22 und Psalm 114) sich mit ihrem deutschen Singtext eher an Mendelssohn orientieren, ist beim *Magnificat* das Vorbild Mozarts nicht zu überhören, obwohl zwischen dessen Magnificat-Vertonungen in den *Vesperae solennes* KV 321 und KV 339 und Bruckners Komposition gut sieben Jahrzehnte liegen. Mit der Verwendung des Kirchentrios greift Bruckner eine Tradition der Wiener Klassik auf, wo diese Besetzung – im „Dixit Dominus“ und im „Magnificat“ häufig ergänzt um Trompeten und Pauken – auch bei Vespervertonungen üblich war.

Bruckner vertont den Text nahezu ohne Wortwiederholungen, einige Textstellen („Magnificat“, „quia respexit“, „deposuit [...] de sede“, „exaltavit humiles“) sind musikalisch hervorgehoben. Das Werk gliedert sich in neun Abschnitte, die teils attacca aufeinanderfolgen, teils mit kurzen instrumentalen Zwischenspielen versehen sind.

Der Lobpreis Mariens durch den Solosopran (Lk 1,46–47) wird subito vom Chor fortgeführt, der den Blick von Maria hin zu den Taten Gottes wendet („denn er hat ...“). Die Artikulation der Sechzehntelfiguren in den Violinen zeigt im weiteren Verlauf eine Tendenz zu Bindungen bei Tonwiederholungen bzw. Melismen des Chores sowie zu kurzer Artikulation bei Tonwechseln. Der nachfolgende Soloabschnitt (Lk 1,50–51) mit dem sukzessiven Einsatz von Alt, Tenor und Bass (T. 17–25) leitet über zur Schilderung von Gottes Wirken an allen Geschlechtern, den Mächtigen, Niedrigen und Hungrigen. Die Tuttipassage ab „Deposuit“ (T. 26ff.) ist dynamisch am stärksten ausgearbeitet, bevor die drei tiefen Solostimmen, diesmal gleichzeitig, zurück nach F-Dur modulieren. Aus unbekanntenen Gründen finden sich im Manuskript danach keine weiteren Besetzungsangaben mehr für die Vokalstimmen. Es spricht jedoch einiges dafür, dass mit der Wiederholung des Anfangsthemas (bei „Sicut locutus est“ in T. 38) zu den markanten Sechzehntelfiguren der Violinen der Chor wieder einsetzt.⁶ Der Beginn der Doxologie („Gloria Patris“, T. 44–48) erklingt unisono in den Vokalstimmen, colla parte von der ersten Trompete

¹ Vgl. Melanie Wald-Fuhrmann, Artikel „Geistliche Vokalmusik“, in: *Bruckner-Handbuch*, hg. v. Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart 2010, S. 224–289, hier S. 228–231.

² Vgl. den Kritischen Bericht, Quelle A.

³ Ignaz Traumihler, *Journal für die laufenden Ausgaben bei dem Musikchore der Collegiatkirche zu St. Florian*, Stift St. Florian, Stiftsarchiv, Nachlass Ignaz Traumihler (Transkription in: Elisabeth Maier und Renate Grasberger, *Die Bruckner-Bestände des Stiftes St. Florian*. Katalog. Teil 3: *Bruckneriana und Musikalia in Nachlässen*, Wien 2019, S. 398). Ebenso war es an Weihnachten 1852. Für die beiden Aufführungen 1853 und 1854 wurden nur noch jeweils zwei Bläser engagiert, zum 27.5.1855 gibt es keinen Eintrag (ebd. S. 399, 400, 404, 405f.).

⁴ Die weiteren Aufführungstermine waren 25.12.1852 (1. Weihnachtstag), 15.5.1853 (Pfingsten), 25.12.1854 (1. Weihnachtstag) und 27.5.1855 (Pfingsten). Das Datum 1.8.1854 als Termin der Uraufführung scheint sich irrtümlich in der Literatur festgesetzt zu haben. Vgl. den Kritischen Bericht.

⁵ Zu Bruckners Blechbläser-Instrumentation vgl. Andreas Lindner, „Bläsermusik in St. Florian im Umfeld Anton Bruckners“, in: *Bruckner-Symposion 2012 „Bruckners Verhältnis zur Blas- und Bläsermusik“*, Linz 2014, S. 41–64 sowie Klaus Petermayr, „Dörfliche Blasmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Möglichkeiten einer blasmusikalischen Sozialisation Bruckners“, ebd., S. 9–20, bes. S. 18–20.

⁶ Vgl. den Kritischen Bericht.

Foreword

begleitet, mit einer Staccato-Sechzehntellinie der Violinen als Gegenbewegung. Ambivalent in Bezug auf die Orchestrierung ist der Abschnitt „Sicut erat in principio“ (T. 49–54), da die Violinen im Piano Achtelnoten spielen, ähnlich wie eingangs beim Sopransolo, Bruckner aber auch Trompeten und Pauken einsetzt, was für eine chorische Ausführung spricht. Die Edition schlägt daher eine Fortführung der Tutti-besetzung vor. Die abschließende Amen-Fuge umfasst mit 23 Takten fast ein Drittel des gesamten Werks.

Die Edition erfolgt nach dem gemeinsam von Bruckner und einem Kopisten angefertigten originalen Stimmensatz (A-SF 20/36). Herausgeberin und Verlag danken dem Stift St. Florian für die freundliche Erteilung der Editions-genehmigung.

Stuttgart, Januar 2021

Julia Rosemeyer

The *Magnificat* in B-flat major (WAB 24) was composed in St. Florian in the summer of 1852. Chronologically, it stands between Bruckner's *Requiem* in D minor (1849) and his *Missa solemnis* in B-flat minor (1854), the two most ambitious works of this phase.

Anton Bruckner worked as an (assistant) teacher and musician at the Augustinian Canons' Monastery of St. Florian from 1845 to 1855. He assisted at the organ, taught elementary school and also taught the choir boys. His superior in musical matters was Ignaz Traumihler (1815–1884), to whom the *Magnificat*, among other works, is dedicated. As music director and choirmaster (*Regens chori*), Traumihler was an advocate of Cecilianism, but also performed works of other styles, placing special emphasis on wind instrumentation. When collegiate organist Anton Kattinger left the monastery in 1849 after a long tenure, Bruckner succeeded him and received his first official musical appointment as provisional collegiate organist. From this point on, he made more regular attempts at composition. The works of the then almost thirty-year-old were usually composed for a specific (liturgical) occasion and dedicated to a person from Bruckner's personal circle. The step toward larger mass settings was significant in that Bruckner had until then regarded his compositional activities more as an additional occupation alongside his pedagogical work.¹

The *Magnificat* was first performed on the Feast of the Assumption (15 August) in 1852 in the collegiate church of St. Florian. The fact that Bruckner was given the opportunity to arrange a main church festival and that the *Magnificat* was performed several more times in the following years can be understood as a distinction for the young composer. The original performance material, the only surviving source from the composer's environment, allows us to draw conclusions about the performance situation in the monastery. It can be assumed that Traumihler conducted the performance and Bruckner played the organ (from an organ part without realization, the figuring of which he added to the musical text prepared by the copyist).² Since the monastery apparently did not have enough musicians of its own, it hired "3 musicians, [namely:] 2 wind players and a tenor"³ as substitutes. Until Bruckner left for Linz at the end of 1855, four more performances took place in St. Florian, alternating between Christmas and Whitsun.⁴

¹ Cf. Melanie Wald-Fuhrmann, article "Geistliche Vokalmusik," in: *Bruckner-Handbuch*, ed. by Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart, 2010, pp. 224–289, here pp. 228–231.

² Cf. the Critical Report, Source A.

³ Ignaz Traumihler, *Journal für die laufenden Ausgaben bei dem Musikchore der Collegiatkirche zu St. Florian*, St. Florian Abbey, Abbey Archives, Ignaz Traumihler Estate (transcription in: Elisabeth Maier and Renate Grasberger, *Die Bruckner-Bestände des Stiftes St. Florian*. Catalog. Part 3: *Bruckneriana und Musikalia in Nachlässen*, Vienna, 2019, p. 398). The same held true for Christmas 1852. For the two performances in 1853 and 1854, only two wind players were engaged in each case; there is no entry for May 27, 1855 (ibid. pp. 399, 400, 404, 405f.).

⁴ The other performance dates were 25 December 1852 (Christmas Day), 15 May 1853 (Whitsun), 25 December 1854 (Christmas Day) and 27 May 1855 (Whitsun). The date of the premiere seems to have been erroneously fixed as 1 August 1854 in the literature. Cf. the Critical Report.

Bruckner initially wrote his sacred works primarily for a cappella ensembles, then added mainly organ and brass accompaniments (usually three trombones, later also horns). He seems to have first used trumpets in 1849 in the *Tantum ergo* in B-flat major (WAB 44) and then again in the *Magnificat*.⁵ The *Magnificat* explicitly provides for valve trumpets, which were quite new at the time and had only been built in this form since the 1830s. They are referred to in the manuscript as “Clarino mit Maschin” and are used diatonically, sometimes *colla parte* with the high vocal parts.

While the two early psalm settings with their German lyrics (Psalm 22 and Psalm 114), also composed in 1852, are modeled more on Mendelssohn, Mozart's influence cannot be overlooked in the *Magnificat*, although a good seven decades lie between the latter's *Magnificat* settings in the *Vesperae solennes* K. 321 and K. 339 and Bruckner's composition. With the use of the church trio, Bruckner took up a tradition from the Viennese Classical period, where this instrumentation – often augmented with trumpets and timpani in the “Dixit Dominus” and the “Magnificat” – was common also in Vesper settings.

Bruckner set the text to music with almost no repetition of words; certain passages (“Magnificat,” “quia respexit,” “deposuit [...] de sede,” “exaltavit humiles”) are musically highlighted. The work is divided into nine sections, some of which follow each other *attacca*, whereas others are furnished with short instrumental interludes.

The solo soprano's praise of Mary (Luke 1:46–47) is continued subito by the chorus, which turns its gaze from Mary to the deeds of God (“for he has ...”). The articulation of the sixteenth-note figures in the violins shows an inclination toward slurs in the repetitions or melismas of the chorus and, correspondingly, short articulation when the pitch changes. The following solo section (Luke 1:50–51) with the successive use of alto, tenor, and bass (mm. 17–25) leads to the description of God's work in all generations, with the powerful, the lowly, and the hungry. The tutti passage beginning with “Deposuit” (mm. 26ff.) is the dynamically most elaborate section; it is followed by the three low solo voices modulating, this time simultaneously, back to F major. For unknown reasons, from here on, the manuscript contains no further indications of scoring for the vocal parts. However, there is some evidence in favor of the choir coming in again at the repetition of the opening theme with the striking sixteenth-note figures of the violins (“Sicut locutus est,” m. 38).⁶ The beginning of the doxology (“Gloria Patris,” mm. 44–48) is heard in unison in the vocal parts, accompanied *colla parte* by the first trumpet, with a staccato sixteenth-note line countermovement in the

violins. The section “Sicut erat in principio” (mm. 49–54) is ambivalent in terms of scoring: similar to the soprano solo at the beginning, the violins play eighth note figures in *piano*; however, Bruckner also deploys trumpets and timpani, which argues for a choral rendition. The editor therefore suggests a continuation of the tutti scoring. The concluding Amen fugue comprises 23 measures, which is almost a third of the entire composition.

The edition is based on the original set of parts prepared jointly by Bruckner and a copyist (A-SF 20/36). The editor and publisher would like to thank St. Florian Abbey for kindly granting permission for the edition.

Stuttgart, January 2021

Julia Rosemeyer

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁵ Regarding Bruckner's brass instrumentation, see Andreas Lindner, “Bläsermusik in St. Florian im Umfeld Anton Bruckners,” in: *Bruckner Symposion 2012 “Bruckners Verhältnis zur Blas- und Bläsermusik,”* Linz, 2014, pp. 41–64 and Klaus Petermayr, “Dörfliche Blasmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Möglichkeiten einer blasmusikalischen Sozialisation Bruckners,” *ibid.*, pp. 9–20, esp. pp. 18–20.

⁶ Cf. the Critical Report.

Magnificat

Anton Bruckner

WAB 24

1824–1896

Allegro moderato

Tromba I, II
in Sib/B

Timpani
in Sib–Fa/B–F

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabbasso
Organo

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - ul - ta - vit spi - ritus

me - us De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -
Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -
Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -
Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -

3 4 5 6 7 7 6 6 5 4 3 f

Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 27.207

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Julia Rosemeyer

7

decresc. *f*

p

decresc. *cresc.*

ta - tem an - ci - lae su - ae: ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me -

decresc. *cresc.*

ta - tem an - ci - lae su - ae: ec - ce e - nim ex hoc be - a ta -

decresc. *cresc.*

8 ta - tem an - ci - lae su - ae: ec - ce e - nim ex hoc be - a - me

decresc. *cresc.*

ta - tem an - ci - lae su - ae: ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent,

7 5 3 3 6 4 5 6 7
3 4 2 2 3 -

9 Tr

f

di - cent o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti -

f

di - cent o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti -

f

di - cent o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti -

f

di - cent o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti -

4 6 6 3 4 5 4 6 6 6 8
2 3 3 - 2 5 4 3 5

o - nes. Qui - a fe - cit mi - hi

o - nes. Qui - a fe - cit mi - hi

o - nes. Qui - a fe - cit mi - hi

o - nes. Qui - a fe - cit mi - hi

6 4 5 4 # 2 6 3 6 5 9 5 6 5 6 5 b 6

ma - gna qui pot - ens est: et san - ctum no - men e - - jus.

ma - gna qui pot - ens est: et san - ctum no - men e - - jus.

ma - gna qui pot - ens est: et san - ctum no - men e - - jus.

ma - gna qui pot - ens est: et san - ctum no - men e - - jus.

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

* In A:

Musical score for measures 17-20. The vocal line features the lyrics: "Et mi-se-ri-cor-di-a e-jus a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es ti-". The piano accompaniment includes guitar-style chord diagrams: 6 ♭ 6 4 5 ♯, 6 ♭ 6 3 3 6 5 9 8 4 ♯, 6 5 4 3 5, 3 6♯ 6 6 5[♭].

Musical score for measures 21-24. The vocal line features the lyrics: "men-ti-bus e-um. Fe-cit po-ten-ti-am in bra-chi-o su-o: dis-per-sit su-per-bos men-". The piano accompaniment includes guitar-style chord diagrams: ♭ 6 6 6 6 6 - 5 3 - 6♯ 6 3 - 3 6 6 5 3 6 5 6♭ 6♭ 6 5 5♭.

les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - mi - sit in -

les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - mi - sit in -

les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - sit -

les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes - sit in -

p 8/3 6/5b 5/3 5/3 7; 6 6/4 [5 4]

a - nes. Solo Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um,

a - nes. Solo Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum

a - nes. Solo Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um,

5/4 # 3 6/5 # 4 7 6/5 4 - 5 - 3

re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae. Sic - ut lo - cu - tus est, lo -
 su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae. Sic - ut lo - cu - tus lo -
 re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae. Sic - ut lo - cu - tus est, lo -
 re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae. Sic - ut lo - cu - tus est, lo -

*sf Tutti **
sf Tutti
sf Tutti
sf Tutti

7 6 4[♯] 6 - 6[♯] 5 6[♯] 6 7^b 4 6 5 6

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

cu - - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et
 cu - - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et
 cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et
 cu - - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et

6 3 3 3 6 5 3 4 6

3 3 3 5 3 2 6

* Siehe den Kritischen Bericht. / See Critical Report.

Timp *p*

se - mi - ni e - jus in - sae - cu - la.
 se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.
 se - mi - ni e - jus in - sae - cu - la.
 se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.

3 6⁴ 8 6 8 7 6 6 6 6 5 6 6 6 5 3
 3 3 3 5 3

f *acc.* *sim.* *sim.*

Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li -
 Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li -
 Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li -
 Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li -

f *unisono* *sim.*

* Siehe den Kritischen Bericht. / See Critical Report.

o, et Spi - ri - tu - i San - - cto.

o, et Spi - ri - tu - i San - - cto.

o, et Spi - ri - tu - i San - - cto.

o, et Spi - ri - tu - i San - - cto.

7 6 5
5 4 3

p

cre

sf Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

sf Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

sf Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

sf Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

p 6 6 5 6 7 6 6 5 7 3 3 4 #

Staff 1: Treble clef, key signature of two flats. Measure 1-4. Dynamics: *p*. Marking: *a 2*.

Staff 2: Bass clef, key signature of two flats. Measure 1-4. Dynamics: *p*.

Staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Measure 1-4. Dynamics: *f*.

Staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Measure 1-4. Dynamics: *f*.

Staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Lyrics: et in sae-cu-la sae-cu-la in. A-men, a - men, a - men,

Staff 6: Treble clef, key signature of two flats. Lyrics: et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men, a - men,

Staff 7: Bass clef, key signature of two flats. Lyrics: in sae-cu-la et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men,

Staff 8: Bass clef, key signature of two flats. Lyrics: et in sae-cu-la, et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men,

Staff 9: Bass clef, key signature of two flats. Instrument: Vc/Cb.

Staff 10: Bass clef, key signature of two flats. Instrument: Org. Dynamics: *f*.

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

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

Musical staff with treble clef, showing a whole rest followed by a half note chord marked *f*.

Musical staff with bass clef, showing a whole rest followed by a half note chord.

Two musical staves with treble clef, showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical staff with treble clef and lyrics: a - - a - - a - men, a - men,

Musical staff with treble clef and lyrics: men, a - men,

Musical staff with treble clef and lyrics: - a - - - men, a - men,

Musical staff with bass clef and lyrics: a - men, a - - - - men,

Two musical staves with bass clef, showing a simple harmonic accompaniment.

Tasto

* Die Gleichzeitigkeit von Vorhalt und Auflösung folgt der Quelle. / The simultaneity of suspension and resolution corresponds to the source.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen¹

Ein Partiturotograph hat sich nicht erhalten.

A: teilautographischer Stimmensatz, undatiert, entstanden 1852 (?). Stift St. Florian, Musikarchiv, Österreich (A-SF), Signatur: 20/36.

6 Bögen und 5 Blätter, 10-zeilig rastriert; Hochformat 31,6 x 24,4 cm. Titel (im ersten Notensystem jeder Stimme)²: „Magnificat“.

Der Stimmensatz umfasst 11 Stimmen:

- „Soprano“ (fol. 1–2r),
- „Alto“ (fol. 3–4r),
- „Tenor“ (fol. 5–6r),
- „Basso“ (fol. 7),
- „Violino I.^{mo}“ (fol. 9–10),
- „Violino Secundo“ (fol. 11–12r),
- „Violon et Cello“ (fol. 13),
- „Organo“ (fol. 14),
- „Clarino I.^{mo} in B /: mit Maschin.:/“ (fol. 15r),
- „Clarino II.^{do} in B / mit Maschin. /“ (fol. 16r),
- „Tympani F-B.“ (fol. 17r).

Die übrigen Seiten (fol. 2v, 4v, 6v, 8r–v, 12v, 15v, 16v und 17v) enthalten keinen Notentext. Folierung 1–17 mit Bleistift von fremder Hand auf allen recto-Seiten.

Schreiber: Anton Bruckner (S, A [Noten], T, B [Singtext], VI I, Tr II, Timp, Org [Bezifferung], St. Florianer Klavier (A [Singtext], B [Noten], Vl I, Vl II, Cb, Org [Noten], sowie Eintragungen von ... mit Bleistift und Tinte. Darüber hinaus ... Einträge in den vom St. Florianer ... angefertigten Stimmen (siehe III. Einzelanmerkungen).

Die ... „Silbentrennung“ ... (C₁, C₃, C₄, ...), obwohl aus Platz dafür ... Orgelstimme ... um eine bezifferte, ... Basslinie ... mit Ausnahme zweier Bassosagen ... -Fuge – identisch ist mit ...

Mit Bleistift ... Kopiaturmaken („x“ statt 3 und „4“–„15“) in den Streicher-, Trompeten- und Vokalstimmen decken sich mit dem Seitenwechsel in Quelle **B**.

B: Partiturabschrift des Kopisten „J. H.“, der für August Göllerich (1859–1923) tätig war; entstanden um 1904 (?).³ Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien (A-Wn), Signatur: Mus.Hs. 33.192.

8 Blätter, gedrucktes Notenpapier („J.E. & Co. No. 16 12linig“); Querformat 26,3 x 34,5 cm.

Titel (auf fol. 1r): „Magnificat | v. Anton Bruckner“; ebenfalls auf fol. 1 zahlreiche Ergänzungen von der Hand Göllerichs mit Bleistift. Hinter dem Titel: „in B für Sopr[an], Alt, Ten[or], Baß, Violino I^{mo} et II^{do} | Clarino I^{mo} et II^{do} (mit Maschinen) | Tympani | Violon, Violoncello | et Organo“; unter dem Namen: „provis[orischer]. Stiftsorganist“.

Darunter originale Widmung von Göllerich kopiert: „Gewidmet P[leno]. T[itulo]. S[eine]r. Hochwürden des hochverehrten | Herrn Herrn [sic] Ignaz Traumihler Regenschori etc zu St. Florian | von Anton Bruckner m[usik]l[eh]r[er] | prov[isorischer]. Stiftsorganist, 15. August 1852.“

Aufführungsdaten (auf fol. 1r): links: „Aufgeführt“ 5. August [18]52 | 25. Dec[ember] [1852]“; mittig: „Mai [18]53 | 25. Dec[ember] [18]53“; rechts: „27. Mai [18]55“, diese letzten drei Daten ... einer geschweiften Klammer versehen und dahinter Anmerkung ... „Von fremder Hand zugesezt.“

Notiz Göllerichs (auf fol. 1r): „Titelblatt | (und Stimmen) | v. Bruckner“; ... (Nur in Stimmen in St. Florian)“. Demnach hatte Göllerich bereits kein Partiturotograph in St. Florian mehr vorgefunden und sämtliche Angaben offenbar auf Grundlage eines heute verschollenen Titelblatts von **A** übertragen.

¹ Angaben nach www.bruckner-online.at bzw. Paul Hawkshaw, *Psalmen und Magnificat. Revisionsbericht* (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. XX/1–6), Wien 2002, S. 67–75 [= NGA Rev].

² Ein zum Zeitpunkt der Anfertigung von Quelle **B** offenbar noch vorhandenes autographes Titelblatt (oder ein Titelumschlag?) für den Stimmensatz und/oder die autographische Partitur ist verschollen; vgl. die Wiedergabe von Titel und Widmung (sowie die Anmerkung Göllerichs) auf fol. 1r in der Partiturabschrift A-Wn Mus.Hs. 33.192 (= Quelle **B**).

³ Der gleiche Kopist fertigte zahlreiche weitere Abschriften für Göllerich an, die offenbar überwiegend in Zusammenhang mit dem Abdruck im Notenteil von dessen Bruckner-Biografie stehen, darunter Psalm 114, Psalm 146 sowie eine Spartierung zum *Tantum ergo* B-Dur (WAB 44). Die Abschrift zum Psalm 146 ist als einzige datiert („J.H. [1]904“), was als Anhalt für die zeitliche Einordnung der übrigen Abschriften dienen könnte. Vgl. NGA Rev, S. 128 und www.bruckner-online.at. Als spätester Terminus ante quem kann der 19.6.1922 angesetzt werden. An diesem Tag schreibt August Göllerich in einem Brief an Franz Xaver Müller (1870–1848) bezüglich der Rückgabe verschiedener für die Arbeiten an der Biografie ausgeliehener Partituren und erwähnt dabei auch „Das ›Magnificat‹, von dem ich nur d[ie]. Stimmen erhielt, liegt bei.“ Brief zit. nach Elisabeth Maier und Renate Grasberger, *Die Bruckner-Bestände des Stiftes St. Florian*. Katalog. Teil 3: *Bruckneriana und Musikalia in Nachlässen*, Wien 2019, S. 140f.

⁴ Die Aufführungstermine werden durch Einträge in den Aufführungs- und/oder Ausgabenverzeichnissen des Stiftes St. Florian gestützt (das Datum 25.12.1854 fehlt im Aufführungsverzeichnis [frdl. Hinweis von Dr. Friedrich Buchmayr, Stiftsbibliothek], kein Eintrag für den 27.5.1855 im Ausgabenverzeichnis [vgl. Vorwort, Fußnote 3], ansonsten jeweils in beiden Verzeichnissen aufgeführt). Faksimile von S. 118f. aus Heft X (Ostern 1848 bis 3. Sonntag nach Pfingsten 1855) des *Verzeichniß der Musikstücke für alle Sonn- und Festtage des ganzen Jahres*, Stiftsarchiv St. Florian (ohne Signatur), mit dem Eintrag zum 15.8.1852 („Dominica XI post Pentecosten et Festo simul Assumpt[io]. B.V.M. [...] Magnificat: Von Bruckner ex B.“) in: Paul Hawkshaw, „Die Psalmkompositionen Anton Bruckners“, in: *Bruckner-Vorträge. Bruckner-Tagung Wien 1999*, Wien 2000, S. 7–19, hier S. 12.

Das bei Göllerich/Auer (*Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Bd. 2/1, Regensburg 1928, S. 102f. [nicht aber S. 363, 368!]) und im Werkverzeichnis (Renate Grasberger, *Werkverzeichnis Anton Bruckner* [= WAB], Tutzing 1977, S. 28) genannte Datum 1.8.1854 als Termin der Uraufführung ist weder durch die Angabe in Quelle **B** noch anhand der o.g. Verzeichnisse zu belegen.

Für weitere analytische Randnotizen von der Hand Göllerichs vgl. Auflistung in NGA Rev, S. 69.

Vorlage für die Spartierung muss, da die autographe Partitur zum Zeitpunkt der Anfertigung von **B** bereits verschollen war, der Stimmensatz **A** gewesen sein (vgl. die mit dem Seitenwechsel von **B** übereinstimmenden Kopiaturmärken).

Die Partitur enthält unter dem System für Vc/Cb eine Orgelaussetzung, die von Göllerich oder seinem Kopisten stammen dürfte. Die Basslinie wurde „orgelgemäß“ eingerichtet und rhythmisch vereinfacht (zusammengefasste Notenwerte, Auffüllen der Pausen, Aussparung von Durchgangsnoten). Die Aussetzung wurde anhand der Bezifferung von **A** vorgenommen (und in das Aufführungsmaterial der vorliegenden Edition übernommen), die Spartierung selbst ist unbeziffert.

C: Partiturschrift des Kopisten „MA1“; entstanden 20. Jh. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien (A-Wn), Signatur: Mus.Hs. 33.229. 5 Bögen und 1 Blatt, gedrucktes Notenpapier („J.E. & Co. No. 5 18linig“); Hochformat 33,6 x 26,9 cm. Titel (auf fol. 1r): „Magnificat | von | Anton Bruckner“. Paginierung von „2“ bis „22“. Die letzte Seite ist unbeschriftet. Stempel „Deutsche Bruckner-Gesellschaft, e. V.“ auf fol. 1r.

In der Partitur wurden Systeme für die Viola eingefügt, die bis auf die Notenschlüssel jedoch leer bleiben. Die Orgelaussetzung stimmt mit derjenigen von **B** überein.

C teilt die von **A** abweichenden Lesarten mit **B** und ist daher als Abschrift von **B** zu werten.

Ein Reprint von Quelle **C** als 1. Ausgabe der Edition von William Carragan und Aldebor, die Welterst-einspielung des *Magnificat* 1984 durch Jürgen Jürgens und den Monte-Carlo-Orchester, Burg.

Alle Online-Noten sind als Druckausgaben von www.bruckner-online.at zugänglich.

Ein Partiturband *Magnificat* eingerichtet von August Göllerich, erschienen in der Zeitschrift *Beilage* in Bd. 2/2 von *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild* (S. 99–110). Dies war die erste Veröffentlichung im Druck.

Eine von Max Auer (1880–1962) geplante Edition des *Magnificat* innerhalb der alten Bruckner-Gesamtausgabe wurde nicht realisiert.⁶ In der neuen Bruckner-Gesamtausgabe ist das Werk, herausgegeben von Paul Hawkshaw, in Bd. XX/3 erschienen (Notenband 1992, Revisionsbericht [Bd. XX/1–6] 2002).

II. Zur Edition

Editionsrelevant ist einzig der teilautographe Stimmensatz (Quelle **A**). Aufgrund der relativ häufigen Schreibversehen bzw. Lesefehler in **A** ist anzunehmen, dass es sich bei der verschollenen Vorlage eher um eine Kompositionsartitur als um eine Partiturreinschrift gehandelt haben dürfte. Die beiden Spartierungen (Partiturschriften) aus dem 20. Jh. (Quellen **B** und **C**) basieren direkt oder indirekt auf dem Stimmensatz **A**. Zum Zeitpunkt ihrer Anfertigung war das Partiturautograph bereits verschollen, sodass sie als von **A** abhängige Quellen für die Edition lediglich zu Vergleichszwecken herangezogen wurden.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich Schlüsselung, Halsung und Balkung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien gemäß moderner Editionspraxis wieder. Die Partituranordnung folgt der bis ins 19. Jahrhundert gebräuchlicher Form mit Violinen über dem Chor.⁷ Ergänzungen der Helmsbergerin werden im Notentext diakritisch gekennzeichnet (Bogen gestrichelt, Dynamik in Kleinstich, Reinschrift kursiv, Bezifferung in eckigen Klammern, Tropfen dünn), soweit es nicht möglich war, in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Die Akzidentiensetzung in **A** folgt der im 19. Jahrhundert üblichen Praxis, dass ein Zeichen faktweise für alle gleichlautenden Töne auch in der oberen bzw. unteren Oktave gelten. In der Quelle darüber hinaus fehlende Akzidentien, deren Notwendigkeit sich zweifelsfrei aus dem harmonischen Kontext oder der Bezifferung ergibt, werden ohne Kennzeichnung ergänzt und in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen. Warnakzidentien werden ohne Nachweis hinzugefügt oder weggelassen. Melismenbögen in den Vokalstimmen werden – außer bei wenigen direkten Parallelfiguren – nicht ergänzt, da sie keine auführungspraktische Information enthalten.

Lesarten ante correcturam werden nicht mitgeteilt, sofern die endgültige Lesart klar zu erkennen ist. Autographe Zusätze in den vom St. Florianer Kopisten angefertigten Stimmen werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Ebenso zum Notentext gehörende Zusätze in Tinte und Bleistift, die eindeutig nachträglich hinzugefügt wurden und bei denen oftmals unklar ist, von wessen Hand sie stammen.

Die Bezifferung wurde – bei wechselnder Wiedergabe gleicher Zeichen – ohne Nachweis nach der innerhalb des Manuskripts überwiegend verwendeten Schreibweise vereinheitlicht (♯ statt 3♯ oder ♯3, # statt 3#, ♭ statt 3♭, 6♭ statt ♭6). Stellen im C₁-Schlüssel in der Orgelstimme werden in den Violinschlüssel transkribiert, die Vokalstimmen statt im C₁-, C₃- und C₄-Schlüssel in modernen Schlüssel wiedergegeben.

⁷ Die Partituranordnung des verschollenen Autographs ist unbekannt, genauso wie bei dem in ähnlicher Besetzung bereits 1849 entstandenen *Tantum ergo* B-Dur (WAB 44). Inwieweit die Reihenfolge der Besetzungsangabe auf dem autographen Titelblatt (siehe Wiedergabe bei Quelle **B**) Rückschlüsse auf die originale Partituranordnung zulässt (dann Violinen über den Trompeten?), muss offen bleiben. Bruckner experimentierte bis etwa 1863 mit verschiedenen Notationsweisen.

⁵ Siehe Auflistung in NGA Rev, S. 70–75.

⁶ Vgl. NGA Rev, S. 12.

Dynamik- und Artikulationsangaben scheinen zu verschiedenen Zeitpunkten, evtl. im Rahmen der Aufführungen, ergänzt worden zu sein. Sie sind kursorisch und teils widersprüchlich notiert. Der Schriftduktus insbesondere der dynamischen Zeichen ist heterogen, ohne dass in jedem Fall zu bestimmen wäre, von wessen Hand sie stammen.

Artikulationsbezeichnungen in der vom Kopisten angefertigte Violino-II-Stimme sind zahlreicher als in der autographen Violino-I-Stimme, wobei nicht zu klären ist, welche Angaben auf die autographe Partiturvorlage zurückgehen und bei welchen es sich mutmaßlich um Ergänzungen des Kopisten oder Nachträge im Rahmen der Aufführungen handelt. Hinsichtlich des primären Notentextes erscheint die Violino-II-Stimme vergleichsweise fehlerhaft (siehe die Einzelanmerkungen zu T. 28, 62, 76).

Singulär auftretende Artikulation und Dynamik, insbesondere in den vom Kopisten angefertigten Stimmen, werden nicht übernommen. Bei zweifelhaften Einträgen folgt die Edition den autographen Stimmen. Artikulationszeichen zu Einzeltönen sind in **A** teils flüchtig und nur sporadisch gesetzt, bis auf zwei Ausnahmen⁸ aber konsequent als senkrechte Strichlein notiert und in der Edition typografisch als Tropfen wiedergegeben.

Abkürzungen (Achtelrepetitionen, Textwiederholungen in den „Amen“-Ketten) wurden ohne Nachweis aufgelöst. Tutti-Einsätze der Vokalstimmen sind in **A** mit der Abkürzung „T“ gekennzeichnet, diese wurde aufgelöst zu „Tutti“. Die Wiedergabe der Solo-Einsätze („Solo“) sowie der Tasto- und Unisono-Anweisungen in der Orgelstimme entspricht der Quelle.

Die Wiedergabe des Textes folgt dem Autographen bezüglich Wortlaut, Groß-/Kleinschreibung, Interpunktion und Silbentrennung dem *Graduale Triplex* (Paris, Tournaise, 179).

III Anmerkungen

V = Violine I, II; A = Alto, B = Bass, Bc = Basso continuo, Cb = Cello, C = Contrabasso, C² = Cembalo, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenor, Tr = Trompete, Vc = Violoncello, VI I/II = Violine I/II

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme und Zeichen im Takt – ggf. Stimmheft, Lesart der Quelle **A** bzw. Bemerkung.

0	Bc	Vc/Cb: Zusatz „et Cello“ in der Instrumentenangabe autograph
1	Bc	Org: Tempoangabe autograph
1	VI I 6	Staccatopunkt undeutlich (zu den Artikulationszeichen vgl. oben unter II. Zur Edition)
1	S 1–5	Bg. erst ab 2
4	Bc 5	Org: Beziff. ♯ mit Bleistift ergänzt, autograph (?)

⁸ Notierung mit Staccatopunkten nur in VI I, T. 1 und in Vc/Cb + Org in T. 44 (vgl. aber VI I/II in T. 44).

5	S 8–10	mit Bleistift dritter Balken ergänzt zu
7	SATB	<i>decresc.</i> an unterschiedlichen Stellen: S bei 6.7, A bei 7.4, T bei 7.3, B bei 7.1; angeglichen an B, Tr
7	B	<i>decresc.</i> autograph (?)
7	Bc 3	Org: <i>decresc.</i> mit Bleistift ergänzt; nicht übernommen
8	T 3–4	mit Textierung „-nim ex“ und zwei senkrechten Strichlein über den Noten, um eine Korrektur der Balkung zu zwei Silbenfähnchen anzuzeigen
8	T 5	mit Textierung „hoc“ (statt)
8	Bc 10	Org: Beziff. 5 (in 5) autograph überschrieben mit 7 (?)
9	VI I, II 15	b-Akzidenz später ergänzt
9	A	<i>sf</i> statt <i>f</i> ; angeglichen an S, T
9	T 1–2	Balkung durch Rasur in zwei Achtelfähnchen geändert, zwei Strichlein über den Noten (analog zu T. 8) sind geblieben
14	S 1–2	erster Notenkopf deutlich <i>b¹</i> , mit Bleistift korrigiert zu <i>b¹</i> , über 1– mit Bleistift von fremder Hand; Tonbuchstaben „b a“ ergänzt
14	S 4	fälschlich 2x
14	S 6	in anderer Hand (?), nicht übernommen; <i>a</i> singular
15	VI I	Bg. 1, 3–4; angeglichen an VI I
15	Bc 3	Beziff. 3 statt 5
20	A 9	Org: Beziff. 3 in 5 ³ undeutlich; b-Akzidenz (nach Zeilenwechsel); vgl. über nachfolgendes <i>as¹</i>
21	VI I 1–2	überzählige Pause (– ♯ statt –)
21	Bc 4	Org: Beziff. 4 statt 6
22	Bc 7	Textierung „(e)-jus“ statt „(e)-um“
23	T 1–4	Org: Beziff. 3 statt –; vgl. aber VI II
23	T 8	Textierung „brachia“, letzter Buchstabe „-a“ mit Bleistift überschrieben und zu „-o“ korrigiert
23	Bc 3	überzählige Pause (♯ statt ♯)
24	B 6	Org: Beziff. 6 statt 6; vgl. aber VI II
25	B 5	kein b-Akzidenz; vgl. aber Beziff.
26	VI I 10	kein b-Akzidenz; vgl. aber Beziff.
26	B 1, 6	kein b-Akzidenz; vgl. aber Beziff.
26	Bc 1	überzählige Pause (– ♯ statt –)
26	Bc 6	Vc/Cb: b-Akzidenz mit Bleistift von fremder Hand; Org: ohne b-Akzidenz (erst zur 5. Note von fremder Hand ergänzt); vgl. aber Oktave <i>as⁰</i> in T. 25+26 und VI I
27	VI I 14	Org: Tintenfleck oberhalb des Notenkopfes
27	S	b-Akzidenz später ergänzt
27	T 4–5	<i>decresc.</i> erst bei 8; angeglichen an A, T
27	T 4–5	Textierung „se-“ mit Bleistift korrigiert zu „de se-“
27	B	<i>decresc.</i> schon bei 3; angeglichen an A, T
28	VI I 11	unter <i>c²</i> Notenkopf für <i>as¹</i> angesetzt (?), vgl. Anm. zu VI II
*28	VI II 11–12	11. Note <i>f¹</i> , siehe aber S; 12. Note ante correcturam <i>as¹</i> , offenbar eine Unklarheit in der Partiturvorlage (?), vgl. Anm. zu VI I
28	VI II 14	b-Akzidenz später ergänzt
28	SATB	<i>cresc.</i> an unterschiedlichen Stellen: S bei 28.7, A+B bei 29.1, T bei 28.4; angeglichen an T und an den Phrasenanfang gesetzt

Große Chorwerke in kleiner Besetzung · Great choral works in small scorings

Chorwerke mit Orchester · Choral works with orchestra

Eingerichtet für Chor & Ensemble · Arranged for choir & small ensemble

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion · St. Matthew Passion BWV 244
Soli, Cori, 2 Fl/Blfl, 2 Ob/Obda/Obca, Fg,
2 Vl, Va, Vdg (Vc), Bc
Arr. Dominique Sourisse Carus 31.244/50

Ludwig van Beethoven
Messe in C · Mass in C major op. 86
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb, [Org]
Arr. Klaus F. Müller Carus 40.688/50

Ludwig van Beethoven
Missa solennis op. 123
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, Tr, Trb, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb, [Org]
Arr. Joachim Linckelmann Carus 40.689/50

Johannes Brahms
Ein deutsches Requiem · German Requiem op. 45
Soli, Coro, Fl/Pic, Ob, Clt, Fg, Cor, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb
Arr. Joachim Linckelmann Carus 27.055/50

Johannes Brahms
Schicksalslied op. 54
Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, [Tr, Trb], Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb
Arr. Russell Adrian Carus 10.399/50

Anton Bruckner
Te Deum
Soli, Coro, 2 Tr, Cor, Trb, Tb, Org
Arr. Johannes Ebenbauer Carus 27.190/50

Antonín Dvořák
Messe in D · D major
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt,
Arr. Joachim Linckelmann Carus 40.653/50

Antonín Dvořák
Stabat Mater
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb
Arr. Joachim Linckelmann Carus 27.293/50

Antonín Dvořák
Psalm
Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, Timp,
[Timp, Perc]
Arr. Armin Carus 40.098/50

Charles Gounod
Requiem in C
Soli, Coro, Ob, Clt, Cor,
2 Vl, Va, Vc, Cb, Org
Arr. Zsigmond Szathmáry Carus 27.315/50

Joseph Haydn
Die Schöpfung · The Creation
Soli, Coro, 2 Fl, Ob, Clt, Fg, 2 Cor, Tr, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb, Cemb
Arr. Joe Hickman Carus 51.990/50

Felix Mendelssohn Bartholdy
Elias · Elijah op. 70
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, Tr, Trb, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb, [Org]
Arr. Joachim Linckelmann Carus 40.130/50

Felix Mendelssohn Bartholdy
Lobgesang · Hymn of Praise op. 52
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, Tr, Trb, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb, [Org]
Arr. Joachim Linckelmann Carus 40.076/50

Felix Mendelssohn Bartholdy
Paulus · St. Paul op. 36
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, Tr, Trb, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb, [Org]
Arr. Joachim Linckelmann Carus 40.129/50

Felix Mendelssohn Bartholdy
Wie der Hirsch schreit.
Der 42. Psalm · Psalm 42 op. 42
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, [Timp],
2 Vl, Va, Vc, Cb, Org
Arr. Jan-Benjamin Homolka Carus 40.072/50

Giacomo Puccini
Messa a 4 voci con orchestra
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb
Arr. Joachim Linckelmann Carus 56.001/50

Giacomo Puccini
Stabat Mater
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb
Arr. Joachim Linckelmann Carus 70.089/50

Camille Saint-Saëns
Messe de Requiem op. 54
Soli, Coro, (1) Arpa, 2 Vl, Va, Vc, Cb, Org
Arr. Michael Rothaupt Carus 27.317/50

Giuseppe Verdi
Messa da Requiem
Soli, Coro, Cor, Perc, Timp, Cb, Pfte
Arr. Michael Betzner-Brandt Carus 27.303/50
Soli, Coro, Fl, Ob, Clt, Fg, Cor, Tr, [4 (2) Tr da lontano], Trb,
Timp, Gran Cassa, 2 Vl, Va, Vc, Cb
Arr. Joachim Linckelmann Carus 27.308

www.carus-verlag.com/grosse-werke-in-kleiner-besetzung
www.carus-verlag.com/great-choral-works-in-small-scorings

Chor & Orgel · Choir & Organ

In der Reihe „Chor & Orgel“ bietet Carus großbesetzte Werke, deren Orchestersatz auf eine Begleitung mit Orgel allein reduziert ist.
www.carus-verlag.com/chor-orgel

In the “Choir & Organ” series Carus offers works scored for large orchestra whose accompaniments have been arranged solely for organ.
www.carus-verlag.com/choir-organ