

Robert
SCHUMANN

Missa sacra
op. 147

Soli (STB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo

herausgegeben von / edited by
Hansjörg Ewert

Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.687

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	V
Kyrie (Coro)	1
Gloria	10
Gloria in excelsis Deo (Coro)	10
Laudamus te (Soprano solo e Coro)	25
Gratias (Soprano solo e Coro)	27
Domine Deus (Coro)	30
Quoniam tu solus Sanctus (Coro)	38
Cum Sancto Spiritu (Coro)	41
Credo	57
Credo in unum Deum (Coro)	57
Et resurrexit (Coro)	74
Et in Spiritum Sanctum (Coro)	78
Et vitam venturi (Coro)	83
Offertorium (Soprano solo)	90
Sanctus	93
Sanctus Dominus (Coro)	93
Pleni sunt coeli (Coro)	96
Hosanna (Coro)	104
Benedictus (Tenore solo e Coro)	113
O salutaris hostia (Basso solo, Soprano solo e Coro)	118
Sanctus (Coro)	123
Amen (Coro)	127
Agnus Dei	137
Agnus Dei (Coro)	137
Dona nobis pacem (Coro)	143
Kritischer Bericht	153

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.687), Klavierauszug (Carus 40.687/03),
Chorpartitur (Carus 40.687/06), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.687/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/4068700

The following performance material is available:
full score (Carus 40.687), vocal score (Carus 40.687/03),
choral score (Carus 40.687/06), complete orchestral material (Carus 40.687/19).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/4068700

Vorwort

„Nicht schwer ausführbar“ solle sie sein, „ein Werk zum Gottesdienst wie zum Concertgebrauch geeignet,“¹ schrieb Robert Schumann am 10. Dezember 1852 an den Verlag B. Schott's Söhne in Mainz, um seine Messe zur Veröffentlichung anzubieten. Der Verlag ließ sich nicht überzeugen, und auch zu einer Gesamtaufführung der Messe kam es zu Schumanns Lebzeiten nicht. Ob die Unentschiedenheit zwischen professioneller Konzertkunst und kirchenmusikalischer Funktion die Rezeption des Werks erst schwierig gemacht hat?

Tatsächlich könnte der Komponist eine Aufführung im Rahmen eines Gottesdienstes angestrebt haben, denn sein Vertrag als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf sah vier Auftritte in den Gottesdiensten der Lambertus- oder Maxkirche in Düsseldorf vor. Die aus der Erfahrung des rheinisch-katholischen Gottesdienstes gewonnene Inspiration umzusetzen und sich mit eigenen Werken neben Haydn, Beethoven oder auch Bachs h-moll-Messe zu stellen, mag die treibende Kraft hinter der Komposition des Ordinariums gewesen sein. Vielleicht plante Schumann eine Aufführung im Rahmen der feierlich begangenen Fronleichnams-Gottesdienste, bei denen 1851 zum ersten Mal unter seiner Leitung eine Messe (die sogenannte „Heiligmesse“ Hob. XXII:10 von Joseph Haydn) aufgeführt wurde. Nach ersten Proben seiner eigenen Messe erklang dann allerdings am 10. Juni 1852 in St. Lambertus Beethovens C-Dur-Messe op. 86. Nachdem Teile der *Missa sacra* bereits im Frühjahr 1852 zur Aufführung in einem der Düsseldorfer Abonnementkonzerte in Aussicht genommen worden waren, sollte es im 7. Konzert 1853 endlich zu einer Gesamtaufführung kommen. Warum dann schließlich in diesem Konzert, das Schumanns vertragsgemäß zustehendes Benefizkonzert war, doch nur *Kyrie* und *Gloria* aufgeführt wurden, ist unklar. Allerdings spitzte sich der seit Ende 1851 schwelende Konflikt zwischen Schumann und dem Musikverein immer mehr zu, der dann im Oktober 1853 eskalieren sollte und schließlich zu Schumanns Demission führte. Vielleicht wurde die Messe so von Anfang an zum Opfer der biografischen Umstände.

In diesem Zusammenhang mutet es durchaus merkwürdig an, dass Schumann 1853 eine Orgelfassung der Messe anfertigte und als Offertorium die Solo-Motette „Tota pulchra es, Maria“ nachkomponierte, um sie anonym, angeblich im Auftrag eines jungen Komponisten, für einen Kompositionswettbewerb einzureichen.² Auch das verlief im Sande, und da weder das Angebot an den Verleger noch die Teilaufführung zum Erfolg geführt hatten, blieb die Messe liegen; zu einer vollständigen Aufführung kam es erst postum am 3. Mai 1863 in der Minoriten-Kirche in Wien sowie am 7. Mai in der dortigen Altlerchenfelder Kirche.³

¹ Zitiert nach: *Schumann Briefedition, Serie III, Verlegerbriefwechsel, Bd. 5, Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland*, hrsg. von Hrosvith Dahmen und Thomas Synofzik, Köln 2008, S. 342.

² Vgl. *Robert Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV, Werkgruppe 3: Geistliche Werke, Bd. 2: Missa sacra op. 147*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz: Schott 1991 (= RSA), S. XXV–XXVIII.

³ Margit L. McCorkle, *Robert Schumann, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003, S. 606.

Selbst Clara Schumann zögerte nach dem Tod ihres Gatten mit der Herausgabe der Messe, offensichtlich zusätzlich verunsichert von einer negativen Einschätzung durch Johannes Brahms. Trotz seiner Vorbehalte bestätigte Brahms in einem nachdenklich abwägenden Brief jedoch, dass Schumann die Komposition der Messe abgeschlossen und zum Druck vorgesehen habe und befürwortete die Veröffentlichung: „Aber Menschenwerk ist, was wir tun. Die Welt will auch die Schwächen der Größeren sehn und deckt sie doch früher oder später auf.“⁴ In einer Probeaufführung durch Franz Wüllner am 25. Juli 1861 in Aachen, die wiederum nicht alle Sätze, sondern lediglich *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* vorstellte, ließ sich Frau Schumann dann aber doch überzeugen und schrieb mit merklicher Genugtuung an Brahms:

„und habe ich an der Messe, Kyrie, Sanctus und Agnus dei, große Freude gehabt. Du glaubst nicht, wie schön das klingt. Tief ergreifend ist das Kyrie und wie aus einem Gusse, im Sanctus einzelne Sätze von so wundervoller Klangwirkung, daß es einem kalt über den Rücken rieselt. Einzelne kleine Stellen abgerechnet, ist doch die Musik sehr religiös, kirchlich, was ich mir gar nicht so gedacht hatte.“⁵

Die Evokation einer religiösen Aura mittels musikalischer Topoi – wie der feierlichen Stile-antico-Gangart des *Credo* oder der gehaltenen Artikulation des *Sanctus* – wirkt entscheidender für Schumanns Messe als liturgische Korrektheit. Änderungen am Text wie „in nomine Dei“ statt „in nomine Domini“ im *Benedictus* oder im *Credo* die Auslassung der Worte „et exspecto resurrectionem mortuorum“, die zudem zu einem grammatikalisch falschen Anschluss führt, fallen durchaus ins Gewicht. Das „Tota pulchra es, Maria“ an der Stelle des *Offertoriums* ist aus zwei Antiphonen zum Fest Mariä Empfängnis (8. Dezember) kompiliert, aber eigentlich kein Offertorium – woher der Text stammt und ob er vielleicht eine Vorgabe des Wettbewerbs war, ist unklar.⁶ Vor allem die Wiederkehr des *Sanctus* und das abschließende Amen sind nicht aus der Liturgie, sondern vom musikalischen Formwillen her zu erklären. Die im *Sanctus* eingelegte Elevations-Motette „O salutaris hostia“ ist in der deutschen Tradition des komponierten Messzyklus nicht üblich, aber etwa bei Messen des von Schumann geschätzten Luigi Cherubini vorgebildet. Die Solo-Motette allerdings so in eine zyklische Vertonung des *Sanctus* hineinzunehmen, sprengt vollends den liturgischen Rahmen.

Eine Messe musste geradezu zwangsläufig auf die Agenda des Komponisten kommen, der sich in den vorausgegangenen Jahren systematisch die Gattungen vom Lied über Kammermusik, Konzert- und Orchestermusik zur Oper und chorsinfonischen Großformen wie dem Oratorium erarbeitet hatte. Noch in Dresden war die mit Orgel begleitete Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal“ entstanden, die Schumann unmittelbar nach der Komposition seiner

⁴ Johannes Brahms an Clara Schumann, 6. August 1860, zitiert nach: *Clara Schumann, Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 Bde., hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, hier: Bd. 1, S. 319.

⁵ Clara Schumann an Johannes Brahms, 29. Juli 1861, ebda., S. 372.

⁶ Näheres dazu siehe RSA (wie Anm. 2), S. XLIX.

Messe orchestrierte; für den Düsseldorfer Gesang-Musikverein hatte er bereits das Oratorium *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 komponiert, es folgte eine Serie von Chor-Orchester-Balladen, die auf besondere Weise die Institution des städtisch-bürgerlichen Chorvereinswesens bedienten; neben verschiedensten Ideen zu geistlichen Werken wie einem *Stabat mater* oder einer *Deutschen Messe* plante er ein Oratorium zu Luther und nach der *Missa sacra* op. 147 kam ein Requiem op. 148 an die Reihe. Mit dem *Requiem für Mignon* op. 98b und den *Scenen aus Göthes Faust* WoO 3 hatte er sich bereits auf das Feld gleichsam komponierter „Liturgien“ vorgearbeitet.

Die zeitgemäßen Tendenzen zu kunstreligiöser Erhebung und Überhöhung mussten natürlich abgeglichen werden mit den Bedürfnissen und Ansprüchen einer selbstbewussten bürgerlichen Gesellschaft, zu deren Repräsentanten und Honoratioren der ehemalige Davidsbündler Schumann nun gehörte. Zumindest seine Verehrer erwarteten von ihm nun auch ebenso repräsentative Werke, und in diesem Sinne beschied Schumann die Aufforderung, ein gemeinschaftsbestätigendes Oratorium zu komponieren, mit dem so zurückhaltenden wie sybillinischen Programm, „[d]er geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden“, bleibe „ja wohl das höchste Ziel des Künstlers.“⁷

Obwohl neue Messen offensichtlich in dem konservativen Milieu von Kirche und Chorvereinigung keine Konjunktur hatten, mochte es attraktiv erscheinen, sich mit einem solchen Werk in das beständige Repertoire und damit in das kulturelle Gedächtnis einzuschreiben. Die kompositionsgeschichtliche Herausforderung bestand dabei darin, dem so oft komponierten, zeitlosen Text neue, gegenwärtige Facetten abzugewinnen. In der lateinischen Prosa konnte der außerordentlich sprachbewusste Komponist Modelle für eine flexible Rhythmik und Phrasenbildung finden, wie sie an den bisweilen kritisierten Merkwürdigkeiten der Deklamation kenntlich werden. Vor allem aber die Kombination der romantischen Imagination des Sakralen und Heiligen mit den kontrapunktischen Techniken der Fugen, den formstiftenden Ritornellisierungen (z.B. die Wiederholungen der *Gloria*- und *Credo*-Motivik) sowie den liturgischen Szenen des solistischen Vorbetens und chorischen Nachsingens in *Benedictus* und „O salutaris hostia“ führt zu bemerkenswerten Lösungen.

Die Orgel ist Teil des Orchestersatzes der gesamten Messe und spielt darüber hinaus eine besondere Rolle in der Solo-Motette „Tota pulchra es, Maria“ sowie im *Benedictus*. Sie wird als klangliches Zeichen der religiösen Aura einmal sozusagen mit der inneren Stimme eines solistischen Violoncellos eingesetzt, das andere Mal als sekundierendes Arpeggio gemeinsam mit einer Bratsche; das Streichquartett im ersten, der alternative Bläsersatz im zweiten Fall dienen lediglich zum Ersatz, falls keine Orgel vorhanden ist. Solistische Vokalstimmen sind ebenfalls nur sehr zurückhaltend eingesetzt. Neben pragmatischen Gründen, vielleicht auch die Soli aus dem Chor heraus besetzen zu können, dient die Zurückhaltung in der vokalen Selbstdarstellung der Solisten der klanglichen Verinnerlichung.

⁷ Robert Schumann an August Strackerjan, 13. Januar 1851, zitiert nach: *Robert Schumann, Briefe Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 335.

Entscheidender aber ist, wie Schumann den fortgeschrittenen Entwicklungsstand der romantischen Harmonik und Klangtechnik für die spirituelle Vertiefung und Transzendierung des Textes auswertet. Hier, ziemlich am Ende der romantischen Bewegung, durchdringen sich die „unvergleichliche Faszination“, welche die gottesdienstliche Zeremonie „auf die [literarischen] Frühromantiker evangelischer Konfession“ ausübte,⁸ und die avancierte Musik in einer Art Gesamtkunstwerk, in dem eine imaginierte Liturgie konkret auskomponiert ist. Wie nah Schumann dabei seinem eigenen sinfonischen Stil kommt, lässt sich im Vergleich des *Sanctus* mit dem vierten Satz der *Rheinischen Sinfonie* op. 97 hören. Zunächst hatte Schumann den Sinfoniesatz mit der Anweisung aufgeführt: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“, was er dann allerdings zur Satzbezeichnung „Feierlich“ abstrahierte. Seine Musik scheint bereits von selbst an dem Punkt angekommen zu sein, von dem die Komposition der Messe ausgeht.

Das lässt sich noch weiter zurückverfolgen: Ein halbes Jahr vor der Komposition seiner Messe hatte Schumann die damals sehr beliebte, 1816 entstandene *Messe solennelle* in C-Dur von Luigi Cherubini aufgeführt, die er einige Jahre zuvor bereits in Leipzig gehört hatte. Was er damals in seiner Rezension schrieb, dürfte der Intention seiner eigenen Messe recht nahekommen:

„Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im Ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es Einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, curios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Ceremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt. An harmonischer Kunst übertrifft die Messe sogar sein Requiem in C moll, obgleich dies in anderer Beziehung ohne Gleichen in der Welt dasteht.“⁹

Ob Schumanns *Missa sacra* in ihrer unroutinierten Religiosität, ihrer Sehnsucht nach transzendentaler musikalischer Erfahrung und ihrem Anspruch auf Vertiefung und individuelle Aktualisierung der großen Tradition die Menschen heute erreicht, kann nur die Praxis erweisen. Für Konzerte bietet sie eine anspruchsvolle chorsinfonische Phantasie und für die Kirche die wohl faszinierendste romantische Orchestermesse zwischen Beethoven und Bruckner an. Jedenfalls ist ernst zu nehmen, wenn Schumann schreibt, sie sei „wie ich wohl sagen kann, mit großer Liebe gearbeitet“.

Den Institutionen, die Reproduktionen der Quellen in Kopie oder Digitalisat zur Verfügung gestellt haben, sei an dieser Stelle gedankt, vor allem Christian Liedtke vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf für seine freundliche Hilfe. Besonders bedanke ich mich bei der betreuenden Lektorin Julia Rosemeyer, die die Arbeit über lange Zeit zusammengehalten und so erst ermöglicht hat.

Würzburg, Oktober 2019

Hansjörg Ewert

⁸ Vgl. Ulrich Konrad, „Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 71 (1987), S. 65–92, hier S. 72.

⁹ Zitiert nach: *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1985, hier Bd. II, S. 129. In Schumanns Besitz befanden sich die Noten der A-Dur-Messe von Cherubini.

Foreword

As Robert Schumann wrote when offering his mass for publication to the publisher B. Schott's Söhne in Mainz on 10 December 1852, the composition would "not be difficult to perform, a work suitable for church services as well as for concert use."¹ The publisher was not persuaded, nor did a complete performance of the mass take place during Schumann's lifetime. Could it have been this vacillation between professional concert art and church music function that made the reception of the work difficult in the first place?

In fact, the composer may have been intending a performance in the context of a church service, since his contract as Municipal Music Director in Düsseldorf provided for four performances in the services of the church of St. Lambertus or St. Maximilian in Düsseldorf. Implementing the inspiration gained from his experience of the Rhenish Catholic service and placing himself alongside Haydn, Beethoven, or even Bach's Mass in B minor with works of his own may have been the driving force behind the composition of the ordinary. Perhaps Schumann planned a performance in the context of the festive Corpus Christi services, at which a mass (the so-called "Heiligmesse" Hob. XXII:10 by Joseph Haydn) was performed for the first time under his direction in 1851. After the first rehearsals of his own mass, however, Beethoven's Mass in C major, op. 86, was performed in St. Lambertus on 10 June 1852. After sections of the *Missa sacra* had already been considered for performance in one of the Düsseldorf subscription concerts in the spring of 1852, a complete performance was finally to take place in the 7th concert in 1853. Why only the *Kyrie* and *Gloria* were performed in this concert, which was Schumann's contractual benefit concert, is unclear. However, the conflict between Schumann and the music society, which had been smoldering since the end of 1851, came to a head more and more, and was to escalate in October 1853, ultimately leading to Schumann's resignation. It is possible that the mass thus became a victim of biographical circumstances from the very beginning.

In this context, it seems quite peculiar that Schumann prepared an organ version of the mass in 1853 and, in addition, composed the solo motet "Tota pulchra es, Maria" as an offertory in order to submit it anonymously, allegedly on behalf of a young composer, for a composition competition.² This, too, came to nothing, and since neither the offer to the publisher nor the partial performance led to success, the mass remained unperformed; in its entirety, it was first performed – posthumously – on 3 May 1863 in the Minorite Church in Vienna, as well as on 7 May in the Viennese Altlerchenfeld Church.³

Even Clara Schumann hesitated to publish the mass after her husband's death, obviously further unsettled by a negative assessment by Johannes Brahms. Despite his reservations, however, Brahms confirmed in a thoughtfully deliberative letter that Schumann had completed the composition of the mass and intended it for printing, and endorsed its publication: "But what we do is man's work. The world also wants to see the weaknesses of the great and will certainly uncover them sooner or later."⁴ In a rehearsal performance by Franz Wüllner on 25 July 1861 in Aachen, which again did not present all the movements, but only *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*, Frau Schumann was convinced after all and wrote to Brahms with perceptible satisfaction:

"and I took great joy in the Mass, Kyrie, Sanctus and Agnus dei. You would not believe how beautiful it sounds. The Kyrie is deeply moving and as if poured into a single mold, in the Sanctus certain settings of such wonderful sonorities that it sends shivers down your spine. With the exception of a few small passages, the music is indeed very religious, ecclesiastical, which I had not at all imagined it to be."⁵

The evocation of a religious aura by means of musical topoi – such as the solemn stilo antico gait of the *Credo* or the sustained articulation of the *Sanctus* – seems more decisive for Schumann's mass than liturgical correctness. Changes to the text, such as "in nomine Dei" instead of "in nomine Domini" in the *Benedictus* or the omission of the words "et exspecto resurrectionem mortuorum" in the *Credo*, which also leads to a grammatically incorrect connection, are certainly substantial. The "Tota pulchra es, Maria" in the place of the *Offertory* is compiled from two antiphons for the feast of the Immaculate Conception (8 December), but is not actually an offertory – it is unclear where the text comes from and whether it was perhaps a stipulation of the competition.⁶ Above all, the recurrence of the *Sanctus* and the concluding Amen are not to be explained by the liturgy, but by the intention of musical form. The elevation motet "O salutaris hostia" inserted in the *Sanctus* is not common in the German tradition of the composed mass cycle, but is modeled, for example, in masses by Luigi Cherubini, whom Schumann esteemed. However, including the solo motet in this manner in a cyclical setting of the *Sanctus* completely transcends the boundaries of the liturgical framework.

It was almost inevitable that a mass would appear on the agenda of the composer, who in the preceding years had systematically worked his way through the genres of art song, chamber music, concert and orchestral music to opera and large-scale choral symphonic forms such as the oratorio. While still in Dresden, Schumann had composed "Verzweifle nicht im Schmerzenthal" (Do not despair

¹ See: *Schumann Briefedition, Serie III, Verlegerbriefwechsel, vol. 5, Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland*, ed. by Hrosvith Dahmen and Thomas Synofzik, Cologne, 2008, p. 342.

² Cf. *Robert Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV, Werkgruppe 3: Geistliche Werke, vol. 2: Missa sacra op. 147*, ed. by Bernhard R. Appel, Mainz: Schott, 1991 (= RSA), pp. XXV–XXVIII.

³ Margit L. McCorkle, *Robert Schumann, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich, 2003, p. 606.

⁴ Johannes Brahms to Clara Schumann, 6 August 1860, see: *Clara Schumann, Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 vols, ed. by Berthold Litzmann, Leipzig, 1927, here: vol. 1, p. 319.

⁵ Clara Schumann to Johannes Brahms, 29 July 1861, *ibid.*, p. 372.

⁶ For more details, see RSA (see note 2), p. XLIX.

in the valley of anguish), a motet accompanied by organ, which he orchestrated immediately after composing his mass. For the Düsseldorf Gesang-Musikverein (choral music society) he had already composed the oratorio *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, followed by a series of choral-orchestral ballads that paid their respects to the institution of the urban-civic choral society in a particular way; in addition to a wide variety of ideas for sacred works such as a *Stabat mater* or a *German Mass*, he planned an oratorio on Luther, and the *Missa sacra* op. 147 was followed by the Requiem op. 148. With the *Requiem for Mignon* op. 98b and the *Scenes from Goethe's Faust* WoO 3, he had already worked his way into the field of, as it were, composed "liturgies".

The contemporary tendencies toward artistic-religious elevation and exaltation naturally had to be balanced with the needs and demands of a self-aware bourgeois society, to whose representatives and dignitaries the former Davidsbündler Schumann now belonged. At least his admirers now expected equally representative works from him, and in this sense Schumann responded to the challenge of composing a community-affirming oratorio with the program, as restrained as it was sybilline, that "devoting [one's] strength to sacred music" remains "certainly the artist's highest goal."⁷

Although new masses were clearly not in vogue in the conservative milieu of churches and choral associations, the idea of inscribing such a work in the enduring repertoire and thus in cultural memory might have seemed attractive. The challenge in terms of the history of composition was to find new, contemporary facets for this timeless text that had been composed so many times. In the Latin prose, the extraordinarily language-conscious composer was able to find models for flexible rhythm and phrasing, as can be seen in the – sometimes criticized – idiosyncrasies of the declamation. Above all, however, the combination of the Romantic imagination of the sacred and numinous with the contrapuntal techniques of the fugues, the form-giving ritornellizations (e.g., the repetitions of the *Gloria* and *Credo* motives), as well as the liturgical scenes of soloistic calling and choral response in *Benedictus* and "O salutaris hostia", gives rise to remarkable solutions.

The organ is integral to the orchestration of the entire mass, as well as playing a special role in the solo motet "Tota pulchra es, Maria" and in the *Benedictus*. It is used as a musical symbol of the religious aura: in the former movement, with the inner voice of a solo cello as it were, and in the latter, as a secondary arpeggio together with a viola; the string quartet in the first case, like the alternative wind setting in the second, serve merely as a substitute if no organ is available. Solo vocal passages are implemented only very sparingly. In addition to pragmatic reasons, possibly in order to be able to cast the solos from the chorus, restraining the soloists' vocal self-expression serves the purpose of musical internalization.

More crucial, however, is the way in which Schumann exploited the advanced stage of development of Romantic harmony and sound technique for the spiritual deepening and transcendence of the text. Here, rather towards the end of the Romantic move-

ment, the "incomparable fascination" that the church service ceremony exerted "on the [literary] early Romantics of Protestant denomination,"⁸ and the sophisticated music are combined to form a kind of *Gesamtkunstwerk* in which an imagined liturgy is made tangible in composition. How close Schumann comes to his own symphonic style can be discerned by comparing the *Sanctus* with the fourth movement of the *Rhenish Symphony* op. 97. Initially, Schumann had performed the symphonic movement with the instruction: "Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie" (In the character of the accompaniment of a solemn ceremony), which he subsequently abstracted, however, to the movement designation "Feierlich" (ceremonious). His music seems to have already arrived, by itself, at the point at which the composition of the mass begins.

This can be traced back even further: six months before composing his mass, Schumann had performed Luigi Cherubini's 1816 *Messe solennelle* in C major, which was very popular at the time and which he had heard in Leipzig a few years earlier. The words he wrote in his review at that time would seem to come close to the intention of his own mass:

"One could call it High Church, wondrous, but all of these words do not describe the impression that it makes as a whole, but especially in individual passages that sound as if springing from the clouds, which give one the shivers; indeed, even that which sounds worldly, extraordinary, almost stage-like, belongs like incense to the Catholic ceremonial and affects the imagination so that one believes one is witnessing the whole pomp of such a service. In harmonic artistry, the Mass surpasses even his Requiem in C minor, although in other respects the latter is without equal in the world."⁹

Only practical experience will tell whether Schumann's *Missa sacra*, in its religiosity far from any routine, its longing for transcendental musical experience, and its aspiration of intensifying and individually realizing the great tradition will reach present-day listeners. For concerts, the work offers a demanding choral symphonic fantasy and for church services, probably the most fascinating romantic orchestral mass between Beethoven and Bruckner. In any case, it is to be taken seriously when Schumann writes that it was "fashioned, as I can truly say, with great love."

I would like to take this opportunity to thank the institutions that provided copies or digital copies of the sources, especially Christian Liedtke of the Heinrich Heine Institute in Düsseldorf for his kind assistance. I would especially like to thank the supervising editor Julia Rosemeyer, who held the project together over a long period of time and thus made it possible in the first place.

Würzburg, October 2019

Hansjörg Ewert

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁷ Robert Schumann to August Strackerjan, 13 January 1851, see: *Robert Schumann, Briefe Neue Folge*, ed. by Friedrich Gustav Jansen, Leipzig, 1904, p. 335.

⁸ Cf. Ulrich Konrad, "Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert," in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 71 (1987), pp. 65–92, here p. 72.

⁹ See: *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig, 1985, here vol. II, p. 129. Schumann possessed the sheet music of Cherubini's A major Mass.

Missa sacra

op. 147

Robert Schumann
1810–1856

Kyrie

Ziemlich langsam *

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II
in Do / C
Tromba I, II
in Do / C
Timpani
Violino I
II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violoncello
Contrabbasso
Organo

pp
p
pp
tr
pp
pp
pp
pp
T.s.
pp
senza Ped.

* *Rather slow*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 40 min.

© 2023 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 40.687

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 Hansjörg Ewert

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

p

I

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

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

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

Carus

Carus

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

lei son, i - son, Chri - ste e-lei - - son, Chri - ste e-lei-son, e-

lei - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e-lei-son, e-

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e-lei - son, e-lei-son, e-

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e-

p

Carus

Ad

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

fp

fp

p

p

tr

tr

sfz

sfz

p

p

p

p

sfz

sfz

p

p

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

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

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

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

Gloria

Lebhaft, nicht zu schnell *

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flauto I, II:** Treble clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Oboe I, II:** Treble clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Clarinetto I, II in Sib/B:** Treble clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Fagotto I, II:** Bass clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Corno I, II in Do/C:** Treble clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Tromba I, II in Do/C:** Treble clef, common time. Dynamics: *f* to *sf*.
- Timpani:** Bass clef, common time. Dynamics: *p* to *f*. Includes trill markings.
- Trombone I, II, III:** Bass clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Violino I, II:** Treble clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Viola:** Bass clef, common time. Dynamics: *f*.
- Soprano:** Treble clef, common time. Lyrics: *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
- Alto:** Treble clef, common time. Lyrics: *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
- Tenore:** Treble clef, common time. Lyrics: *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a
- Basso:** Bass clef, common time. Lyrics: *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a
- Violoncello:** Bass clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Contrabbasso:** Bass clef, common time. Dynamics: *p* to *f*.
- Organo:** Treble and Bass clefs, common time. Dynamics: *f*.
- Ped.** Pedal point for the organ.

* Lively, not too fast

10

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

Org

sf

sf

glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

15

Fl

Ob

Cl[#]
(B^b)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

Org

sf

tr

a 2

ff

De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De -

De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De -

De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De -

De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De -

20

A

Fl
sf sf sf

Ob
sf sf sf

Clt
(Bb)
sf sf sf *a 2 sf*

Fg
sf sf sf sf *a 2* *f*

Cor
(C)
sf sf sf *f f*

Tr
(C)
sf sf sf sf *f f*

Timp
sf sf sf *tr* *f f*

VI
sf sf

Va
sf sf *sf*

S
 - - -

A
 - - -

T
 - - - *sf* *glo - ri-a in ex-cel - sis*

B
 - - - *sf* *o, glo - ri-a in ex-cel - sis De - - o, glo - -*

Vc
 Cb
sf sf sf *tr*

Org
sf sf *sf*

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

sf

f

a 2

glo - ri - a in ex - cel - sis De -

ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

De - glo - ri - a, glo -

- ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri -

B

32

Fl *sf*

Ob *sf*

Cl (Bb) *sf*

Fg *sf* a 2 *sf*

Cor (C) *sf*

Tr (C) *sf* tr *sf*

Timp *sf*

VI *sf*

Va *sf*

S *sf* in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis *f*

A ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis *f*

T - - - - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis *f*

B De - o, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis *f*

Vc *sf*

Cb *sf*

Org *sf*

Ped.

36

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

Org

o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o,

De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o,

De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o,

De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o,

* T. 36-51 Posaunen nachträglich mit Rötel durch Pausen ersetzt, aber nicht gestrichen.
Mm. 36-51 trombone parts subsequently replaced by rests with red pencil, but not crossed out.

40

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

Org

Carus

glo-ri a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

glo-ri-a, glo-ri-a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - -

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - -

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - -

52

VI *ten. ten.*
p

Va *ten. ten.*
p

S

A *p*
et in ter - - - ra

T
ter - - - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun -

B

Vc *Solo p* *Tutti*

Cb *p*

56

VI

Va

S *p*
et in ter - - - ra pax ho - mi - ni -

A
pax ho - mi - ni - bus, in ter - - - ra pax ho - mi - ni -

T
ta - tis, et in ter - ra pax, et in ter - ra pax,

B

Vc

Cb

60

Fl *p*

Ob

Cl^t (B \flat) I *p*

Fg

Cor (C) I *p*

Tr (C)

Timp

VI

Va

S
bus nae lun - ta - tis, bo - - nae vo - lun -

A
bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - - nae vo - lun -

T
- nae vo - lun - ta - tis, bo - - nae vo - lun -

B *p*
Et in ter - ra pax ho-mi - ni -

Vc

Cb

Org T.s. *p*

66

Fl
Ob
Cl (Bb)
Fg
Cor (C)
Tr (C)
Timp
VI
Va
S
A
T
B
Vc
Cb
Org

mf *cresc.*
mf *cresc.*
mf *cresc.*
mf *cresc.*
mf *cresc.*

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

ta lun - ta - - - tis, et in ter - - ra
ta tis, vo - lun - ta - - - tis, et in ter - - ra
ta - - - tis, vo - lun - ta - - - tis, et in ter - - ra
bus bo - - nae vo - lun - ta - - - tis, in ter - - ra

CARUS

Etwas bewegter *

75

Fl
Ob
Clt (Bb)
Fg
Cor (C)
Tr (C)
Timp
VI
Va
S
A
T
B
Vc
Cb
Org

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi -

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus. Glo - ri - fi -

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus. Glo - ri - fi -

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus. Glo - ri - fi -

* Poco accelerando

D

81

Fl
Ob
Cl^t (B^b)
Fg
Cor (C)
Tr (C)
Timp
VI
Va
S
A
T
B
Vc
Cb
Org

f *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf*

a 2 *f* *sf*

a 2 *f* *sf*

tr sf *tr sf* *tr sf* *tr sf*

f *f* *f* *sf* *sf*

f *f* *sf* *sf* *sf*

f *f* *sf* *sf* *sf*

f *f* *sf* *sf* *sf*

mus glo - ri - fi - ca - mus te. A - do - ra - mus.

mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. A - do - ra - mus.

ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. A - do - ra - mus.

ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. A - do - ra - mus.

f *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

Carus

87

Ob

VI

Va

S solo

Vc

Cb

p

fp

p

fp

p

fp

p

fp

Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

93 I Solo

Ob

VI

Va

S solo

S

A

T

B

Vc

Cb

p

fp

fp

fp

p

pizz.

p

fp

am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

105

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

VI

Va

S solo

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

pp

pp

pp

in Fa/F

I

pp

a - gi - m - gra - ti - as, gra - ti -

110 Langsamer *

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (F)

Trb

VI

Va

S solo

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

as.

De - us, Rex coe - le - - stis, Pa - ter om - ni - po -

Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - - stis, Pa - ter om - ni - po -

markiert **

cresc. f

markiert

cresc. f

senza Ped.

* Slower ** marked

131

Fl *p* *fp* *mf*

Ob *p* *fp* *mf*

Cl^t (B^b) *p* *fp* *mf*

Fg *fp* *mf*³

Cor (F)

Trb *mf*

VI *p* *mf*

Va *mf*

S *p* *fp* *mf*

A *fp* *mf*

T *mf*

B *mf*

Vc *mf*

Cb *mf*

Org *p* *mf*

Ped.

ne Fi - ge - ni - te Je - su Chri - ste. A - gnus De - i,
 ni - ne Fi - u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste. A - gnus De - i,
 ste. A - gnus De - i,
 ste. A - gnus De - i,

Fl *a 2* *f*

Ob *f*

Cl^t (B^b) *f* *p*

Fg *f* *p*

Cor (F) *a 2* *f*

Trb *mf*

VI *f* *p*

Va *p*

S *p*

A *p*

T *f* *p*

B *f* *p*

Vc *f* *p*

Cb *f* *p*

Org

tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re -

li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re -

Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi -

Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re -

Fl

Ob

Cl[#]
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

Ped.

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

a2 *f* *sf*

a2 *f* *sf*

sfz *sfz* *sf*

sfz *sfz* *sf*

sfz *f* *sf* *p*

sfz *f* *sf* *p*

ff *f* *sf*

f *sf* *p*

f *sf* *p*

f *sf* *p*

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se -

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se -

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se -

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

sfz *sf* *f* *sf* *p*

sfz *sf* *f* *sf* *p*

f *sf*



Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

a 2

tr

Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

Do - mi - nus, Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

Carus

219 H a 2

Fl

Ob

Cl[#] (B \flat) a 2

Fg a 2

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Trb

VI

Va

S *ff*
A *ff*
men, men, a - men, in glo-ri-a Pa - tris, in glo-ri-a

A *ff*
A *ff*
a - men, a - men,

T *ff*
A *ff*
- men, a - men, a - men, in glo-ri-a Pa - tris,

B *ff*
A *ff*
A - men, a - men, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Vc

Cb

Org *ff*

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

Org

a 2

tr

tr

tr

Spi - glo - ri - a De - i Pa - - tris, cum San - cto

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, cum San - cto, San - cto

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto

250

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

Org

tr

a 2

3 3 3

3 3 3

sf

cel De o. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus.

cel - sis De - o. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus.

cel - sis De - o. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus.

cel - sis De - o. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus.

Carus

265

a 2

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

Ped.

K

272

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

cel - sis De - o, De - o, De - o. Cum San - cto Spi - ri - tu, cum

cel - sis De - o, De - o, De - o. Cum San - cto

281

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

San - tu, in glo - ri - a Pa - tris, De -
 Spi - ri - tu, San - cto in glo - ri - a Pa - - - tris, De -
 San - cto, San - - cto in glo - ri - a Pa - - - tris, De -
 Spi - ri - tu, San - - cto in glo - ri - a Pa - - - - - tris,

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

Pa - - - tris, Pa - - - tris, cum San - - - tris, Pa - - - tris, in glo - - - ri - a

303

Fl

Ob

Cl
(B)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

De - o, De - o, De - o, De - o.

Credo

Mäßig bewegt *

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in Sib/B; Fagotto I, II; Corno I, II** in Mi♭/Es; Tromba I, II in Mi♭/Es; Timpani; Trombone I, II, III; Violino I, II; Viola; Soprano; Alto; Tenore; Basso; Violoncello; Contrabbasso; and Organo. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *sf* (sforzando), and *a 2* (second octave). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) have lyrics in Italian: "do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do in cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do in Cre - do, cre - do, cre - do in Cre - do, cre - do, cre - do in". A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid diagonally across the center of the page.

* *Moderato*

** Schumann schreibt für das Credo nachträglich (und nur hier) ausdrücklich „Wald-Hörner“ vor.
Schumann subsequently (and only here) indicates explicitly "Wald-Hörner" for the Credo.

7

Fl *sf* *ff* *sf* *sf* *sf*

Ob *sf* *ff* *sf* *sf* *sf*

Cl^t (B^b) *sf* *ff* *sf* *sf* *sf*

Fg *sf* *ff* *sf* *sf*

Cor (Es) *sf* *ff* *sf* *sf*

Tr (Es) *ff*

Timp *tr* *ff* *mf*

VI *sf* *ff* *sf* *sf*

Va *sf* *ff* *sf* *sf*

S *sf* *ff* *sf* *sf* *sf*

A *sf* *ff* *sf* *sf* *sf*

T *ff* *sf* *sf* *sf*

B *ff* *sf* *sf* *sf*

Vc *sf* *ff* *sf* *sf*

Cb *sf* *ff* *sf* *sf*

Org *ff*

Ped.

u - num De - um. Pa - trem om - ni - po - ten - tem, Pa - trem om - ni - po - ten - tem, cre -
 num De - um. Pa - trem om - ni - po - ten - tem, Pa - trem om - ni - po - ten - tem, cre -
 u - num De - um. Pa - trem om - ni - po - ten - tem, Pa - trem om - ni - po - ten - tem, cre - do,

Carus

20

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(E^s)

Tr
(E^s)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

Carus

A

sf

a 2

tr

trem, om-ni-po-ten-tem, Pa - - trem, cre - do, cre - do in u - num

trem, - - trem, Pa - - trem, cre - do, cre - do in u - num

om-ni-po-ten-tem, Pa - - trem, Pa-trem om-ni-po-ten-tem, cre - do, cre - do in u - num

- - trem, Pa - - trem, Pa - - trem, cre - do, cre - do in u - num

Fl

Ob

Cl
(Bb)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

rem coe - et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li -

a - cto - rem coe - et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li -

coe - et ter - rae, et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li -

fa - cto - rem_ coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li -

Vc

Cb

Org

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Es)

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a

ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum, ex Pa - tre om - ni - a

ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum, ex Pa - tre an - te om - ni - a

ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum, ex Pa - tre an - te om - ni - a

p

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Es)

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

D

a 2

f

a 2

f

a 2

f

f

f

f

f

f

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um

f

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (Es)

VI

Va

S

De - ve - Ge - ni - tum, — non fa - ctum, con - sub - stan - tia - lem

A

De - o ve - ro. Ge - ni - tum, — non fa - ctum, ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - tia - lem

T

De - o ve - ro. Ge - ni - tum, — non fa - ctum, — non fa - ctum, con - sub - stan - tia - lem

B

ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, — non fa - ctum, non fa - ctum, con - sub - stan - tia - lem

Vc

Cb

Nach und nach etwas bewegter *

E

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (Es)

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

Pa - tri: per ni - a fa - cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt, om - ni - a,

Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt, om - ni - a, om - ni - a,

Ped.

* Poco a poco accelerando

90

Fl *f*

Ob *f*

Cl^t (B \flat) *f*

Fg *f* *p*

Cor (Es) *f*

VI *p*

Va *p*

S *f* *p*
om - ni - a. — Qui pro - pter nos ho - mi -

A *f* *p*
om - ni - a. — Qui pro - pter nos ho - mi -

T *f* *p*
om - ni - a. — Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem, pro - pter nos ho - mi -

B *f* *p*
om - ni - a. — Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem, pro - pter nos ho - mi -

Vc *f* *p*

Cb *f* *p*

Org *f*

Fl

Ob

Cl
(Bb)

Fg

Cor
(C) *in Do/C*

pp

a 2

Timp

pp

trmmmm

VI

Va

fp

fp

S

et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de coe-lis. Et in-car-na-tus

sf

sf

A

nes, et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de coe-lis. Et in-car-na-tus

sf

sf

T

nes, et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de coe-lis. Et in-car-na-tus

sf

sf

B

nes, et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de coe-lis. Et in-car-na-tus

sf

sf

Vc

fp

fp

Cb

fp

fp

Fl
Ob
Cl (Bb)
Fg

Cor (C)
Tr (C)
Timp

in Do/C

VI
Va

S
A
T
B

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus
est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus
est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus
est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

Vc
Cb

Fl

Ob *a 2*
pp

Cl^t (B \flat)
p *cresc.*

Fg *a 2*
pp *p* *cresc.*

Cor (C)

Tr (C) *a 2*
cresc. *p*

Timp *tr*

VI *cresc.*

Va *cresc.*

S *cresc.*
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to

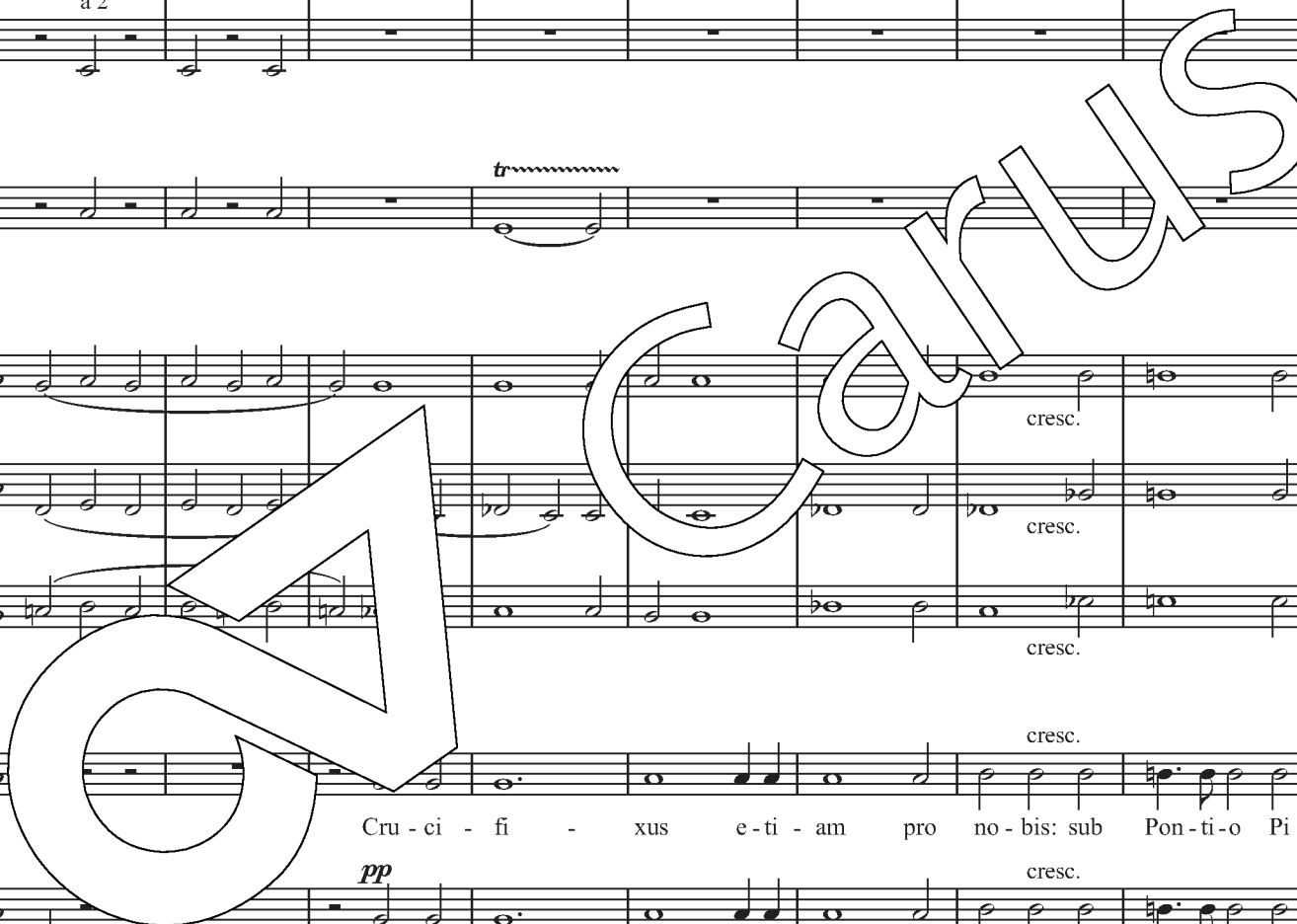
A *pp* *cresc.*
est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to

T *pp* *cresc.*
est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to

B *pp* *cresc.*
est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to

Vc *cresc.*

Cb *cresc.*



Fl

Ob *p*

Cl (Bb)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp

VI *p*

Va *p*

S *p*
pas - sus et se - pul - - - tus est. cresc.

A *p*
pas - sus, et se - pul - - - tus est. cresc.

T *p*
pas - sus, et se - pul - - - tus est. cresc.

B *p*
pas - sus, et se - pul - - - tus est. cresc.

Vc *p*

Cb *p*

Die Viertel wie vorher die Halben *

132

Fl
cresc.
f

Ob
f

Clt (Bb)
cresc.
f

Fg
cresc.
a 2
f

Cor (C)
a 2
f

Tr (C)
sf

Timp
tr
sf

VI
f sf

Va
f

S
cresc.
Et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scri-

A
Et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scri-

T
cresc.
Et et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit, re-sur-re-xit, re-sur-

B
cresc.
Et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scri-

Vc
f

Cb
f

Org
f

* The quarter notes as before the half notes

137

Fl
Ob
Clt (Bb)
Fg
Cor (C)
Tr (C)
Timp
VI
Va
S
A
T
B
Vc
Cb
Org

ptu - ras, et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit. Et a - scen - dit in coe - lum, a - scen - dit in

ptu - ras, et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit. Et a - scen - dit in coe - lum, a - scen - dit in

re - xit, et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit. Et a - scen - dit in coe - lum, a - scen - dit in

ptu - ras, et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit. Et a - scen - dit in coe - lum, a - scen - dit in

H

Fl *f* *ff*

Ob *f* *ff*

Cl^t (B^b) *f* *ff*

Fg *f* *ff*

Cor (C) *f* *ff* a 2

Tr (C) *f* *ff* a 2

Timp *ff*

VI *f* *ff*

Va *f* *ff*

S *f* *ff*

A *f* *ff*

T *f* *ff*

B *f* *ff*

Vc *f* *ff*

Cb *f* *ff*

Org *f* *ff*

lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

Carus

149 *a 2*

Fl *sf*

Ob *sf*

Cl (B \flat) *sf*

Fg *sf*

Cor (C) *sf*

Tr (C) *sf*

Timp *sf* tr

Trb *p* *cr.* *f*

VI *sf* ten. ten. ten.

Va *sf* ten. ten. ten.

S *sf* glo ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

A *sf* glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

T *sf* glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

B *sf* glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

Vc *sf*

Cb *sf*

Org *sf*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl):** Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4.
- Oboe (Ob):** Starts in measure 2 with a melodic line marked *f* and *a 2*.
- Clarinet in Bb (Clt (Bb)):** Starts in measure 2 with a melodic line marked *f*.
- Bassoon (Fg):** Starts in measure 2 with a melodic line marked *f* and *a 2*.
- Trumpet in C (Cor (C)):** Starts in measure 5 with a melodic line marked *f* and *a 2*.
- Trumpet in C (Tr (C)):** Rests throughout.
- Timpani (Timp):** Rests throughout.
- Violin I (VI):** Starts in measure 2 with a melodic line marked *f*.
- Violin II (Va):** Starts in measure 2 with a melodic line marked *f*.
- Soprano (S):** Lyrics: "re - do, cre - do, cre - do, cre - do et in Spi - ri - tum San - ctum, Do -".
- Alto (A):** Lyrics: "re - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do et in Spi - ri - tum San - ctum, Do -".
- Tenor (T):** Lyrics: "Cre - do, cre - do, cre - do, cre - do et in Spi - ri - tum San - ctum, Do -".
- Bass (B):** Lyrics: "Cre - do, cre - do, cre - do et in Spi - ri - tum San - ctum, Do -".
- Viola (Vc):** Starts in measure 5 with a melodic line marked *f*.
- Celli (Cb):** Starts in measure 5 with a melodic line marked *f*.
- Organ (Org):** Starts in measure 5 with a melodic line marked *f*.

Dynamic markings include *f* (forte) and *sf* (sforzando). The score includes a large watermark "CARUS" across the vocal parts.

* First tempo

166

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

p *sfp*

a 2

p *sfp*

p *sfp*

p *sfp*

p *sfp*

p *sfp*

p *sfp*

p *sfp*

p *sfp*

p *sfp*

mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

ni - um, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum

mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit, pro - ce - dit.

mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Fl

Ob

Cl
(Bb)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

p

f

cresc.

sf

p

f

si a - tur: qui lo - cu-tus est per Pro - phe - tas. Cre -

si ad - o - ra - tur: qui lo - cu-tus est per Pro - phe - tas. Cre -

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o ad - o - ra - tur: qui lo - cu-tus est per Pro - phe - tas. Cre -

Qui lo - cu - tus est, lo - cu-tus est per Pro - phe - tas. Cre -

Fl
Ob
Cl
(Bb)
Fg
Cor
(C)
Timp
Trb
VI
Va
S
A
T
B
Vc
Cb
Org

a 2
p *sf*
p *sf*
p *sf*
p *sf*
p *sf*
san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te -
- et in u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te -
- do et in u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te -
- do et in u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te -

Ped.

* Siehe Krit. Bericht. / See Critical Report.

Lebhafter *

192

Fl *f* *sf* a 2

Ob *f*

Cl (Bb) *f*

Fg *f*

Cor (Es) in Mib/Es a 2 *f*

Tr (Es) *f*

Timp *f*

Trb *f* II

VI *f* *sf*

Va *f*

S *f* *sf* *sf*
vi - tam sae - cu - li cre - do, cre -

A *f*
cre - do, *f* et vi - tam ven - tu - ri

T *f*
cre - do, cre - do,

B

Vc *f*

Cb *f*

Org *f*

* Livelier

199

K

a 2

f

a 2

II

f

do,

cre - do, cre - do, cre -

sf

cre - do, cre - do,

sf

et vi - tam ven - tu - - ri sae - cu - li cre - do,

f

Cre - do, cre - do, et vi - tam ven - tu -

f

Org

The musical score is for page 199 and includes the following parts: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Es), Trumpet (Es), Tympani (Timp), Trombone (Trb), Violin I (VI), Violin II (Va), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violoncello (Vc), Contrabass (Cb), and Organ (Org). The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features various dynamics such as *f* (forte) and *sf* (sforzando), and articulation marks like *a 2*. The vocal parts include the Latin lyrics: "do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, et vi - tam ven - tu - - ri sae - cu - li cre - do, Cre - do, cre - do, et vi - tam ven - tu -". A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (Es)

Tr (Es)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

cre - et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li cre - do, do, cre - do, cre - do, cre - do, et vi - ri sae - cu - li cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do,

a 2

f

a 2

I

sf

sf

sf

sf

sf

Fl
Ob
Cl (Bb)
Fg
Cor (Es)
Tr (Es)
Timp
Trb
VI
Va
S
A
T
B
Vc
Cb
Org

a 2
a 2
I

cre
do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do,
tam ven - tu - - ri sae - cu - li cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre -
cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, et vi - tam ven - tu - - ri

Fl

Ob

Cl^a
(B \flat)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

et vi - tam ven - tu -

ven - tu - - ri sae - cu - li cre - do, cre - do,

- do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre -

sae - cu - li cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, et vi -

235

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (Es)

Tr (Es)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

p

f

a 2

men, a - men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men, a - men.

Offertorium

con sord.
p

con sord.
p

p

p

Soprano solo
To - ta pul - chra es, Ma - ri - a: et ma - cu - la non est in te, tu

p

p

senza Ped.

7

VI

Va

Vc

S solo
glo - ri - a Je - ru - sa - lem, tu lae - ti - ti - a Is - ra - el, tu

Vc solo

Org

* Das Saitenquartett spielt nur in Ermangelung einer Orgel und [eines] obligaten Violoncells. / The string quartet plays only when the organ and solo cello are not available.

13

VI

Va

Vc

S solo

ho-no-ri-fi-cen-ti - a po - pu-li no-stri, tu ad-vo-ca - ta pec-ca - to - rum. O Ma - ri - a, Vir -

Vc solo

Org

19

VI

Va

Vc

S solo

- go pru-den - tis - si - ma, Ma - ter cle-men - tis - si - ma. O - ra pro - no - bis, o - ra pro

Vc solo

Org

fp *cresc.*

fp *cresc.*

fp *cresc.*

fp *cresc.*

26

VI

Va

Vc

S solo

Vc solo

Org

p

p

p

p

no - bis: in-ter - ce - de pro no - bis ad Do-mi-num Je-sum Chri-stum. O - ra pro no - bis, o - ra pro

34

VI

Va

Vc

S solo

Vc solo

Org

no - bis, o - ra pro no - bis, pro no - bis.

Ped.

Sanctus

Langsam *

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mib/Es

Tromba I, II
in Mib/Es

Timpani

Trombone
I, II
III

Violino
I
II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello

Contrabbasso

Organo

* Slow

** Schumann schreibt am Anfang des Sanctus in allen Quellen C vor, erst für die Reprise in Takt 242 $\frac{4}{2}$.
Schumann indicates C at the beginning of the Sanctus in all sources, and $\frac{4}{2}$ only at the reprise in m. 242.

7

Fl *pp*

Ob *pp*

Clf (Bb) *pp*

Fg *pp*

Cor (Es) *pp* I

Trb III *pp*

VI *pp*

Va *pp*

S mi - nus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

A Do - mi - nus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

T *pp* Do - mi - nus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

B *pp* Do - mi - nus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

Vc *pp*

Cb *pp*

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (Es)

Trb III

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

f

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

De - us Sa - ba - oth, San - ctus De - us Sa - ba - oth.

De - us Sa - ba - oth, San - ctus De - us Sa - ba - oth.

De - us Sa - ba - oth, San - ctus De - us Sa - ba - oth.

De - us Sa - ba - oth, San - ctus De - us Sa - ba - oth.

21 **Lebhaft***

Fl *f sf* a 2

Ob *f sf* a 2

Cl^t (B^b) *f sf* a 2

Fg *f sf* 3

Cor (Es) *f sf* 3

Tr (Es) *f sf* 3

Timp *f sf* tr

VI *f sf* 3

Va *f sf* 3

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

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

T
8 Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo-ri-a tu-a, ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo-ri-a tu-a,

B
f sf 3 3 Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo-ri-a tu-a, ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo-ri-a tu-a,

Vc
Cb *f sf* 3

Org *f* Ped.

* Lively

A

29

Fl

Ob

Cl
(Bb)

Fg
a 2

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

Org

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

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

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

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

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

36

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

Org

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

49

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

p

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

p

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

p

ple - ni sunt

p

ple - ni sunt

56

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Es)

Tr (Es)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

cresc.

p

I

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

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

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

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

63 C

Fl *p* *a 2* *f* *a 2*

Ob *p* *f*

Cl^t (B^b) *p* *f*

Fg *f*

Cor (Es) *f*

Tr (Es) *f*

Timp *p cresc.* *f*

VI *f*

Va *f*

S *f*

A *f*

T *f*

B *f*

Vc *f*

Cb *f*

Org *f*

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

70

Fl

Ob

Cl
(Bb)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

glo - ri - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.

glo a, glo tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.

glo - ri - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a. Ho-

glo - ri - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Es)

Tr (Es)

Timp

Trb III

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

Org

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

sa ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - -

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

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

98

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Tr (E \flat)

Timp

Trb III

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

Org

a 2

a 2

a 2

a 2

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

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

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

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

Ped.

* liturgisch korrekt ohne „Deo“ / liturgically correct without “Deo”

112

Fl

Ob

Clt
(Bb)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

Trb III

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

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

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

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

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

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Es)

Tr (Es)

Timp

Trb III

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

tr

a 2

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

ho - sa, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ex -

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

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

128

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

Trb III

VI

Va

S
cel in - san - na in ex - cel - sis De - o, ho -

A
cel in cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

T
cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis De - o,

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

Vc

Cb

Org

a 2

a 2

a 2

Feierlich *

136

* Solemn

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (Es)

Clt (Bb)

Fg

Cor (C)

VI

Va

T solo

De - i,* be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne De -

Vc

Cb

Org

* liturgisch korrekt „Domini“ / liturgically correct “Domini”

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (Es)

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (C)

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

I

p

p

Solo

Tutti

ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

1.

T.s.

Detailed description: This is a page of a musical score for page 161, marked with a 'F' in a box. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl^t (B \flat)), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Es), Clarinet in B-flat (Cl^t (B \flat)), Bassoon (Fg), Cor Anglais (C), Violin I and II (VI), Viola (Va), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violoncello (Vc), Contrabass (Cb), and Organ (Org). The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics in Latin: 'ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne' and 'Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne'. The organ part includes the instruction 'T.s.'. There are dynamic markings such as '*p*' (piano) and performance instructions like 'Solo' and 'Tutti'. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the center of the page.

Fl
Ob
Cl (Bb)
Fg

Cor (Es)

VI
Va

S
A
T
B

Vc
Cb

Org

187

H

Cor (Es)

VI

Va

B solo

Vc

Cb

Solo

Tutti

p

p

p

p

p

O sa - lu - ta - ris ho - sti - a, _____ quae coe - li pan - dis o - sti - um, el - la _____ pre -

==

197

Cor (Es)

VI

Va

B solo

Vc

Cb

a 2

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

f

fp

munt ho - sti - li - a, _____ da ro - bur, fer au - xi - - - li - um.

fp

fp

fp

fp

205

I

Fl *p* *f*

Ob *f*

Cl^t (B \flat) *p* *f*

Fg *p* *f*

Cor (Es) *f*

VI *f*

Va *f*

S *p* *fp*
 O lu - ta - ri a, o sa - lu - ta - ris ho - sti - a, bel - la

A *p* *fp*
 O sa ho - sti - a, o sa - lu - ta - ris ho - sti - a, bel - la

T *p* *fp*
 O sa - lu - ta - ris ho - sti - a, o sa - lu - ta - ris ho - sti - a, bel - la

B *p* *fp*
 Chor
 O sa - lu - ta - ris ho - sti - a, o sa - lu - ta - ris ho - sti - a, bel - la

Vc *p* *f*

Cb *p* *f*

Fl
Ob
Cl (Bb)
Fg
Cor (Es)
VI
Va
S
A
T
B
Vc
Cb

f *p* *f* *f*
f *p* *f* *f*
f *p* *f* *p* *f*
f *p* *f* *p* *f*
f *f* *f*
p *f* *p* *f* *p*
p *f* *p* *f* *p*
f *p* *f* *p*
f *p* *f* *p*
f *p* *f* *p*
f *p* *f* *p*
f *p* *f* *p*
p *f* *p* *f* *p*
p *f* *p* *f* *p*

nunt, bel
pre- la pre- munt, da
pre- munt, bel - la pre- munt, da
pre- munt, bel - la pre- munt, da
pre- munt, bel - la pre- munt, da

nt, da
nt, da
nt, da
nt, da

ro - bur,
ro - bur,
ro - bur,
ro - bur,
ro - bur,

fer au - xi - li - um,
fer au - xi - li - um,
fer au - xi - li - um,
fer au - xi - li - um,
fer au - xi - li - um,

o sa - lu - ta - ris
o sa - lu - ta - ris
o sa - lu - ta - ris
o sa - lu - ta - ris
o sa - lu - ta - ris

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

p

p dolce

p

Cor (Es)

p

VI

Va

S

A

T

B

Chor

ho a. O sa ho - sti - a, sa - lu - ta - - ris ho - sti - a.

ho - sti sa - lu - ta - - ris ho - sti - a.

ho - sti - a, sa - lu - ta - - ris ho - sti - a.

ho - sti - a, sa - lu - ta - - ris ho - sti - a.

Vc

Cb

p

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Es)

Timp

Trb III

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

pp

tr

tr

f

f

San - ctus De - us Sa - ba - oth,

San - ctus, San - ctus De - us Sa - ba - oth,

San - ctus, San - ctus De - us Sa - ba - oth,

San - ctus, San - ctus De - us Sa - ba - oth,

f

f

Lebhaft *

266

Fl *f* a 2

Ob *f* a 2

Cl (Bb) *f* a 2

Fg *f*

Cor (Es) *f* a 2

Tr (Es) *f* a 2

Timp *f*

Trb *f*

VI *f*

Va *f*

S *f* A - men, a - men,

A *f* A - men,

T

B

Vc *f*

Cb *f*

Org

* Lively

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Es)

Tr (Es)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

men, a - men, a - men, a - men, a -

a - men, a - - - - men, a - men, a - men,

A - men, a - men, a - - - - men,

A - men, a - men, a - - - -

f

f

a 2

a 2

280

Fl

Ob

Cl^a
(B^b)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

VI

Va

S
a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

A
a - men, a - men, a - - - - - men, a - men, a - - - - -

T
a - men, a - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - men,

B
- men, a - men, a - - - - - men, a - men, a - men,

Vc

Cb

Fl
Ob
Cl (Bb)
Fg

Cor (Es)
Tr (Es)

Timp

VI
Va

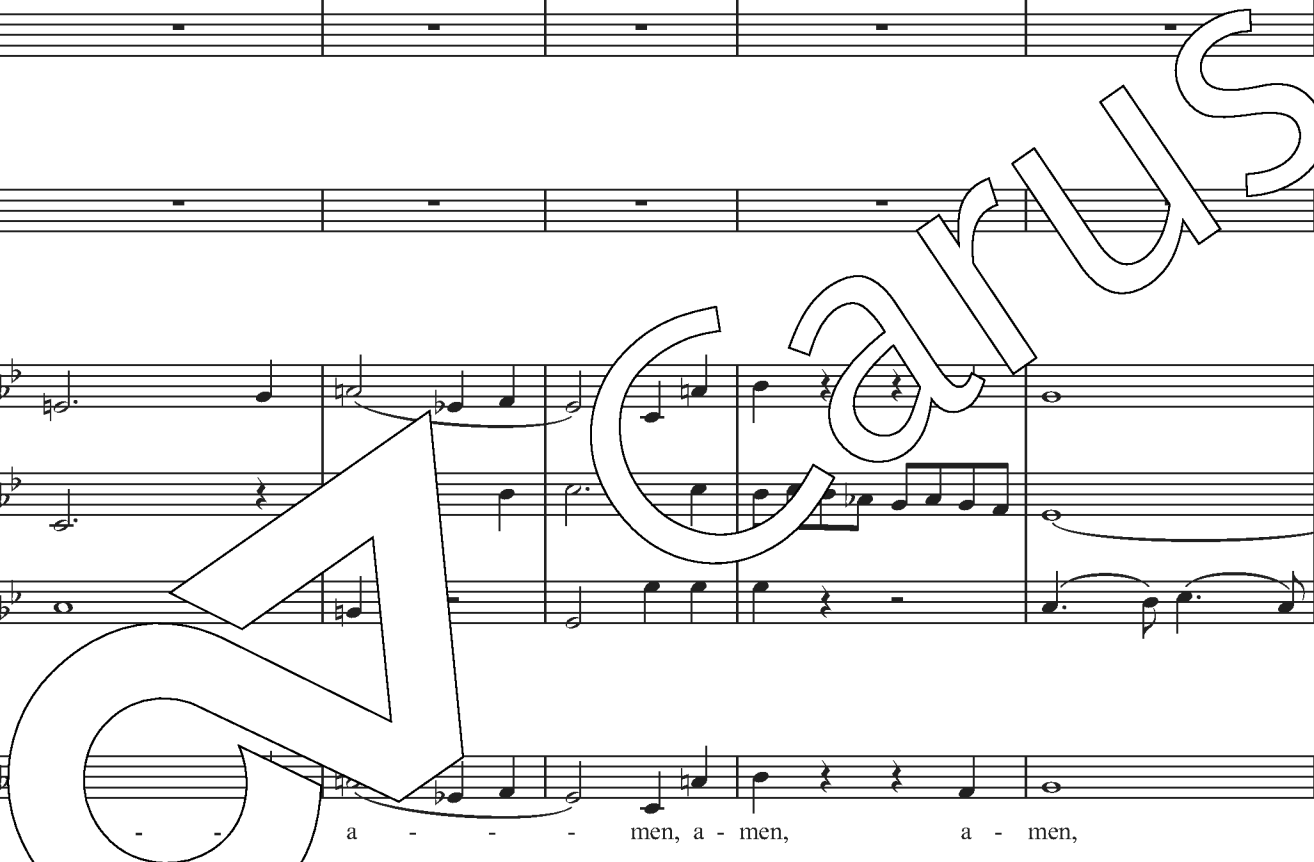
S
a - - - men, a - men, a - men, a - men,

A
men, a - men, a - men, a - - - - - men,

T
a - - - - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

B
a - - - - - men, a - men, a - - - - - - - - - men, a -

Vc
Cb



293 K

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Es)

Tr (Es)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

a 2

a 2

amen, a - - men, a - - - men,

a - - - men, a - - - men, a - - - - -

a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

men, a - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

316

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

Fg

Cor
(Es)

Tr
(Es)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

Org

a 2

a 2

3

(tr)

f

f

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

a - men, a - men, a - men, a - - - men, a - men,

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

7

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

VI

Va

S

A

T

B

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

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

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

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

Vc

Cb

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

VI

Va

S

A

T

B

di: mi-se - re re, mi-se - re - - re, mi-se - re - re

di: re - - re, mi-se - re - - re, mi-se - re - re

di: mi-se - re - - re, mi-se - re - - re, mi-se - re - re

di: mi-se - re - - re, mi-se - re - - re, mi-se - re - re

Vc

Cb

Fl
Ob
Clt (Bb)
Fg

Cor (C)
Tr (C)

VI
Va

S
A
T
B

A - - gnus De - - i, De - -
no - - bis. A - - gnus De - - i, a - gnus De - -
no - - bis. A - - gnus De - - i, a - gnus De - -
no - - bis, mi - se - re - - re no - bis. A - - gnus De - -

Vc
Cb

Fl
Ob
Clf (Bb)
Fg

fp

Cor (C)
Tr (C)

fp

VI
Va

fp

S
A
T
B

i, qui tol ca - - ta mun - di, qui tol - lis pec -

i, tol - lis pec - ca - - ta mun - di, qui tol - lis pec -

i, qui tol - lis pec - ca - - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - - ta

i, qui tol - lis pec - ca - - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - - ta

fp

fp

fp

Vc
Cb

fp

fp

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(C)

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

p

p dolce

p dolce

p dolce

ta - m

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

ca - mun - di: mi - se - re - re no - - bis, do -

mun - - di: mi - se - re - re no - - bis, do -

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

38 Schneller *

Fl *p dolce*

Ob *p dolce*

Cl (Bb)

Fg

Cor (C)

VI

Va

S
- na - bis pa - ce - no - na no - bis pa - cem, pa - - - cem, pa -

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

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

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

Vc

Cb

* Faster

46

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(C)

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

em, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, do -

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

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

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

54 D

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(C)

VI

Va

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

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

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

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

Vc

Cb

62 E

Fl *f* *p*

Ob *f* *p* *f* *p*

Cl (B \flat) *f* *p* *f* *p*

Fg *f* *p* *f* *p*

Cor (C) *f* *p*

VI *f* *p* *f* *p*

Va *f* *p* *f* *p*

S *p* *f* *p*

A *f* *p* *f* *p*

T *f* *p* *f* *p*

B *f* *p* *f* *p*

Vc *f* *p* *f* *p*

Cb *f* *p* *f* *p*

em, pa - - - - - cem, pa - cem. A - gnus De - i, qui

pa - - - - - cem, pa - cem. A - gnus De - i, qui

pa - cem, pa - - - - - cem, pa - cem. A - gnus De - i, qui

pa - cem, pa - - - - - cem, pa - cem. A - gnus De - i, qui

I

II *p*

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

p dolce Solo

Cor (C)

VI

Va

S

tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis

p

A

tol - ta mun - di: do - na no - bis

p

T

tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis

p

B

tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis

p

Vc

Cb

85

Fl *fp*

Ob *fp*

Cl^t (B^b) *fp*

Fg *fp*

Cor (C) *fp*

VI *fp*

Va *fp*

S *fp*
do - - - - - cem, do - - - - - no - bis pa - cem, no - bis pa - cem, pa - cem.

A *fp*
do - - - - - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem.

T *fp*
do - - - - - pa - - - - - cem, pa - - - - - cem, pa - - - - - cem.

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

Vc *fp*

Cb *fp*

Org

93 **F** a 2

Fl *f* *p*

Ob *f* *p* a 2

Cl (Bb) *f* *p* a 2

Fg *f* *p* a 2

Cor (C) *f* *p* a 2

VI *f* *p*

Va *f* *p*

S *f* *p*
Do - pa - c - pa - - - - - cem, - - - - - pa - - - - -

A *f* *p*
na - - - - - pa - - - - - cem, do - - - - - na no - bis pa - - - - -

T *f* *p*
Do - pa - c - em, do - - - - - na, - - - - - do - - - - - na pa - - - - -

B *f* *p*
Do - na pa - c - em, do - - - - - na no - bis pa - - - - -

Vc Cb *f* *p*

Org *f*

99

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (C)

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

Org

I Solo

cem, pa cem, - cem, - pa - cem, - pa - - cem, pa -

cem, - - n, pa - - - cem, pa - - cem, pa -

cem, pa cem, pa - - - cem, - pa - - cem, pa -

cem, pa - - - cem, pa - - - cem, pa - - - cem, pa -

107

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (C)

VI

Va

S

A

T

B

Vc Cb

Org

cem, pa - - - - - cem.

cem, pa - - - - - cem.

cem, pa - - - - - cem.

cem, pa - - - - - cem.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die Edition beruht auf der teilotographen Partitur **A** als Hauptquelle. Der Entwurf **B** ist editorisch nicht von Belang und wurde nur in Zweifelsfällen konsultiert. Die Vorlage für die Kopistenabschrift des Chors in **A**, die wahrscheinlich von Schumann als Klavierpartitur angelegt wurde, gilt als verschollen. Johannes Brahms ging 1861 bei Vorgesprächen zum geplanten Druck der Messe von der Existenz mindestens zweier handschriftlicher Klavierauszüge aus, von denen keiner überliefert ist. Der Erstdruck erfolgte erst postum 1862/63 und wird deshalb editorisch nicht herangezogen. Außerdem existiert ein Konvolut mit einer Orgelfassung zur Messe (**D**) und dem Entwurf des *Offertoriums* (**C**) sowie ein Chorstimmensatz (**E**), bei dem jeweils das erste Exemplar mit Solostimmen von Schumann durchgesehen und korrigiert worden ist.

Hauptquelle

A: Teilotographe Partitur, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B); Signatur: *Mus.ms autogr. R. Schumann 6* (auch digital verfügbar);

gebunden in braunem Halblederband, 235 beschriebene Seiten (ca. 34 x 27 cm); eigenhändig datiert am Ende des *Credo* „d. 2 März 1852“, am Ende der Partitur „30ten März 1852 / R. Sch.“; mechanische autographe Paginierung der ungeraden Seiten ab Vorsatzblatt bis „237“ auf Nachsatz, unterbrochen von „135a-d“ für einen nachträglich eingelegten Bogen; auf dem Vorsatz autographes Blatt mit Notizen zur Korrektur.

Titelblatt: 12 gedruckte Notensysteme, autographe Titel mit Tinte: „Missa sacra | Messe | für | vierstimmigen Chor | mit Begleitung des Orchesters | R. Schumann. | Düsseldorf. | Skizzirt vom 12 Febr. – 24 Februar | Instrumentirt vom 25 Febr. – 30 März 1852.“ Darunter von fremder Hand mit Bleistift: „Op. 145 | N. 10 der nachgel. Werke“.

Notentext: auf 20 gedruckten Notensystemen, Spartierung, Vokalstimmen und eine weitere Paginierung vom Kopisten Peter Fuchs, beginnend mit *Kyrie* „1“ (nach autographe Zählung S. 5) und vorzeitig endend mit „212“; Vokalstimmen mit autographen Korrekturen, Textunterlegung von verschiedenen Schreibern; Instrumentalstimmen autograph mit Tinte, eigenhändige Einrichtung und Korrekturen mit Rötel, weitere eigenhändige als auch fremde Korrekturen mit Rötel, Blei- und Blaustift, die nicht immer zugeordnet werden können.

Sätze: *Kyrie* S. 5–17; *Gloria* S. (18)–81; *Credo* S. (82)–135; *Offertorium* S. 135a-d; *Sanctus* S. (136)–(206); *Agnus Dei* S. 207–235. Das *Offertorium* „Tota pulchra es, Maria“ ist nachträglich im *Credo* zwischen den Seiten 134 und 135 eingelegt.

Partituranordnung (auf S. 5): „Flöten. | Hoboen. | Clarinetten in B. | Fagotte. | 2 Hörner in C. [im *Credo*:] Wald-Hörner in Es. | 2 Trompeten in C. | Pauken in C.G. | [ab *Gloria*:] 3 Posaunen | Violine 1. | Violine 2. | Bratsche | Sopran | Alt. | Tenor. | Bass. | Violoncell. | Contrabass. | Orgel.“

Nebenquellen

B: Undatierter autographe Entwurf von *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* (entstanden 13. bis 22. Februar 1852); Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf (D-DÜhh), Signatur: 74.115 (ehemals Sammlung Wiede);

nicht gebundene Bögen von unterschiedlicher Größe, zusammen überliefert mit **C** und **D**; Beschreibung und Faksimile in RSA.¹

C: Entwurf zum *Offertorium* mit Orgel; gemeinsam mit **B** und **D** überliefert (s. dort);

Bifolium, Titel „Offertorium“ auf den Innenseiten, Aufschrift außen autograph mit Blei „Messe“, Rückseite leer, undatiert [23. März 1853].

D: nachträgliche Orgelfassung der Messe, nur Orgelstimme; gemeinsam mit **B** und **C** überliefert (s. dort);

zwei Bifolia, durchgehend autograph mit Tinte beschrieben und Korrekturen mit Blei; auf drei Systemen notiert, mit orgeltypischen Änderungen gegenüber dem Orgelpart in **A**.

E: Stimmensatz der Vokalstimmen; Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf (D-DÜhh), ohne Signatur (Depositum des Städtischen Musikvereins);

Sopran, Alt, Tenor, Bass (25/17/12/16 Exemplare) ohne *Offertorium*, in einzeln gebundenen Stimmheften; in einem blauen Karton, auf dem Umschlag handschriftlich „Messe von Schumann“ in brauner Tinte und gedrucktes Etikett „Gesang-Musik-Verein in Düsseldorf“. Von verschiedenen unbekanntenen Schreibern, unter anderem von Peter Fuchs, der auch den Vokalpart in **A** geschrieben hat; alle Stimmen sind von anderen Händen textiert. Jeweils die erste Stimme mit der Aufschrift „Solo und Chor“ ist von Schumann durchgesehen und mit Rötel korrigiert worden. Die Korrekturen stimmen mit Ausnahme einer nachträglichen Änderung im *Gloria* mit **A** überein.

F: Erstdruck (Partitur)

„Messe | für | vierstimmigen Chor | mit Begleitung des | Orchesters | componirt | von | R. Schumann. | OP.147. | N.º 10 der nachgelassenen Werke. | [...] LEIPZIG u. WINTERTHUR J. RIETER-BIEDERMANN“, Partitur, Plattennummer 232 [1863]², benutztes Exemplar: Stadtbibliothek Lübeck (D-LÜh), Signatur: *Mus A 679a*.

¹ *Robert Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV, Werkgruppe 3: Geistliche Werke, Bd. 2: Missa sacra op. 147*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz: Schott 1991 (= RSA).

² Partitur und Orchesterstimmen erschienen im Januar 1863, Klavierauszug und Vokalstimmen bereits im Herbst 1862.

II. Zur Edition

Der Ausgabe liegt das teilautographe Manuskript der Partitur (Quelle **A**) zugrunde, da die *Missa sacra* zu Schumanns Lebzeiten ungedruckt geblieben ist. Obwohl Schumann die Partitur für den Druck eingerichtet und dem Verlag angeboten hat, muss **A** als unfertig angesehen werden, weil er *Credo*, *Offertorium*, *Sanctus* und *Agnus Dei* nicht in einer Aufführung überprüfen konnte. *Kyrie* und *Gloria* hingegen sind von Schumann 1853 in Düsseldorf aufgeführt und dabei revidiert und bezeichnet worden.

Einige dynamische Angaben in den übrigen Sätzen sind nachträglich von fremder Hand hinzugefügt worden. Wie weit Änderungen zwischen Aufführung und der endgültigen Vorbereitung zum Druck gehen konnten, mag man am *Gloria* erkennen, wo die Musik in der Partitur bei dem Text „cum Sancto Spiritu“ nachträglich mit kontrapunktierenden Gegenstimmen angereichert wurde.

In dem vom Kopisten eingetragenen Vokalstimmensatz finden sich wenige kompositorische Änderungen und einige Fehlerkorrekturen. An polyphonen Stellen kommt es manchmal zu uneindeutigen Textierungslücken, die teilweise von fremder Hand mit Blei präzisiert worden sind. Nach Möglichkeit werden diese Stellen mit textierten Parallelstellen abgeglichen, und es wird in den Einzelanmerkungen darüber berichtet.

Neben der Kopistenschicht für die Gesangsstimmen und den mit Tinte geschriebenen Instrumentalparts³ finden sich Korrekturen und Eintragungen mit Tinte, Rötel, Blau- und unterschiedlichen Bleistiften. Autographe Korrekturen mit Tinte und Rötel⁴ werden als gültige Fassung übernommen. Über Ante-correcturam-Stellen wird nicht berichtet, sofern die endgültige Lesart klar erkennbar ist. Bei weiteren Eintragungen mit Rötel, Blei- und Blaustiften ist oft nicht eindeutig zu entscheiden, was von Schumanns Hand ist. Einige Eintragungen mit Blei sind höchstwahrscheinlich im Zuge einer postumen Aufführung oder der Vorbereitung von **F** von fremder Hand eingetragen worden. Auch wenn die Hinzufügungen aus dem Umfeld von Schumann stammen, werden sie nicht übernommen, weil sie einen Grad der Ausarbeitung suggerieren, der nicht Schumanns letztem Arbeitsstand entspricht. Sie werden in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Die Partituranordnung mit dem Chor zwischen Viola und Violoncello und der Orgel als unterster Stimme wurde aus **A** übernommen und in der Darstellung dem heutigen Gebrauch angepasst. Instrumentenangaben sind nach internationalem Gebrauch standardisiert; Beischriften werden ebenso behandelt („con sord.“ statt „mit sordinen“), original deutsche Spielanweisungen (z.B. „markirt“) werden in heutiger Rechtschreibung wiedergegeben.

³ In deutlich anderer Tintenfarbe sind das nachgetragene *Offertorium* sowie ein paar Änderungen vor allem im *Credo* und *Sanctus* geschrieben.

⁴ Einige Eintragungen mit Rötel, mit dem auch die Studierbuchstaben vergeben sind, dürften auf Schumanns eigene Durchsicht zur Vorbereitung als Druckvorlage zurückgehen. Diese werden als letzte nachvollziehbare Schicht von Schumanns Hand gewertet und nicht eigens nachgewiesen (z.B. ergänztes *sf* in *Sanctus*, Tenor, T. 302–305).

Im Orchestersatz ist die Notation oft durch Abkürzungen und verbale Colla-parte-Anweisungen gekennzeichnet. Colla-parte-Anweisungen werden ohne Bericht aufgelöst, Artikulation und Dynamik der Referenzstimme dabei übernommen, außer bei Hinweisen auf eine abweichende Artikulation (z.B. leere Takte mit Bögen oder Gabeln). Wo Hinweise auf Colla-parte-Führungen fehlen, wird in den Einzelanmerkungen auf die Ergänzung hingewiesen. In **A** leer gebliebenen Pausentakten werden mit Ganztaktpausen gefüllt.

Der Notentext wird in der Edition hinsichtlich Schlüsselung, Balkung und Halsung der Noten, der rhythmischen Notierung von Überbindungen sowie der Akzidentiensetzung nach den Regeln heutiger Notationspraxis wiedergegeben. Harmonisch nicht zweifelsfreie, aber vermutlich fehlende Akzidentien sind im Kleinstich ergänzt, Warnakzidentien in normaler Größe.

Die Notation mehrerer Stimmen in einem System wird nach Möglichkeit beibehalten, die Notierung der drei Posaunen in einem System jedoch aufgelöst. Unklare Situationen bei „a 2“ in den Bläsern werden im Kontext entschieden und präzisiert sowie nachgewiesen. Getrennte Halsung in den Streichern, wenn ohne Beischrift „getheilt“ (div.), wird in Zusammenfassung geändert, wenn sie als Doppelgriff spielbar ist.

Um die angesprochene Unfertigkeit von **A** abzubilden, werden Vereinheitlichungen und Zusätze des Herausgebers nur sehr zurückhaltend vorgenommen. Sie sind diakritisch ausgewiesen: Ergänzungen von Dynamik und Akzidentien im Kleinstich, Bögen gestrichelt, Beischriften kursiv. Fehlende Triolenklammern werden bei eindeutigen Befund kommentarlos ergänzt.

Bei Artikulation und Dynamik ist **A** oft undeutlich. So weichen Bogen- und Gabelsetzung zwischen dem Chor und den Instrumentalregistern häufig voneinander ab. Bei der Vereinheitlichung und Anpassung an heutige Editionspraxis, etwa der Setzung von cresc.- und decresc.-Gabeln, wird vor allem bei deutlichem Unterschied zwischen den Registern eine Näherung zum Schriftbild der Handschrift angestrebt, wo dieses für die musikalische Realisierung relevant sein könnte.

Am Seitenwechsel fehlen oft die Bogenansätze oder auf der folgenden Seite die Anschlüsse; in eindeutigen Fällen wird ohne Nachweis ergänzt, fragliche Fälle werden in den Einzelanmerkungen aufgeführt. Singuläre Bögen und andere Zeichen (nur in einer Stimme) werden nicht übernommen, aber nachgewiesen. Die Bogensetzung wurde nach heutigem Gebrauch vereinheitlicht, Kettenbögen aufgelöst. Fehlende Bögen bei gegengehalster zweiter Stimme in den Bläsern werden im Unisono ohne Nachweis ergänzt, bei unterschiedlicher Tonhöhe diakritisch gestrichelt ausgewiesen; bei zusammengehalsten Stimmen werden Bögen nicht ergänzt.

Eine Besonderheit stellt die Taktvorzeichnung des *Sanctus* dar, das in **A** im Alla-breve-Takt notiert ist, der allerdings als Doppel-alla-breve (also im Sinne von $\frac{4}{2}$) aufzufassen ist. So ist auch die Reprise notiert; für praktische Zwecke erscheint diese als letzte Aussage getroffene Notierung von Anfang an sinnvoll.

Zu einzelnen Instrumenten

Die Orgelstimme ist in **A** auf zwei Systemen notiert, wobei die Pedalstimme nicht immer eindeutig notiert ist. Wo in **A** Pausen für das Pedal eigens gesetzt sind, werden diese übernommen, auf konsequente Pausensetzung darüber hinaus wird verzichtet. Unvollständige und inkonsequente Halsungen und Balkungen bei vielstimmigen Akkorden werden nach musikalischem Zusammenhang entschieden und nachgewiesen. Schumann geht offensichtlich von der Möglichkeit aus, die Messe ohne Orgel aufzuführen. Im *Benedictus*, wo der Orgel eine tragende Rolle zugewiesen ist, findet sich eine alternative Instrumentierung in kleinen Noten, die nahe an der Darstellung in **A** übernommen ist.

Die Pauken sind in **A** mit entsprechender Stimmton-Angabe im Vorsatz aber ohne Vorzeichen notiert. Die nicht konsequente Setzung von Bögen bzw. *tr*-Markierungen wird übernommen.

Im *Credo* sind in nachträglicher Korrektur ausdrücklich „Wald-Hörner“ vorgeschrieben, während ansonsten wohl von Ventil-Hörnern auszugehen ist. Wenige Töne der Hörner und Trompeten im *Gloria* sind einzeln in Klammern gesetzt. Vielleicht hat sich darin Schumanns Höreindruck bei der ersten Aufführung niedergeschlagen. Es handelt sich einerseits um Einzeltöne außerhalb der Naturtonreihe, die an wenigen Stellen in den übrigen Sätzen nicht eingeklammert sind. Andererseits findet sich eine geklammerte thematische Passage (T. 214–218). Im Zusammenhang mit den explizit geforderten Wald-Hörnern im *Credo* lässt sich annehmen, dass die Klammerung für die Verwendung von Naturton-Instrumenten gilt. Muta-Anweisungen bei Hörnern und Trompeten werden nach heutigen Gepflogenheiten gesetzt.

Zum Text

Schumanns Textvorlagen für das Ordinarium, das *Offertorium* und den Hymnus „O salutaris hostia“ sind nicht bekannt. Die Wiedergabe des Messtexts in der Edition folgt dem *Graduale Novum. Tomus II* (Regensburg 2018), die Orthographie wird dementsprechend angepasst. Neben offensichtlichen Schreibfehlern im Ordinariumstext, die stillschweigend korrigiert werden, gibt es in **A** jedoch Veränderungen und Auslassungen, die bedeutsam sein könnten und aus **A** übernommen werden. Das betrifft vor allem die Auslassung der Worte „et exspecto resurrectionem mortuorum“ im *Credo*. Weitere Veränderungen im *Sanctus* sind: „Hosanna in excelsis Deo“ sowie „Benedictus qui venit in nomine Dei“ (statt „Domini“). Kleinere Abweichungen wie gelegentliche Ausrufezeichen an akklamativen Stellen werden normalisiert, aber nachgewiesen.

Die Herkunft des Textes zum *Offertorium* ist ungeklärt. Teile des Textes stammen aus dem Gebet „Tota pulchra es, Maria“, dessen Verse in der Messe zu Mariä Empfängnis (8. Dezember) zum Alleluia und als Antiphon in der betreffenden Vesper gesungen werden. Der Text der Solo-Motette entstammt dem Fronleichnam-Hymnus „Verbum supernum prodiens“, die Verse von „O salutaris hostia“ wurden oft zum eucharistischen Segen oder zur Kommunion gesungen. In der französischen Tradition ersetzen sie die Wiederkehr des *Hosanna* nach dem *Benedictus*.

Wo an homophonen Stellen in **A** der Text nur der Tenorstimme unterlegt ist, wird er in den anderen Stimmen ergänzt.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, ac = ante correcturam, B = Basso, Bg = Bogen, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Org = Organo, oS = oberes System, pc = post correcturam, Ped = Pedal, Timp = Timpani, Trb = Trombone, S = Soprano, S. = Seite, Str = Streicher, SW = Seitenwechsel, Syst = System, T = Tenore, T. = Takt(e), Tr = Tromba, uS = unteres System, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI I, II = Violino I, II; () = nicht ausnotierte Colla-parte-Stimmen.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme und Zeichen im Takt (gezählt werden Töne, Vorschlagsnoten und Pausen) – Lesart der Quelle bzw. Bemerkung. Alle Angaben beziehen sich auf Quelle **A**, sofern nicht anders angegeben.

Kyrie

5	VI I 2	Bg nur bis 5.1; angeglichen an Va
6	Clt, VI II 1	Bg endet vor Taktstrich; angeglichen an Va, Fg I und T. 6f.
7	Va I 1	Bg endet vor Taktstrich; angeglichen an Fg
9	Va	decresc.-Gabel nur bis 9.1; angeglichen an VI I
17	Fl	p schwer lesbar
18	VI I	p mit Blei; nicht übernommen
21	Ob I	Bg ragt über Taktstrich hinaus; angeglichen an VI I
21	Vc	leer; ergänzt nach Cb
24	VI I	pp mit Blei von fremder Hand; nicht übernommen
28–29	VI II	Gabeln mit Blei; nicht übernommen
29	Fg I 3	Bg (vor SW) über Taktstrich hinaus, kein Bogenansatz nach SW
29	Fg II	Bg vor SW bis zum Taktstrich; nicht übernommen
30–31	Fg I	Bg von 30.2. bis 31.3; angeglichen an Va
38	Fg II 1	Einsatzton undeutlich; wohl unisono (b)
39	Va	p von fremder Hand mit Blei
48	Fg I, II 1	fälschlich Viertelpause statt halber Pause
53–54	Vc	nur Gabeln; ergänzt nach Cb
55	VI I 1	p mit Blei; nicht übernommen
56–57	T	zwei Bg, 56.1–2 und 56.2–57.1; zu einem Bg zusammengefasst
59	Fg I	Bg reicht bis zum Taktstrich (vor SW), aber keine Fortsetzung in T. 60; verkürzt analog VI II

Gloria

6, 39	Tr II 2	a ¹ eingeklammert (kein Naturton) (vgl. T. 214–218)
14	A 1	g ¹ aus c ² korrigiert mit Blei
16	Org oS	Bg 1–2
18	A 5	c ² aus h ¹ korrigiert mit Blei
19	Org Ped 2	z statt f; nicht angeglichen an Vc, Cb, Fg
20	Fl I 1	kein zweiter Notenhals
25	B 5	Bg erst ab 26.1
28	Cb 4	Bg zu 29.1; nicht übernommen
31	Cb, Org 4	Die Einfügung eines Leittons <i>fis</i> im Bass (entgegen B und Vc) führt zu einer ungewöhnlichen Teilung von Chorbass und Instrumentalbass, die aber lt. Befund in A eindeutig ist.
32	VI I 3–10	c ² -c ¹ -d ¹ -e ¹ f ¹ -f ¹ -a ¹ -e ¹ , mit Blei an Oberstimmenführung angepasst
34–35	Vc	leer, nur 34.1 notiert (nach SW ab T. 36 explizite Colla-parte-Anweisung); ergänzt nach Cb
35	VI II 1	Faulenzer nur 16tel; angeglichen an Kontext
37–38	B	nachträglich mit Tinte rhythmisch an T angeglichen
36–38	Bläser, Timp	leer, Ziffern verweisen auf Parallelstelle T. 1–3 (Fg T. 36 ausnotiert)
36–51	Trb I–III	nachträglich Ganztaktpausen und Beischrift „Pausen.“ autograph mit Rötel hinzugefügt, ohne Streichung der Noten; wohl als „ad libitum“ zu verstehen?
38	B 5	♩ statt ♪ (ac stehen geblieben); angeglichen an S, A, T
39	Org uS 1–3	Bg a-a; nicht übernommen
48	VI I 3	d ² ohne Fähnchen
51	Text	„Gloria!“

63	Org	t.s. erst in T. 66 (nach SW); an den Beginn der Phrase verschoben	20, 22	Va, Vc (Fg)	Bg endet bis 4; angeglichen an Fl, Clt
72	B 2	f erst in T. 73 (ac stehen geblieben)	21	Fg I, Va, Vc I 2	Bg endet bei 1; angeglichen an Fl I, Clt I, VI I in T. 22
76	Va	p mit Blei	21–22	VI I	Bg endet bei 21.4, zweiter Bg 22.1–2; angeglichen an Fl, Clt
78	VI II 1	evtl. zusätzlich a^1	22	Va	Bg endet bei 4; angeglichen an Vc, Fg
80	A 4	fälschlich Achtelnote, in der Kopistenvorlage	33	T 2	undeutlich, könnte as sein; entschieden nach Va
81	VI II, Va	Gabel nur bis 81.2; angeglichen an Chor	38	Org oS 1–2	Bg es^1-e^1 ; nicht übernommen
83	Timp 2	c mit Rötel?, gilt bis T. 86 wg. Faulenzer	44–46	Vc	leer; ergänzt nach Cb
86	Org oS	Ganze Note d^1 fehlt, aber Bg	54	Va II, Vc	Bg nur 2–4; angeglichen an Clt II, Fg II
103	Vc	Bg nur 1–2 (vor SW), ab T. 104 colla parte mit Cb	54	Cor I	Bg reicht vorn und hinten über den Taktstrich hinaus; angeglichen an Clt II, Fg II
106	Cor	„in F.“	54–55	A	Bg von g^1 zu f^1 in Kopistenvorlage
109	Clt, Fg	Bg endet bei 109.2; angeglichen an T. 108	61–65	Vc	leer; ergänzt nach Cb
111–112	Trb II	111.2 und 112.1 nicht eigenständig notiert (Notenhals fehlt)	68	S 2	zusätzliches g korrigiert aus d ; das für den Sopran außergewöhnlich tiefe g ist unzweifelhaft, g^1 ist als Alternative anzunehmen
124	Org	Beischrift „t.s. c.B.“; nicht übernommen	83	alle	Tempoangabe oben auf der Seite abweichend „Etwas bewegter nach und nach“
124	Org	„senza Ped.“; ersetzt durch Ganztaktpausen für Ped. bis zum Wiedereintritt in T. 135	85	B 3	\sharp mit Blei
131	VI II	p mit Blei	106	S, A, T, B	Text: fälschlich „Spirito“ in der Kopistenvorlage
134	Fg	Bg 1–4; hier angeglichen an Cb (Vc) und Parallelstelle T. 129	115–116	Fg, Va, Vc	Bg enden bei 115.3; angeglichen an VI I, VI II, Cb
135	Org oS 4	ohne \sharp vor h^2 ; vgl. aber Fl II, Ob II	117	Ob 2	Bogen geht über 2. Halbe hinaus; angeglichen an VI II
137	Ob I, II	Bg nur zu Ob II; Ob I angepasst an Org	123–125	Ob I	zwei Bg 123–124 und 124–125; zu einem durchgehenden Bg zusammengefasst
138	Org	„ohne Pedal“; ersetzt durch Ganztaktpausen für Ped. bis T. 140	124	Str 1	redundantes p ; nicht übernommen
139	A 4–5	zweiter Bg in der Kopistenvorlage; nicht übernommen	125–126	Cor I	Bg von c zu f
141	VI I, II	p mit Blei	128	Ob I	nach SW singulärer Bg zum Vortakt; nicht übernommen
152	Cb (Vc) 2	undeutlich: Keil ac ?; angeglichen an VI I, II, Va	148	Org Ped 2	ohne Notenhals für Ped
157	Va	p mit Blei	153	Org	ff mit Blei
165, 167	S, T	e^2/g^1 aus c^2/c^1 korrigiert mit Blei	154	Clt I, II	Bogenende nach SW; nicht übernommen
181	Cb 1–2	punktierte Halbe, ohne Pause	160	Fg	Doppelhalsung (für a^2) erst ab T. 162, nach SW, aber doppelter Bogen in Rötel
180f.	Fl	ohne Notenkopf bzw. -hals für zweite Stimme	163	Fl, Clt 3	redundantes f (wohl ac stehen geblieben); nicht übernommen
183	Cor II	Notenhals fehlt	166–167	S, A, T, B	Text: fälschlich „vivificanten“ in Kopistenvorlage
186	Tr	nur f (statt ff)	172–173	Fg I, II	Bg g zu e nicht übernommen, Bg in T. 173 evtl. erst ab 2; angeglichen an Va
187	Fl	ohne Notenhals für 2. Stimme	186	Cb (Fg, Vc)	Bg beginnt bei 186.1; angeglichen an VI II
187	Timp 1	fälschlich d statt c	186	Trb III 3	Bogenansatz (vor SW)
200ff.	Text	fälschlich „gloriam“ in Kopisten- und Kompositenschrift, T. 245 richtig „gloria“	189–191	Cor I, II	Einsatz mit Rötel gestrichen
213	S	Text: fälschlich „Spirito“ in der Kopistenvorlage; vgl. aber T. 201	192–193	Text	Das liturgisch vor „et vitam venturi“ geforderte „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ wurde nicht vertont.
214–218	Cor, Tr	Noten ab 214.2 einzeln eingeklammert, Melodieführung außerhalb der Naturtöne	211	Clt I 3	ohne \sharp ; siehe aber Va, Org
221	Org uS	eine Ganze Note f fehlt, aber Bg	212	Org oS 2	nur ein Notenhals für g^1 nach oben
231ff.	Fl	Einfachhalsung, Schlussston in T. 248 aber doppelt gehalten; daher „ a^2 “ ergänzt	213	Ob	colla parte T; Bg angeglichen an Va
232	Org Ped 2	Notenhals undeutlich oder fehlt	227–228	Fl	leer, aber Colla-parte-Hinweis am Taktstrich; ergänzt nach VI I
241	Org oS 2	f^1 ohne Notenhals	229, 230	Org uS	beide Ganztaktbg mit Blei
245	Org uS 1	obere Note unleserlich; vgl. aber Va	236	Clt I, II	Ganze Note ohne Punkte
249	Va 1	redundantes ff ; nicht übernommen	nach 240	alle	Offertorium eingelegt (S. 135a-d)
252	Text	„Deo!“	241–243	Cor II	im Bassschlüssel notiert
253	Fl I	ohne Notenhals für 2. Stimme (nach SW)	241	Org uS 1	g fälschlich mit Notenhals für Halbe Note
272	Trb, Vc 1–2	singulärer Bg; nicht übernommen	243	Clt I, II	Ganze Note ohne Punkte
278	Org	Stimmführung bis 279.1 mit Blei korrigiert, Lesart ac nicht eindeutig zu entziffern (uS 278.2 halbe Pause stehen geblieben?)	243	Text	„Amen!“
279	Trb II, Vc I	Bg 1–2 nicht übernommen (wie Fg, Cor I, Va, Org oS und die meisten Parallelstellen)	nach 243	alle	datiert „d. 2 März 1852.“
283	VI I 1–2	singulärer Bg; nicht übernommen	Offertorium		
291	Cor 2	undeutliche Korrekturstelle; Lesart orientiert an Trb II	3	Va 2–4	Bg nur 3–4; angeglichen an VI II
296	Org uS 1	b -Akzidenz mit Blei; vgl. T	3	Org oS 3–6	Bg ungenau, nur 4–6; angeglichen an VI I
304–309	Fl, Ob, Clt	uneinheitliche Bogensetzung ohne erkennbares Prinzip, Tonwechsel teilweise nicht mit Bg	3	Org uS 2	c^1 nicht eindeutig zu erkennen; analog zu T.11
307–309	Clt	mit Rötel zweistimmig gemacht, Bg aus Liegeton ac	22	VI I, II, Va, Vc	fp von fremder Hand?
307–309	Trb I, S, T	zwei Bg; zusammengefasst zu durchgehenden Bg	26	Vc 4	singulärer Bg zu 27.1; nicht übernommen
308	Trb I	nachträgliche Korrektur mit Rötel, Tonhöhe nicht eindeutig (d^1/f^1); vgl. Clt I T. 307–309	41	Text	„pro nobis!“
Credo			Sanctus		
3	Cor I, II 2	fälschlich Halbe Noten			Taktvorzeichnung in T. 1 alla breve von doppelter Länge („tactus maior“), allerdings bei der Wiederaufnahme in T. 242 als 4/2-Takt präzisiert.
9	Fg 2	zweiter Notenhals für Unterstimme schwach oder fehlend, nachfolgende Takt nicht ausnotiert (colla parte), aber Doppelhalsung nach SW ab T. 15	2	S, A	zwei übergebundene Ganze (statt Brevis); angeglichen an Parallelstellen
19	T 4	Gabel beginnt nach SW erst in T. 20; angeglichen an das Motiv in den anderen Stimmen			

6	B 1	Ganze und übergebundene Halbe Note; angeglichen an Parallelstellen
10	Fg II, Va 2	Bogenansatz (vor SW); nicht übernommen
10, 16	S, A, T, B	zwei übergebundene Ganze (statt Brevis); angeglichen an Parallelstellen
13	Fg II 2	Bg zu 14.1; nicht übernommen
14–15	Clf I, II	singulärer Phrasierungs-Bg 14.1.–15.2; nicht übernommen
15–16	Vc I	zwei getrennte Bg 15.3–7 und 16.1–7; angeglichen an VI I
21	alle	hinter Tempoangabe „halbe Noten = [?]“ (ohne Angabe der Metronomzahl)
24	Org uS	Viertelpause fehlt
29	S, A 2–3	triolisch notiert (wie T. 22); angeglichen an B und T. 31
39–42	Clf	leer, mit Colla-parte-Hinweisen an Taktstrichen; frühere Colla-parte-Anweisung aus T. 23 („m. Fl in 8va“) fortgeführt
51–54	Cb	leer (nach SW); Ganztaktpause ergänzt (nur Vc zum Frauenchor)
59	VI I	fälschlich punktierte Halbe und Achtel b^{\dagger}
109ff.	Text	liturgisch korrekt „Hosanna in excelsis.“
110–111	Fl	nur ein Notenhals
115	Org	es^2 , as^1 , c mit Bogenende nach SW; nicht übernommen
125	Timp	Notenhals und Pause fehlen
127	Org oS 1	as^1 ohne Punkt
142	Org uS	Bg $es-c^{\dagger}$
143–162	Bläser, Va	kleine Noten in den entsprechenden Systemen der Partitur
148	Fg	Bg endet bei 147.2; verlängert analog Fl, Trb
153ff.	Text	liturgisch korrekt „in nomine Domini“
154	Va, Vc	wiederholte Beischrift „solo“
172	VI I	pp mit Blei; nicht übernommen
174	Va	ohne Schlüsselwechsel (C3-Schlüssel)
178	Va	C3-Schlüssel mit Blaustift ergänzt
185	VI I	pp mit Blei; nicht übernommen
185	Org oS	Vorzeichen bei as^1 fehlt
(O salutaris)		
191	B	Text: „quae coelis“, korrigiert in „qua coelis“
205–206	VI I	Gabeln mit Blei; nicht übernommen
209	VI I 4	<i>poco cresc.</i> mit Blei; nicht übernommen
211	VI I 2	<i>decresc.</i> mit Blei; nicht übernommen
212	VI I 1	p mit Blei; nicht übernommen
229	VI I 1	pp mit Blei; nicht übernommen
231–236	Vc	leer, Colla-parte-Vermerk (nach SW) erst ab T. 237; ergänzt nach Cb
233	VI I 2	<i>dolce</i> mit Blei; nicht übernommen
237	Clf 1	wiederholtes p , nicht übernommen
(Sanctus)		
246	Timp	Trillerschlange reicht bis 247.1; angeglichen an T. 244
247–264	Bläser, Str	nur gezählte Leertakte zum Abgleich mit entsprechenden Takten beim ersten Auftreten des Sanctus
249	Timp	fälschlich Bg über Taktstrich hinaus (vor SW)
250–251	Trb III	leer; entsprechend der gezählten Leertakte ergänzt
251	Timp	Trillerschlange reicht bis 252.1; angeglichen an T. 244
259	S, A, T, B	zwei übergebundene Ganze (statt Brevis); angeglichen an Parallelstellen
264	T I, II 1	Brevis statt Ganze
271	Trb I–III	Korrektur (Ganze aus Vierteln), undeutlich
292	A	Text „-men“ unter 292.1, kein Haltebg von T. 291–292.1, beides mit Röteln korrigiert
293–294	A (Ob, VI II)	zwei Bg, 293.3–294.1 und 294.1–2 (am SW); zu einem Bg zusammengefasst
301	A 2	fälschlich Bg zu 302.1 (am SW)
306	Fl 2	zusätzlich as^2 (oder undeutliche Hilfslinie?); nicht übernommen, trotz neuerlichem „a 2“-Hinweis in T. 307
312	A (Ob, VI II)	Bg. nur 1–2; angeglichen an T
314–317	Va	je 2 Takte Tremolo $as-es$ und $ges-es$ (nach SW), korrigiert mit Röteln

318	Timp	Trillerschlange reicht bis 319.1
320–322	Ob	Colla-parte-Anweisung „m. Viol. 2 in 8va“; tremolo aufgelöst zu Haltetönen wie Trb I
322	Trb II 3	fälschlich f^{\dagger} ; korrigiert zu es^1 analog Ob, A
323	B 1	b aus as korrigiert, mit Blei
326	S	unvollständige Korrekturstelle (Tilgung von Einklangsparellen mit A), Bg 325–326 <i>ac</i> stehen geblieben; Bg getilgt und „-men“ ergänzt
Agnus Dei		
5	A 1–2	Text: „agnus“ mit Blei aus „Dei“ korrigiert; übernommen analog T. T. 4
10–12	VI II	colla parte A, Überbindungen am Taktstrich markiert
13	VI II	zweite Takthälfte, Bg mit Röteln
15	VI I 2	<i>cresc.</i> mit Blei; nicht übernommen
15	Cb (Vc) 2	c statt e ; angeglichen an B sowie T. 17
19	VI I	<i>dim.</i> mit Blei; nicht übernommen
21	VI I 1	p mit Blei; nicht übernommen
22–25	A	Text mit Blei ergänzt, Bg. in T. 22 original bis zum Taktstrich (vor SW), mit Blei verkürzt
25	VI I 1	<i>cresc.</i> mit Blei; nicht übernommen
29–30	VI I	<i>cresc.</i> -Gabel ab 29.3 und <i>decresc.</i> -Gabel bei 30.1–2 mit Blei; nicht übernommen
33	Fg, Cor, VI I, II, Va, Cb (Vc)	pp mit Blei; nicht übernommen
36	Fg, VI II	pp mit Blei; nicht übernommen
36	VI I, Cb (Vc)	ppp mit Blei; nicht übernommen
40–42	A	Textunterlegung fremder Hand mit Blei
41–42	VI I	<i>cresc.</i> -Gabel (ab 41.2) und <i>decresc.</i> -Gabel (ab 42.1) mit Blei; nicht übernommen
41	T	ab 41.3 Textunterlegung fremder Hand mit Blei
43–44	Fg	Bg nur bis 44.1; angeglichen an Fl, Ob, Clf
51	VI I 2	<i>cresc.</i> mit Blei; nicht übernommen
53	VI I 1	mf mit Blei; nicht übernommen
54	VI I 2	<i>dim.</i> mit Blei; nicht übernommen
55	Ob II 2	Vorzeichen des^2 fehlt; ergänzt nach Fg, Va, T
55	Vc	Bg ab 55.1 bis Taktstrich (SW), mit Röteln gestrichen
56	Cb (Vc) 2	<i>cresc./decresc.</i> -Gabel über gesamte Halbe Note mit Blei; nicht übernommen
57	VI II 2	<i>cresc.</i> mit Blei; nicht übernommen
58	A 2–3	<i>ac</i> gemeinsamer Einsatz mit T (ab T. 57), vom Komponisten korrigiert, Text „no-bis“ mit Blei gestrichen und „do-na“ von fremder Hand mit Blei ergänzt; Korrektur mit Blei nicht übernommen, nach F
59	VI II 2	<i>dim.</i> mit Blei; nicht übernommen
60	VI I, II, Va 1	p mit Blei; nicht übernommen
63	Fg	Bg beginnt erst bei 2; angeglichen an Vc
64–65	B	zwei Bg. 1–2 und 2–65.1 in der Kopistenvorlage; zu einem Bg zusammengefasst
67–68	Vc	leer; ergänzt nach Cb
71	VI I	<i>cresc.</i> -Gabel mit Blei
74	VI I	pp mit Blei; nicht übernommen
74–75	Fg II, Vc I	unklare Bogensetzung (evtl. Haltebogen 74–75.1 <i>ac</i> stehen geblieben?); durchgehenden Bg 74–75.2 gesetzt
77–78	VI I	<i>cresc.</i> -Gabel und <i>decresc.</i> -Gabel (ab 78.1) mit Blei; nicht übernommen
83–84	Fl II	nach Colla-parte-Anweisung mit A in 8va; rhythmisch angeglichen an Ob II
89	VI I 1	<i>cresc.</i> mit Blei; nicht übernommen
89	Chor	<i>cresc.</i> mit Blau in 2. Takthälfte; nicht übernommen
91	Fl I 3	Bogenansatz (vor SW); nicht übernommen
98	Fg 2–4	Bg beginnt bei 1; angeglichen an Va
98	VI I 4	<i>cresc.</i> mit Blei; nicht übernommen
101	VI I 2	mf mit Blei; nicht übernommen
102	VI I 3	<i>dim.</i> mit Blei; nicht übernommen
103	VI I	p mit Blei; nicht übernommen
112	Ob II	ohne Bg; verlängert analog Ob I

