Josef Gabriel

RHEINBERGER

Messe in C

op. 169

Soli (SATB), Coro (SATB) ed Orchestra

Version 1:
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso ed Organo

Version 2:
Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Trombe, Timpani, 3 Tromboni ad libitum
2 Violini, Viola, Violoncello e Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Einzelausgabe aus Band 5 der Gesamtausgabe (Messe in C)
Separate edition from Volume 5 of the Complete Works (Mass in C major)

Sämtliche Werke · Complete Works
Urtext

Partitur / Full score

Carus 50.169

Vorwort

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

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

Der Unterricht am Konservatorium erstreckte sich über die Fächer Klavier und Musiktheorie; darüber hinaus wurde Rheinberger als Schüler des namhaften Organisten Johann Georg Herzog zugelassen. Nach Abschluß der dreijährigen Ausbildung setzte er seine Studien privat bei Franz Lachner fort. Während dieser Zeit komponierte Rheinberger viel, versah aushilfsweise den Organistendienst an mehreren Münchner Kirchen, erteilte Musikunterricht und korrepetierte beim Oratorienverein. Seine erste feste Anstellung ging der vielversprechende junge Musiker 1859 als Klavierlehrer am Münchner Konservatorium ein; in demselben Jahr wurde er Organist an der Kirche St. Michael, und außerdem begann er mit den bei Peters veröffentlichten *Vier Klavierstücken* op. 1 die Zählung seiner für gültig anerkannten Kompositionen. Schon ein Jahr später rückte er zum Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt auf. 1864 übernahm Rheinberger die Leitung des Münchner Oratorienvereins. Zusätzlich trat er eine dreijährige Tätigkeit als Solorepetitor der Königlichen Hofoper an, eine Funktion, in der er Anteil an den Vorbereitungen zur Uraufführung von *Tristan und Isolde* hatte und Zeuge des Musikparteien-Streits um die Person und das Werk von Richard Wagner wurde; mit Wagners kunstphilosophischen Ideen hat sich der an Bach, Mozart und Beethoven geschulte Rheinberger jedoch nie identifizieren können. Das Jahr 1867 brachte zwei wichtige Ereignisse für Rheinbergers Leben mit sich: Im April heiratete er die künstlerisch vielfältig begabte Offizierswitwe Franziska v. Hoffnaaß (1831–1892), und im Herbst erfolgte seine Anstellung als Professor für Komposition und Orgelspiel an der in der Nachfolge des Konservatoriums neu gegründeten Königlichen Musikschule; diese Lehrtätigkeit sollte Rheinberger bis in sein Todesjahr innehalten, obwohl eine Erkrankung der rechten Hand und weitere gesundheitliche Probleme ihn schon bald schwer belasteten. 1877 wurde Rheinberger, verbunden mit der Ernennung zum Königlichen Hofkapellmeister, die Leitung der Kirchenmusik an der Allerheiligen-Hofkapelle übertragen. Daraufhin legte er die Leitung des Oratorienvereins nieder und wandte sich verstärkt der Komposition von Sakralmusik zu. In späteren Jahren erfuhr Rheinberger zahlreiche Ehrungen, darunter die Ernennung zum Ritter des päpstlichen Gregoriusordens, die Mitgliedschaft in der Akademie der Künste zu Berlin, das mit dem persönlichen Adel verbundene Komturkreuz des Bayerischen Kronenordens und die Ehrendoktorwürde der

---

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

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

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

Münchner Universität. Josef Gabriel Rheinberger starb am 25. November 1901 in München; er wurde neben seiner Gattin beigesetzt. Nach der Zerstörung der Grabstätte im Zweiten Weltkrieg wurden die Gebeine in ein Ehrengrab nach Vaduz überführt.

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

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

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

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

Wie Sie mir mittheilen, und wie ich auch zu sehen Gelegenheit hatte, legen Sie von Ihrer Instrumental-Messe eine neue Partitur an. Sollte die alte Partitur vielleicht dadurch überflüssig werden oder gar die Zerstörung derselben in Aussicht stehen, so wage ich die Bitte, mir in diesem Falle [...] die Partitur zu überlassen.[13]

Da sich die Umarbeitung allerdings in Grenzen hielt, ist Renners Annahme unzutreffend, Rheinberger habe die gesamte Partitur ein zweites Mal geschrieben. Tatsächlich führte die Überarbeitung lediglich zu einer Erweiterung des *Kyrie*-Mittelteils und einem neuen Schluß für das *Gloria*: Die entsprechenden Seiten der Erstfassung wurden von Rheinberger aus der Partitur herausgetrennt und durch neue ersetzt. Im Frühjahr 1892 kamen die Partitur und

---

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

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

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

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

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

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

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

11 Vgl. die Abbildung S. 89.

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

13 Zitiert nach Wanger/Irmen, daselbst, S. 145.

sämtliches Aufführungsmaterial der neuen Messe im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig heraus.[14] Dieser Erstdruck, auf den die vorliegende Ausgabe als Reprint zurückgeht, präsentiert die Komposition in ihrer letztgültigen Gestalt; erst hier sind auch die Partien der Posaunen enthalten. Die Uraufführung des Werkes erfolgte unter Stehles Leitung am Ostersonntag 1893 im Dom zu St. Gallen. Die Ausführenden waren begeistert und schickten spontan ein Telegramm an den Komponisten: „Messe wundervoll / bringen Dankeszoll / und im Jubelton / Gratulation!"[15] Einen Tag später, am Ostermontag, brachte Rheinberger selbst sein Werk zur Münchner Erstaufführung in der Allerheiligen-Hofkirche.[16]

Nicht zu verkennen ist Rheinbergers Bestreben, mit seiner C-Dur-Messe op. 169 ein Werk vorzulegen, das unter Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Vorschriften den konservativen Kritikern möglichst wenig Anlaß zur Mißbilligung bot: Die zeitliche Ausdehnung des Werkes hält sich mit der Aufführungsdauer von einer knappen halben Stunde absolut im Rahmen des Normalen; selbstverständlich wurden die dem Priester überlassenen Intonationsworte von Gloria und Credo nicht mitvertont; der liturgische Text liegt ohne Auslassungen zugrunde und wurde dabei so in Musik gesetzt, daß der Wortlaut gut verständlich geblieben ist; die Behandlung der Solostimmen läßt keine vordergründige Virtuosität erkennen, und der Orchestersatz ist ebenso frei von äußerlichen Effekten.[17] Zwar erfordert die Komposition einen recht großen Besetzungsaufwand, doch hat Rheinberger auch hier für Alternativen gesorgt: Die drei Posaunen sind erst bei starker Chorbesetzung hinzuzuziehen, und an die Stelle sämtlicher Bläserpartien kann die Orgel treten, so daß die Messe gegebenenfalls nur mit Begleitung durch Streichorchester und Orgel aufgeführt werden kann.[18]

Die erste Beschreibung der vorliegenden Komposition hat J. G. Eduard Stehle, der Dirigent der Uraufführung, unternommen.[19] Auch Joseph Renner jun. unterzieht das Werk in seinem Aufsatz über das Messenschaffen Rheinbergers einer näheren Betrachtung.[20] In besonderer Ausführlichkeit geht schließlich Hans-Josef Irmen auf diese Messe ein.[21] Zusammengefaßt und um weitere Feststellungen ergänzt, weisen die einzelnen Sätze des Werkes folgende Besonderheiten auf:

Gemäß der Dreiteilung des Textes folgt das *Kyrie* dem um eine Coda erweiterten bogenförmigen Aufbau ABA'. Klanglicher Reiz entsteht durch Harmoniewechsel über den Orgelpunkten, die dem Hauptthema sowie der gesamten Coda als Grundierung dienen. Das vokale Kopfmotiv des „Kyrie eleison" stellt einen Terzzug aufwärts dar, der im „Christe eleison" in Abwärtsrichtung beantwortet wird; die zart verklingende Coda kombiniert beide Bewegungsrichtungen miteinander. Auch die Hinführung zur Reprise mit dem vorweggenommenen Hauptthema im Cello (Takt 61) stellt einen beeindruckenden Kunstgriff dar. Während die *Kyrie*-Abschnitte weitgehend homophon gehalten sind, wurde das „Christe eleison" durch imitatorische Stimmeneinsätze aufgelockert. Im Sinne einer besseren Proportionierung des ganzen Satzes war es eine sicher richtige Maßnahme Rheinbergers, den Mittelteil nachträglich um knapp 20 Takte zu verlängern.[22] Der Charakter des Satzes entspricht durchaus der im Text ausgedrückten Erbarmensbitte, wenn auch seine Haltung weniger von reuiger Zerknirschung als von milder Zuversicht geprägt erscheint.

Viele der satztechnischen Eigenarten Rheinbergers treten im *Kyrie* deutlich hervor: die sangbare Melodieführung, der klangschöne Chor- und Instrumentalsatz und die für die damalige Zeit durchaus moderne, mit Chromatik, Alteration und mediantischen Klangverbindungen durchsetzte Harmonik. Hingewiesen sei ferner auf den Umstand, daß als Folge des differenziert durchgearbeiteten Satzes weder die dynamischen Vorschriften noch andere Vortragszeichen in den jeweils beteiligten Stimmen unbedingt identisch sind.

Rheinberger behandelt die Solostimmen generell als Ensemble und läßt keine Einzelstimme arios hervortreten. Auch die Art der Stimmführung unterscheidet sich in nichts von jener des Chores, und so besteht die wichtigste Funktion des Solistenquartetts darin, einen gleichsam „registermäßigen" Klangwechsel zum Tutti zu bilden. Dies bestätigt sich im *Gloria,* wo die kurze imitatorisch durchgeführte Stelle „Qui sedes ad dexteram Patris" den Solisten übertragen ist. Im übrigen besteht der größte Teil des Satzes analog zum Aufbau des Textes aus einer Reihung mehrerer Kleinab-

---

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

[15] Vgl. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), Bd. VII, Vaduz 1986, S. 3.

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

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

[18] Sind Bläser beteiligt, entfällt natürlich die Orgelbegleitung; vgl. die „Anmerkung für den Dirigenten", S. 91.

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

[20] Joseph Renner jun., „Joseph Rheinbergers Messen. Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch,* 22. Jg. 1909, S. 17–48 (bes. S. 34–37).

[21] Hans-Josef Irmen, Gabriel *Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 168–178.

[22] In der ursprünglichen Fassung wurde ab Takt 42 bereits jene G-Dur-Kadenz angesteuert, die sich nach der Überarbeitung erst bei T. 61 befindet.

schnitte, von denen einige durch ein zu Anfang exponiertes Motiv miteinander verklammert sind.[23] Nach traditionellem Vorbild deutet Rheinberger bei „Quoniam tu solus Sanctus" eine Reprise an, ehe mit der Schlußfuge „Cum Sancto Spiritu" der interessanteste Teil des *Gloria* folgt: Die Fuge ist kompositorisch bemerkenswert, weil sie aus zwei Themen besteht, die als exakte Umkehrungen auseinander hervorgegangen sind; dabei wurde die dritte Durchführung strettahaft verdichtet. Mindestens ebenso eindrucksvoll wie die satztechnische Kunstfertigkeit ist aber die von Irmen aufgedeckte musikalische Symbolik, mit der Rheinberger dieser Fuge – ihr Text bildet den trinitarisch-doxologischen Abschluß des *Glorias* – eine erstaunliche Dimension verliehen hat:

> Die Struktur des Themas ist, wie der gesamte Aufbau der Fuge, in verschiedener Hinsicht interessant. Zunächst ist die Trinität zahlensymbolisch durch die potenzierte Drei, die dreimal auftaucht, gedeutet; außerdem erscheint die Sieben als „heilige Zahl". Das Thema umfaßt nämlich neun Takte, verwendet neun verschiedene Töne und hat den Ambitus einer Non. Die Anzahl der Töne ergibt, wenn man von der unwesentlichen Punktierung des Wortes „spiritu" absieht, genau 3 x 7 = 21. Aus der Analyse der Doppelfuge ist zu ersehen, daß die beiden Themen eine Gestalteinheit darstellen, die korrespondierenden Charakter hat. Sie bilden in ihrer entgegengesetzten Bewegungsrichtung zwei konträre Tendenzen aus, die jedoch ausgewogen und daher äußerlich spannungslos sind. Durch diese nach zwei Richtungen hin orientierte, in sich ruhende Gestalt versucht der Komponist, die dritte göttliche Person musikalisch zu symbolisieren.[24]

Mit Blick auf das gesamte *Gloria* stellt Irmen fest, „daß in diesem Satz Form und Inhalt, musikalische Diktion und Textdeutung in wirkungsvoller Weise übereinstimmen".[25] Zu ergänzen bleibt noch der Hinweis auf die Erstfassung des Satzes, wo anstelle der Schlußfuge ein wesentlich kürzerer homophoner Abschnitt enthalten war.[26]

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

Der kürzeste Satz dieser Messe ist das *Sanctus,* ein andachtsvoll-feierlich beginnendes Stück mit majestätischer Steigerung, das nach damaligem Gebrauch durch die Wandlung vom *Benedictus* getrennt war.[27] Mit der Rollenverteilung im *Benedictus* schließt sich Rheinberger einer häufigen Gepflogenheit an: Der Satz wird überwiegend von Solisten vorgetragen und bringt den Chor erst bei der Schlußbekräftigung „Osanna in excelsis" zum Einsatz. Die Solostimmen sind in polyphoner Technik miteinander verflochten, wobei der Komponist aber auch hier das Ebenmaß im formalen Aufbau nicht aus dem Blick verloren hat. Außerdem sei die liedhaft-lyrische, an Schubert erinnernde Grundstimmung des Stückes hervorgehoben.

Als Höhepunkt der gesamten Komposition betrachtet Joseph Renner jun. das abschließende *Agnus Dei.* Sein kurzes Anfangsmotiv, das „selbst der Choral nicht asketischer gestalten könnte",[28] dient dem Anfangsteil des Satzes als dreifache Gliederung. Diese drei ersten, jeweils mit dem „Agnus Dei"-Motto beginnenden Abschnitte erfahren durch die jeweilige Zunahme der harmonischen Spannung eine spürbare Verdichtung und Intensivierung; auf das beim zweiten „miserere nobis" zur Ausdruckssteigerung hinzutretende Bratschenmotiv hat schon Eduard Stehle aufmerksam gemacht.[29] Die Schlußfuge über „Dona nobis pacem" kombiniert das von den Singstimmen vorgetragene Thema mit einem obligaten Kontrapunkt in den Streichern. Der letzte Themeneintritt im Sopran bringt noch einmal eine emphatische Steigerung mit dem Spitzenton b^2, ehe der Satz friedvoll ausklingt. Die Fuge ist in ihrer vollen Länge auf dem Orgelpunkt *C* aufgebaut; mit dieser Verquickung von „Beharren" (Orgelpunkt) und „Fließen" (Polyphonie) gelingt dem Komponisten jene überraschende Synthese satztechnischer Gegensätze, die diese Fuge zum Unikum in der gesamten Musikliteratur machen. Renner schreibt:

> In diesem *dona* hat Rheinberger, gleichsam um dem schönen Werke einen möglichst würdigen Abschluß zu geben, sein ganzes kontrapunktisches Können wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt und ein harmonisches und polyphones Meisterstück geschaffen.[30]

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

---

[23] Alle Autoren, die sich mit dieser Messe näher beschäftigt haben, leiten das am Satzbeginn von Streichern und Hörnern vorgestellte Motiv aus dem Gregorianischen Choral ab.
[24] Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 172–173.
[25] Daselbst, S. 173.
[26] Dieser Passus befand sich zwischen den jetzigen Takten 101 und 189.
[27] Diese Regelung gilt etwa für Italien und die deutschsprachigen Länder, während es in Frankreich üblich war, *Sanctus* und *Benedictus* in Form eines zusammenhängenden Satzes zu vertonen. Zur Wandlung wurde dort eine Elevationsmotette gesungen; vgl. die *Messe* in A von César Franck (CV 40.646) oder das *Requiem* in c von Luigi Cherubini (CV 40.086).
[28] Joseph Renner, jun., „Joseph Rheinbergers Messen" (op. cit.), S. 36.
[29] Vgl. Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), Bd. VI, S. 193.
[30] Joseph Renner, jun., „Joseph Rheinbergers Messen" (op. cit.), S. 36. Hervorhebung des *dona* vom Herausgeber.

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

> Sie besitzt die Vorzüge unserer Klassiker ohne deren Mängel. [...] Wer diese Messe verurteilt, der spricht einfach der Tonsprache des musikalischen „Heute" die Befähigung und das Recht ab, Kirchenmusik zu werden. [...] Es ist dies Kunstwerk die Blüte des musikalischen Heute aus vielfach gregorianischen Wurzeln.[31]

Und Joseph Renner kommt zu dem Schluß:

> Künstlerische, den Vokalsatz nicht überwuchernde Behandlung des Orchesters, kirchlich würdiger Ausdruck und moderne Schreibweise lassen sich eben sehr wohl vereinigen. [...] Da auch der Text eine liturgisch richtige Behandlung findet, so zögern wir keinen Augenblick, Rheinbergers Instrumentalmesse op. 169 für das [!] Prototyp moderner, dabei kirchlich würdiger und liturgisch korrekter Orchestermessen zu erklären.[32]

Aus heutiger Sicht ist der in diesen Äußerungen sich widerspiegelnde Streit um die „wahre Kirchenmusik" längst ausgestanden. So kann Rheinbergers C-Dur-Messe in ihrem künstlerischen Ernst und ihrer Würde, aber auch in all ihrer Klangschönheit sicherlich eine Bereicherung des kirchenmusikalischen Repertoires darstellen – dies um so mehr, da aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur wenige für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmte und geeignete Orchestermessen überliefert sind.

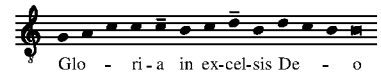
Die dieser Ausgabe zugrundegelegten Quellen wurden von der Bayerischen Staatsbibliothek München und vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz in entgegenkommender Weise zur Verfügung gestellt. Besonderen Dank schuldet der Herausgeber Herrn Harald Wanger (Rheinberger-Archiv) für die kritische Durchsicht des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

Ein Kritischer Bericht mit Quellenbeschreibung und Einzelanmerkungen ist in Band 5 der Rheinberger-Gesamtausgabe (CV 50.205) enthalten.

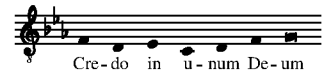
Geesthacht/Elbe, im September 1993 Wolfgang Hochstein

Hinweis:

Auch bei Aufführungen außerhalb des Gottesdienstes ist allein schon wegen des Sinnzusammenhanges notwendig, den Ordinariumssätzen Gloria und Credo die Intonationen voranzustellen. Für das Gloria könnte sich zum Beispiel die folgende, in Rheinbergers Komposition melodisch aufgegriffene Intonation eignen:[33]



Als Einleitung zum Credo sei folgende Intonation empfohlen, die einen guten Anschluß gewährleistet:[34]



[31] Zitiert nach Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (op. cit.), S. 191 und 193.
[32] Joseph Renner, jun., „Joseph Rheinbergers Messen" (op. cit.), S. 34.
[33] Transponierte und transkribierte Fassung aus der Messe *In Festis Duplicibus.1.* Die Originalfassung dieser Intonation findet sich beispielsweise im *Liber usualis* (Rom, Tournai [o.J.]), S. 24.
[34] Die Intonation stammt aus dem *Credo I.* und ist ebenfalls transponiert und transkribiert. Auch deren Originalfassung ist u.a. im *Liber usualis,* S. 62, wiedergegeben.

Kyrie.

Josef Gabriel Rheinberger
1839–1901

Molto moderato. ♩= 100.

Flöte.
Oboen.
Clarinetten in B.
Fagotte.
Hörner in F.
Trompeten in C.
3 Posaunen.
Pauken in C u.G.
SOPRAN.
ALT.
TENOR.
BASS.
Violine I.
Violine II.
Viola.
Violoncell.
Contrabass.
Orgel.*

Tutti. *p dolce*
Ky - - ri - e e - lei - - - son, e - lei - - -

Carus

* Wenn die Orchesterfassung aufgeführt wird entfällt die Orgelbegleitung. / *If the orchestral version is performed, the organ accompaniment is omitted.*

Revidierter Reprint der Erstausgabe / Revised reprint of the first edition, Leipzig 1891 (F.E.C. Leuckart)
© 1994 by Carus-Verlag, Stuttgart – 4. Auflage / 4rd Printing 2024 – Carus 50.169
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

edited by
Wolfgang Hochstein

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

Carus

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

son, e - lei - - - son, lei - - son, e - lei - - - son. Ky -

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

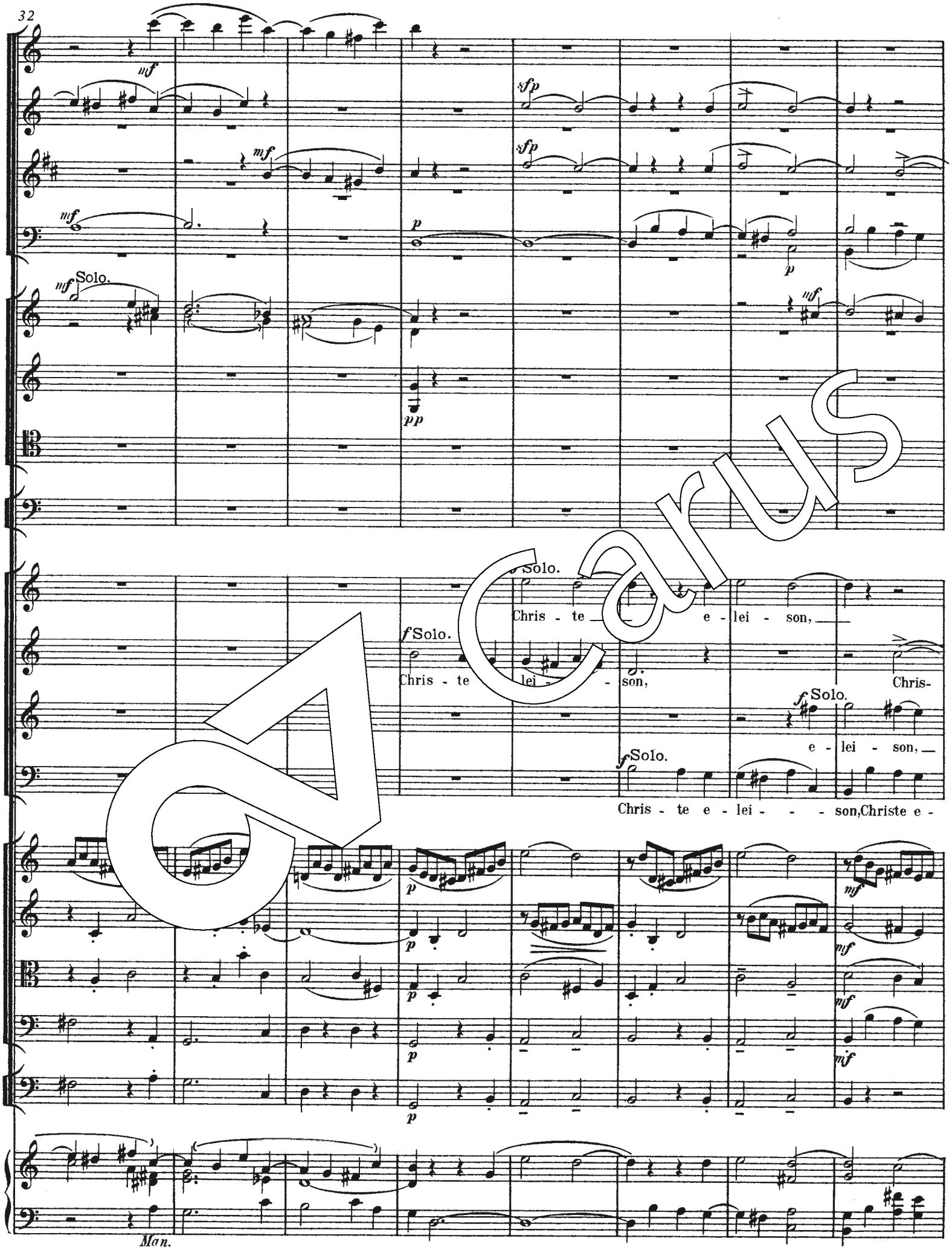
Ped. Man.

Solo.

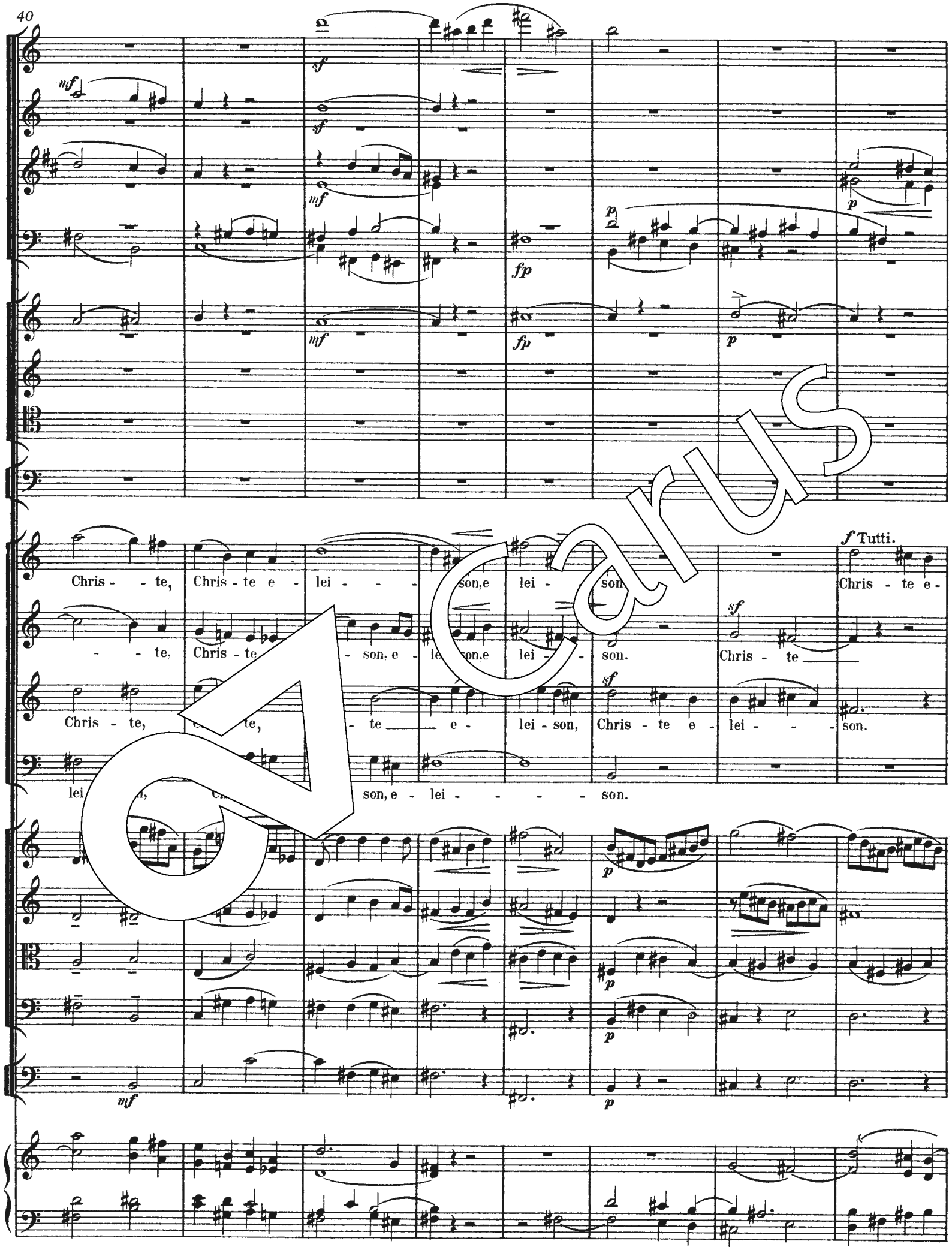
e e - lei - - son,
Ky - - - e e - lei - - son, e - lei - - - son.
e e - lei - son,
ri - e e - lei - - - son, e - lei - - - son.
- - ri - e e - lei - son, Ky - - ri - e e - lei - - - - son.
e - lei - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - - - son.

Ob. Solo.

Carus


mf
sfp
mf
sfp
mf
p
p
mf Solo.
mf
pp
Solo.
Chris - te e - lei - son,
f Solo.
Chris - te lei - son,
Chris-
f Solo.
e - lei - son,
f Solo.
Chris - te e - lei - son, Christe e -
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
Man.

Carus


Chris - te, Chris - te e - lei - - - son, e lei - son
- te, Chris - te - son, e - le son, e lei - - son.
Chris - te, te, - te e - lei - son, Chris - te e - lei - - son.
lei son, e - lei - - - - son.
f Tutti.
Chris - te e -
Chris - te
Chris - te e - lei - - - son.

Carus

lei - son, e - lei - son, Christe e - lei - son, hriste e - lei - son e - lei - son, Chris-te,

f Tutti.

e - lei - son, e - Chris - te e - lei - son, Chris - te e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Chris-te,

cresc.

f Tutti

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

mf Tutti.

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

dim. *p*

Carus

Chris - te e - lei - - - - son.

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

Chris - te e - lei - son.

Chris - te e -

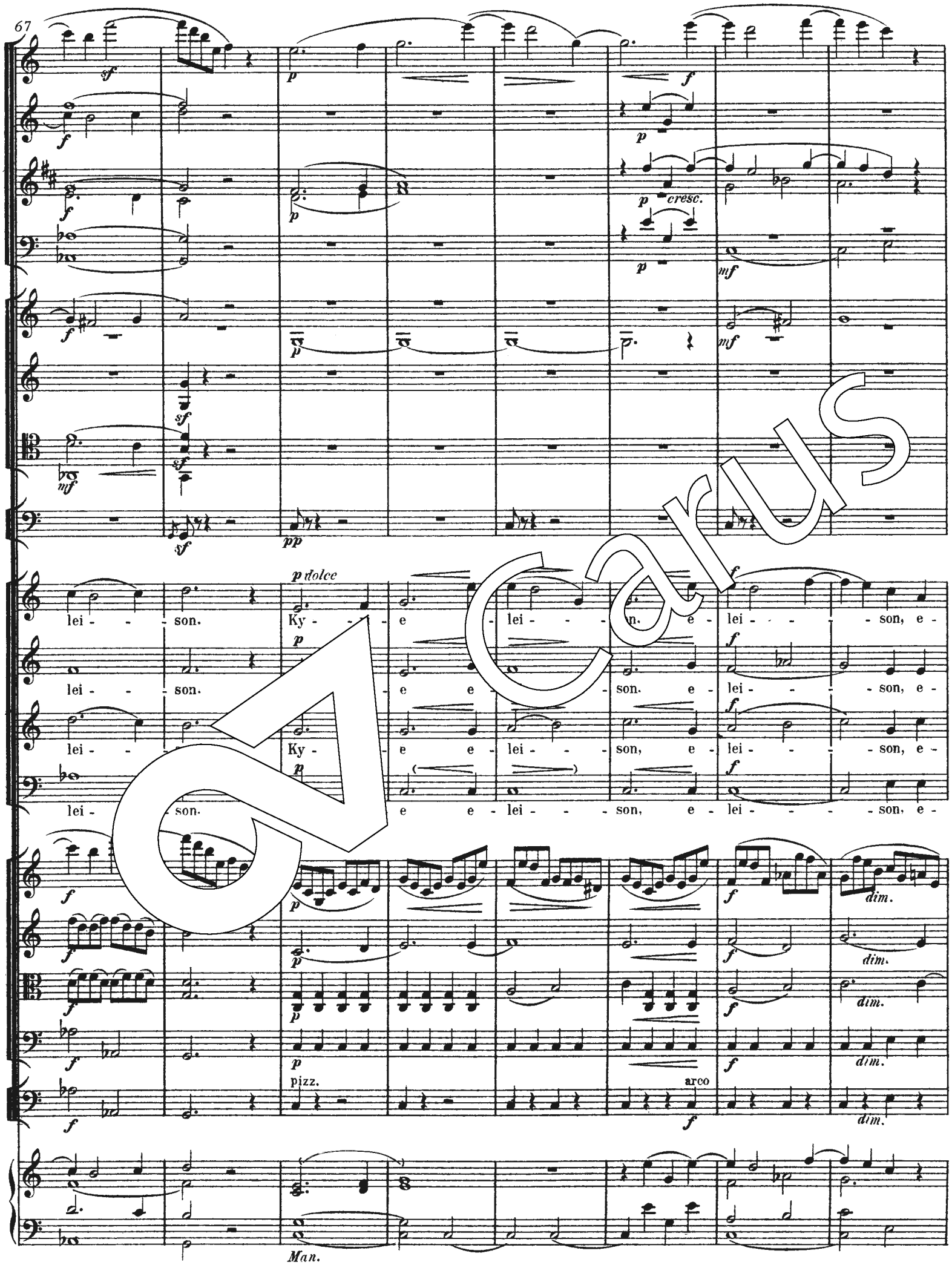
Chris - te e -

Chris - te e -

Man.

Ped.

Carus


cresc.
p dolce
lei - - son. Ky - - e - lei - - - n. e - lei - - - - son, e -
lei - - son. e e - son. e - lei - - - son, e -
lei - - Ky - e e - lei - - - son, e - lei - - - son, e -
lei - son. e e - lei - - - son, e - lei - - - son, e -
pizz.
arco
dim.
Man.

Carus

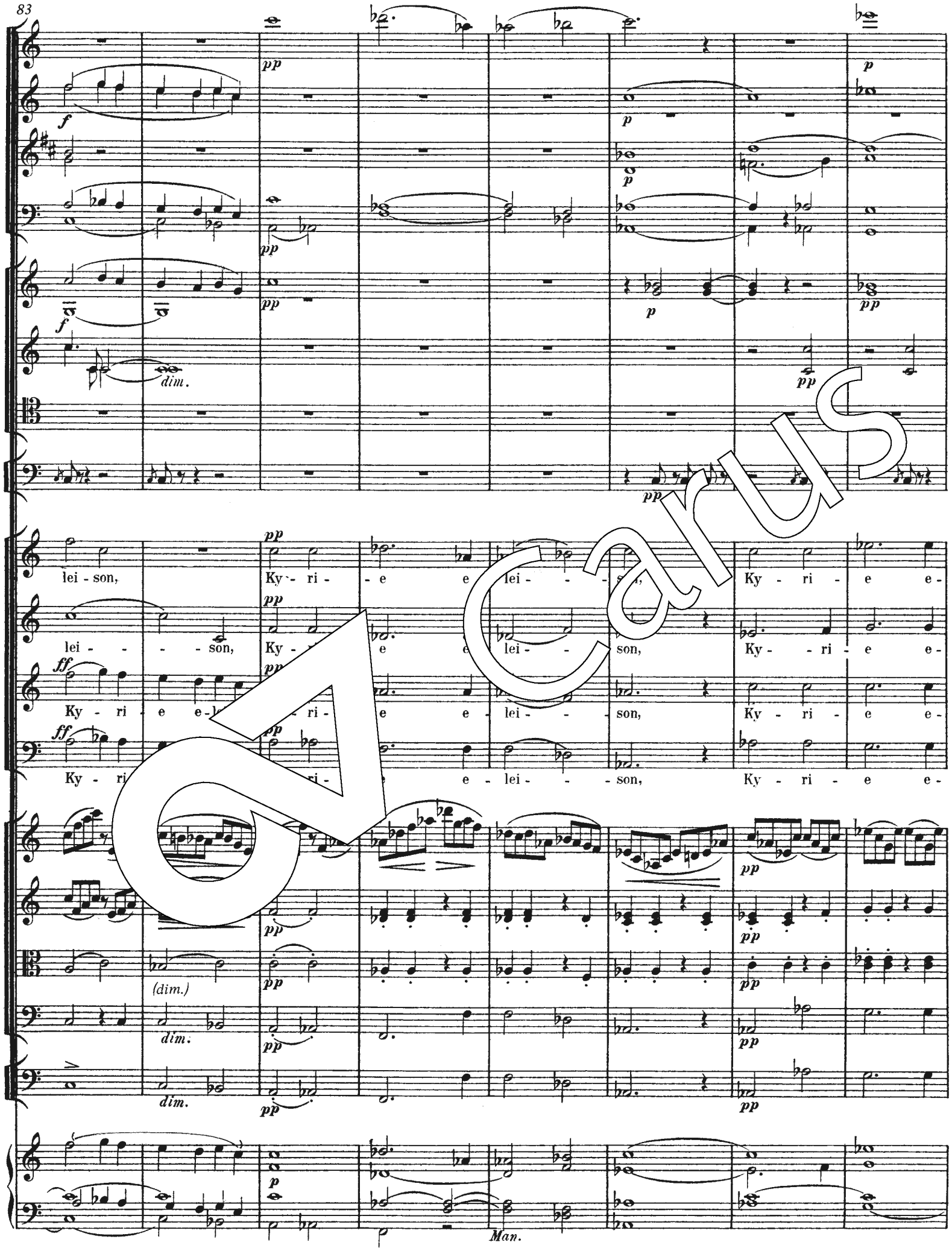
dim. lei - - - son.
sf Ky - - ri - e e -
sf lei - - - son,
Ky - ri - e e -

dim. lei - - - son.
sf - ri - e e -
sf lei - - - son,
ff Ky - ri - e e -

dim. lei - - - son
sf Ky - - ri - e e -
(sf) lei - - - son,

dim. lei -
sf Ky - - ri - e e - lei - - - son, e - lei - - son,

Carus


lei - son, Ky - ri - e e lei - - son, Ky - ri - e e -
lei - - - son, Ky - ri - e e lei - - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e -
dim.
(dim.)
Man.

Carus

lei - - - - - son,

lei - - - - - son,

lei - - - - - son,

lei - - - - - son,

e - lei - - - son,

e - lei - - - son,

e - lei

poco a poco rit. al Fine.

e - leison, e - leison, e - lei - - - - - son,

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

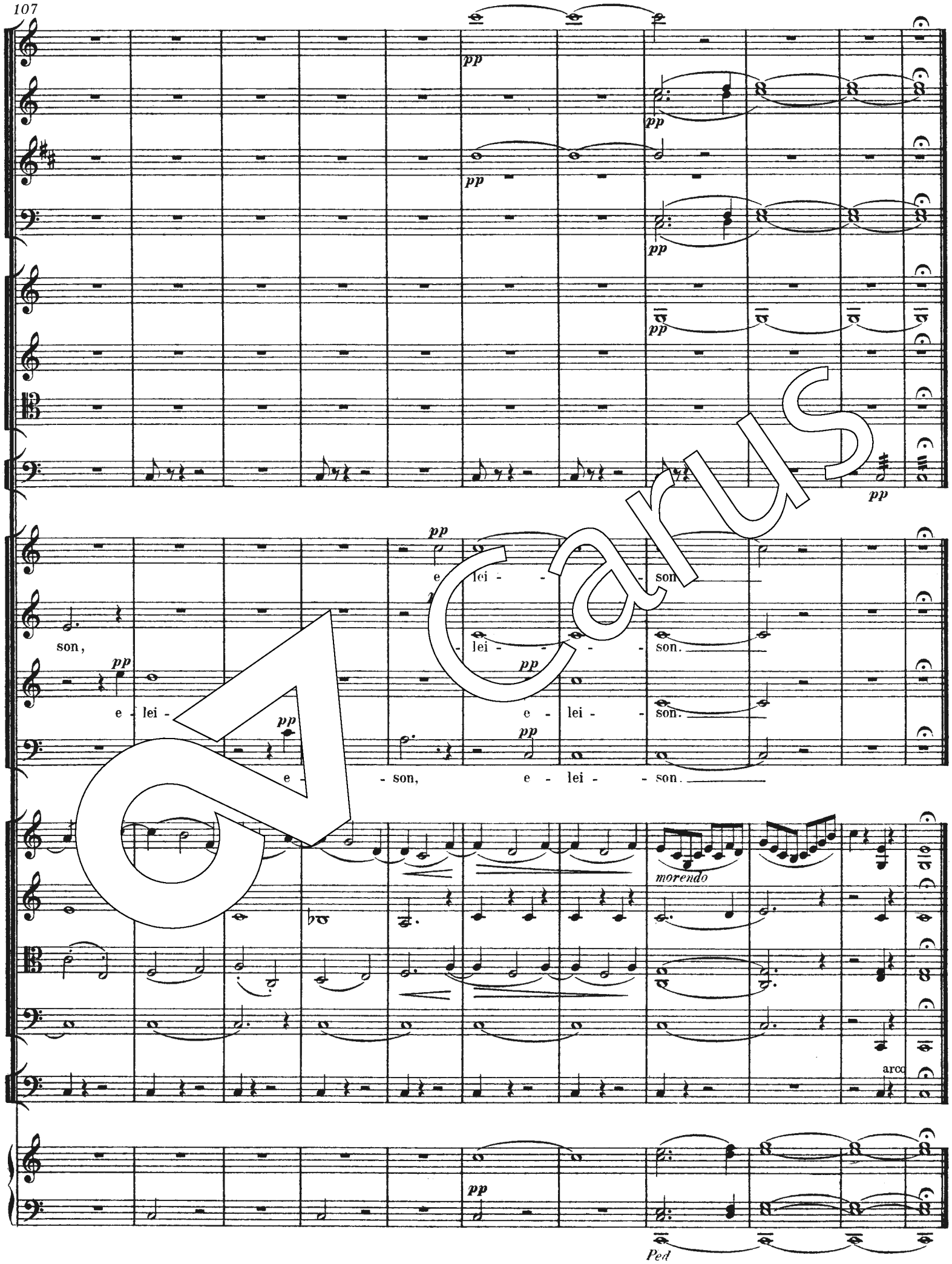
son, e - lei - - - son, e - lei - son,

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

poco a poco rit. al Fine.

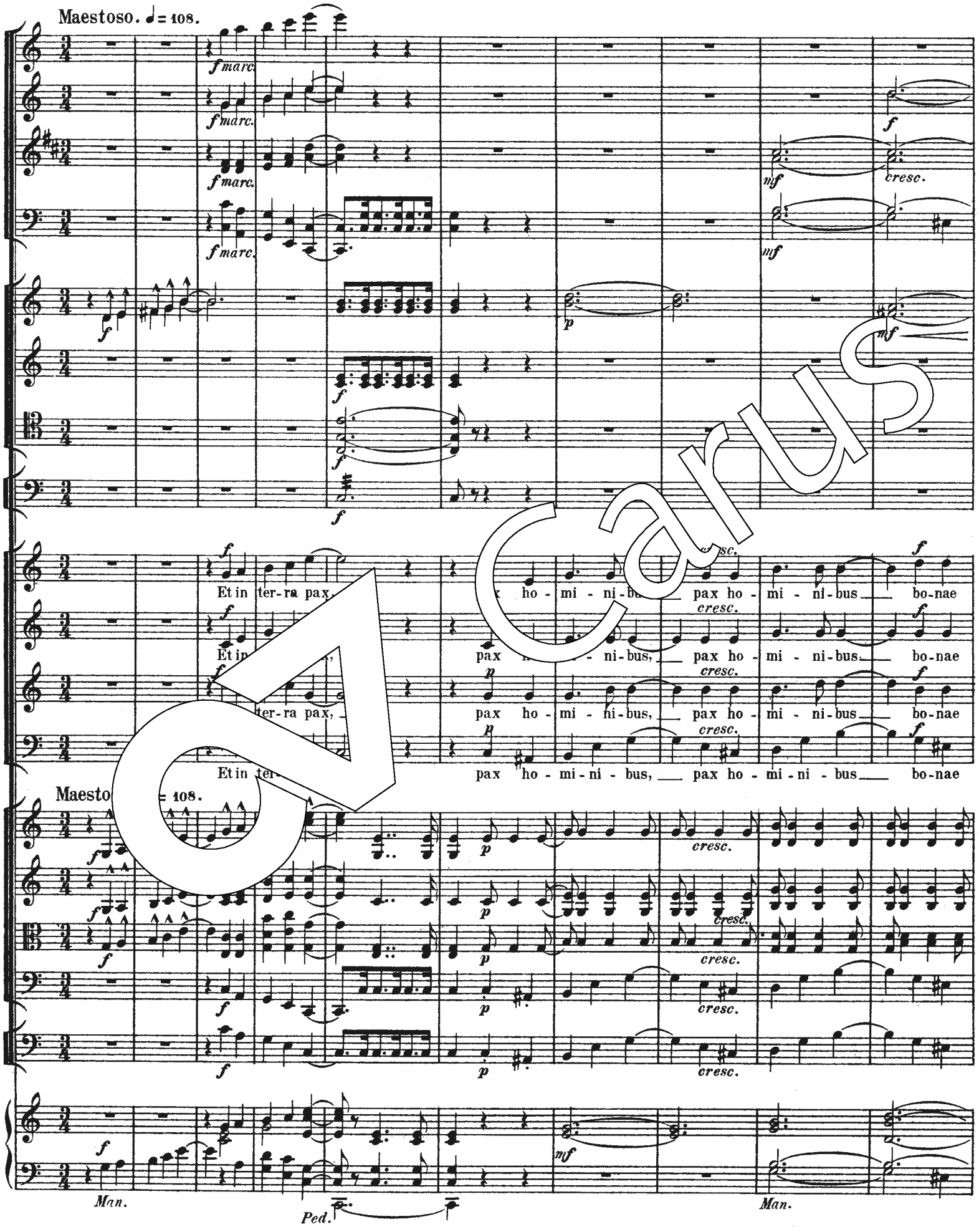
Ped. Man.

Carus


pp
e lei - - son
son,
lei - - - son.
e - lei - - son.
e - son, e - lei - - son.
morendo
arco
Ped

Carus

Gloria.



Carus

11

vo - lun - ta - - - - tis. be-ne - di - ci-mus

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

vo - - - - s. be-ne - di - ci-mus

Ped. Man.

Carus

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

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

a-do - ramus te, gra - ti - as a-gi-mus, a-gi-mus ti - - bi propter mag - nam

te, te, gra-ti-as a-gi-mus ti - - bi propter mag - nam

Man. Man.

Carus

30

glo-ri-am tu - - - am, Do-mi-ne De - - - rex coe - les tis, us pa - ter om - ni - potens,

glo-ri-am tu - - - am, De - u - rex coe - les - tis, pa - ter om - ni - potens,

glo-ri-am tu - - - am, Do-mi-ne, rex coe - les - tis, pa - ter om - ni - potens,

glo-

Do-mi-ne De - us. pa-ter om - ni-potens,

pizz.

pizz.

arco

arco

Man.

Carus

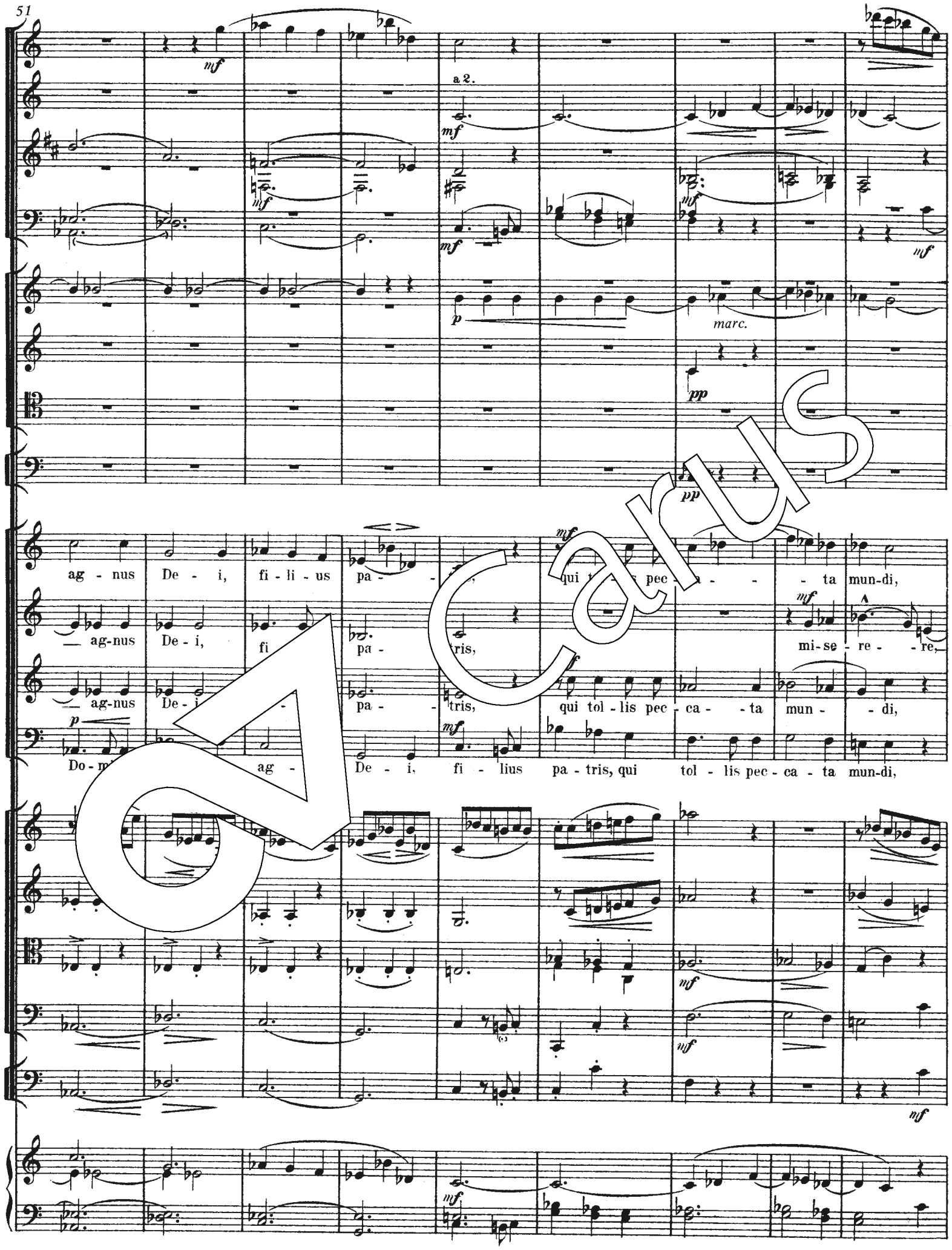
Do - mi-ne fi - li u - ni - ge - nite, Je - su Chri - te, Do - mine De - us,

Do - mi-ne fi - li u - ni - ge - nite, Je - su Chris - te, De-us,

Do - mi-ne fi - li u - ni - ge - nite, Je - su Chris - te, De-us,

Do - mi-ne u - ni - ge - nite, Je - su Chris - te,

Carus


a 2.
marc.
ag - nus De - i, fi - li - us pa - tris, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di,
ag-nus De - i, fi pa - tris, mi-se - re - re,
ag-nus De - i pa - tris, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
Do - m ag - De - i, fi - lius pa - tris, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di,

Carus

qui tol - lis pec - ca - ta mundi, sus - ci-pe de pre - ca - ti - o - nem no - stram,

mi - se - re bis, sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, Solo.

mi - se - re bis, sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, qui sedes ad

Carus

Solo.

qui se-des ad dex-teram pa - tris, mi - se - re - re mo - bis, mi-se - re - re, mi-se - re - re, mi-se - re - re,

Solo.

qui se-des ad dex-teram pa - tris, mi - se - re - re mo - bis, mi-se - re - re, mi-se - re - re, mi-se - re - re,

pizz.

arco

Man. Ped. Man.

Carus

a 2.

- - re no - - - - bis.

Tutti. Quo-ni am tu so - - - - lus sanctus, tu so - lus

Tutti. Quo-ni - am tu so - - lus sanctus, tu so - lus

Tutti. Quo-ni - am tu so - - lus sanctus, tu so - lus

p dolce

Man.

Ped.

Carus

a 2

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

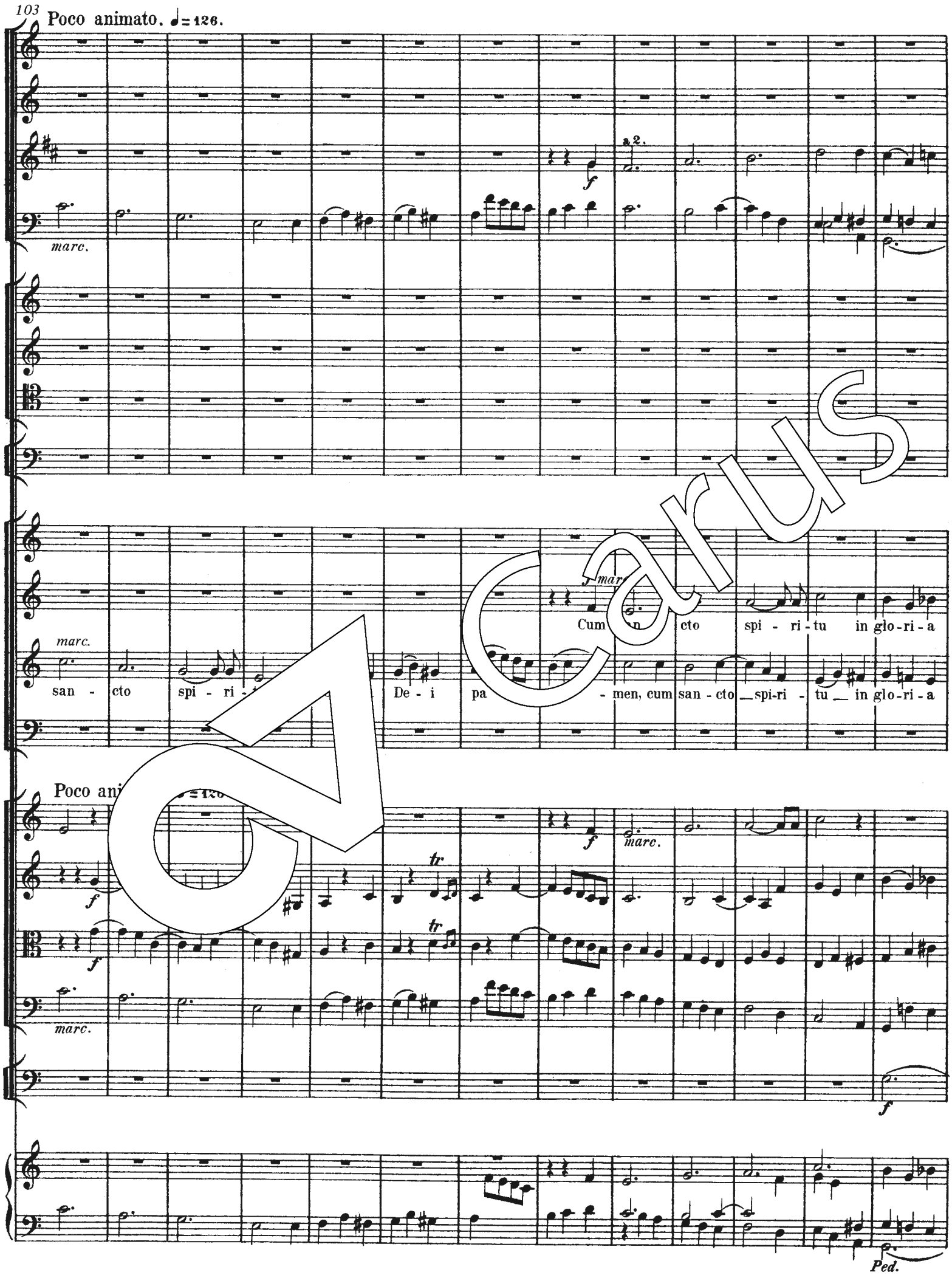
tu so-lus al - tis - mus, al - - si - mus Je - - - su Chris - - te.

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

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

Man. Man.

Carus


103
Poco animato. ♩= 126.
a 2.
marc.
Cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a
san - cto spi - ri - tu De - i pa - men, cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a
Poco ani
tr
Ped.

Carus

a 2.

f

f

f

f *marc.*

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

De - i pa - tris, a - a - men, a - men, cum san - cto spi - ri -

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

f

Carus

f

f

mf

a - - men, amen, amen, cum s - cto spi - ri - tu glo - ri - a De-i pa - -

tu in glo - ri - a, patris, -men, a - men, a - men, a - men, a - men

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

f marc. *f*

Cu - tu in glo-ri - a De - i pa - tris, a - - men, cum

f

Man.

Carus

[f]

a 2.

tris, De-i pa - tris, a - - men, - - men, cum sanc-to spi - ri - tu in glo-

a - men, cum san spi - ri - in glo - ri - a De - i pa - - - tris, a - -

— a-men, a-men, a - a - men, cum san - - cto

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

Carus

a 2.

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

men, cum san-cto spi- ri -ri-a De- pa- tr a- -men, cum san-

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

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

Ped. *Man.*

Carus

cto spi - - ri - tu in glo - ri - a De i pa - tr[illegible] a - - - - - men,

- cto spi - in glo - a De - pa - - - tris, a - - men,

- , in - ri - a De - i pa - tris, a - - - men, a - - men.

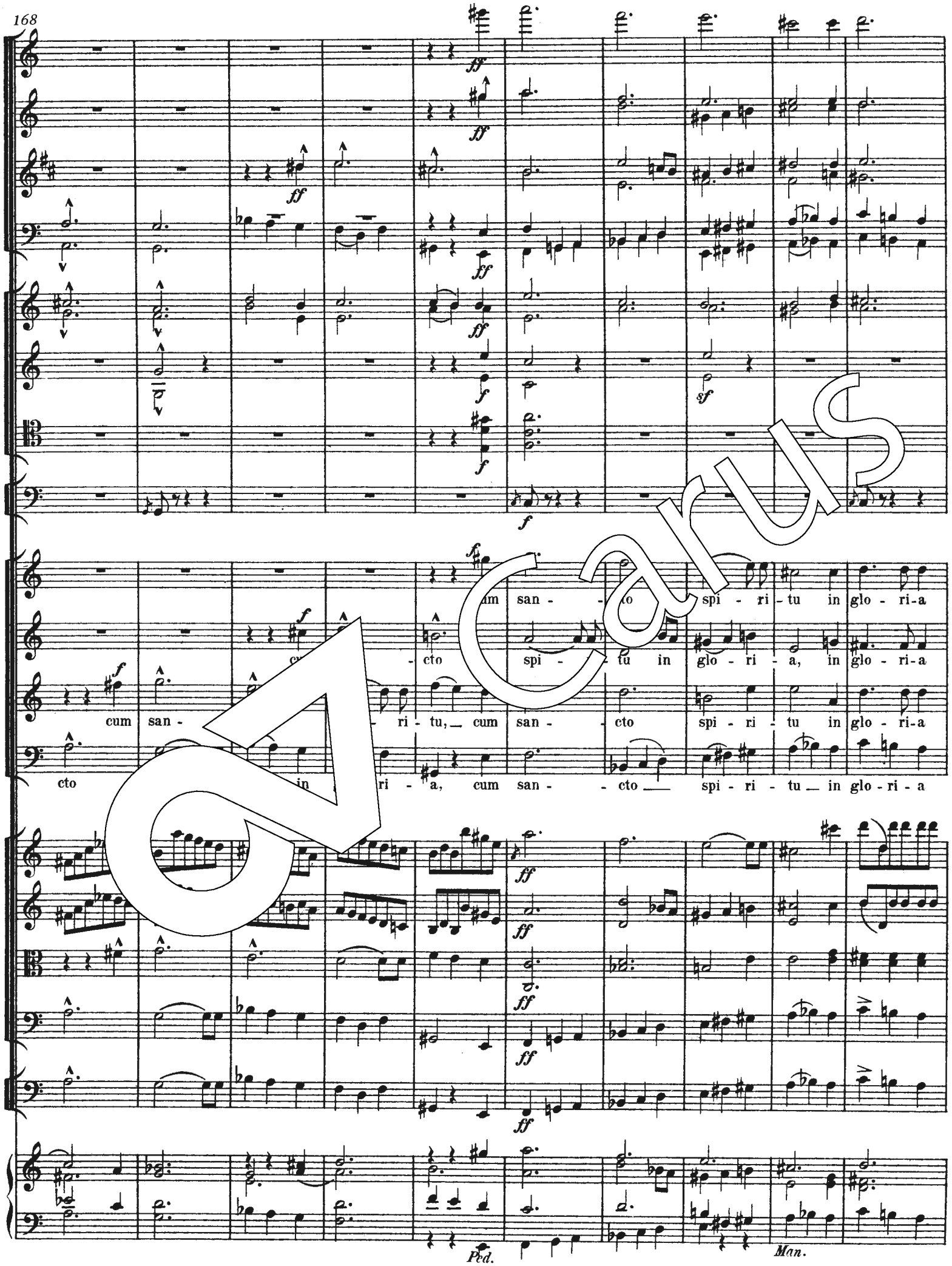
in glo - ri - a De - i pa - - - tris, cum san - -

f

Ped.

Man.

Carus


cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a
cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a, in glo - ri - a
cum san - ri - tu, cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a
cto in ri - a, cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a
Ped.
Man.

Carus

a 2.

ff sfp cresc. f

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

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

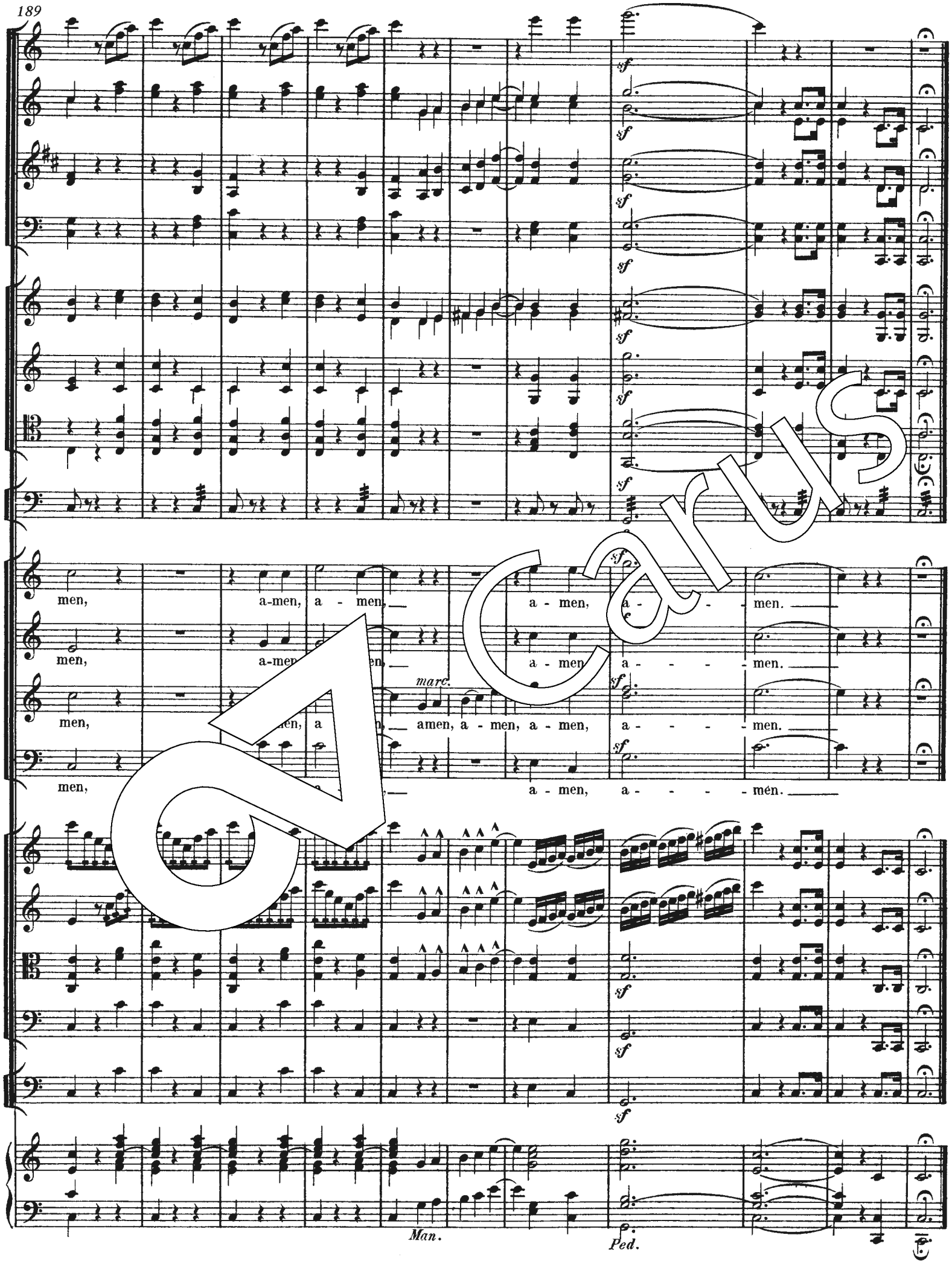
De - i pa - cu n - cto spi - ri - tu in glo - ri - a De - i pa - tris, a - -

De - tris - men, a - - men, in glo - ri - a De - i pa - tris, a - -

(ff) sf

Ped. Man. Ped.

Carus


men, a-men, a - men, a - men, a - - - men.
men, a-men, a - men, a - men, a - - - - men.
men, a-men, a - men, amen, a - men, a - men, a - - - - men.
men, a - men, a - - - - men.
marc.
sf
Man.
Ped.

Carus

Credo.

Andante. ♩= 84.

Patrem omni - po - ten - tem, fa - cto-rem coe-li et er - rae, vi-si bi - li - um om - ni-um et in-vi-si-bi - li -

Patrem omni - po - ten - tem, fa - cto-rem coe-li et ter - rae, vi-si - bi - li-um om - ni-um et in-vi-si-bi - li -

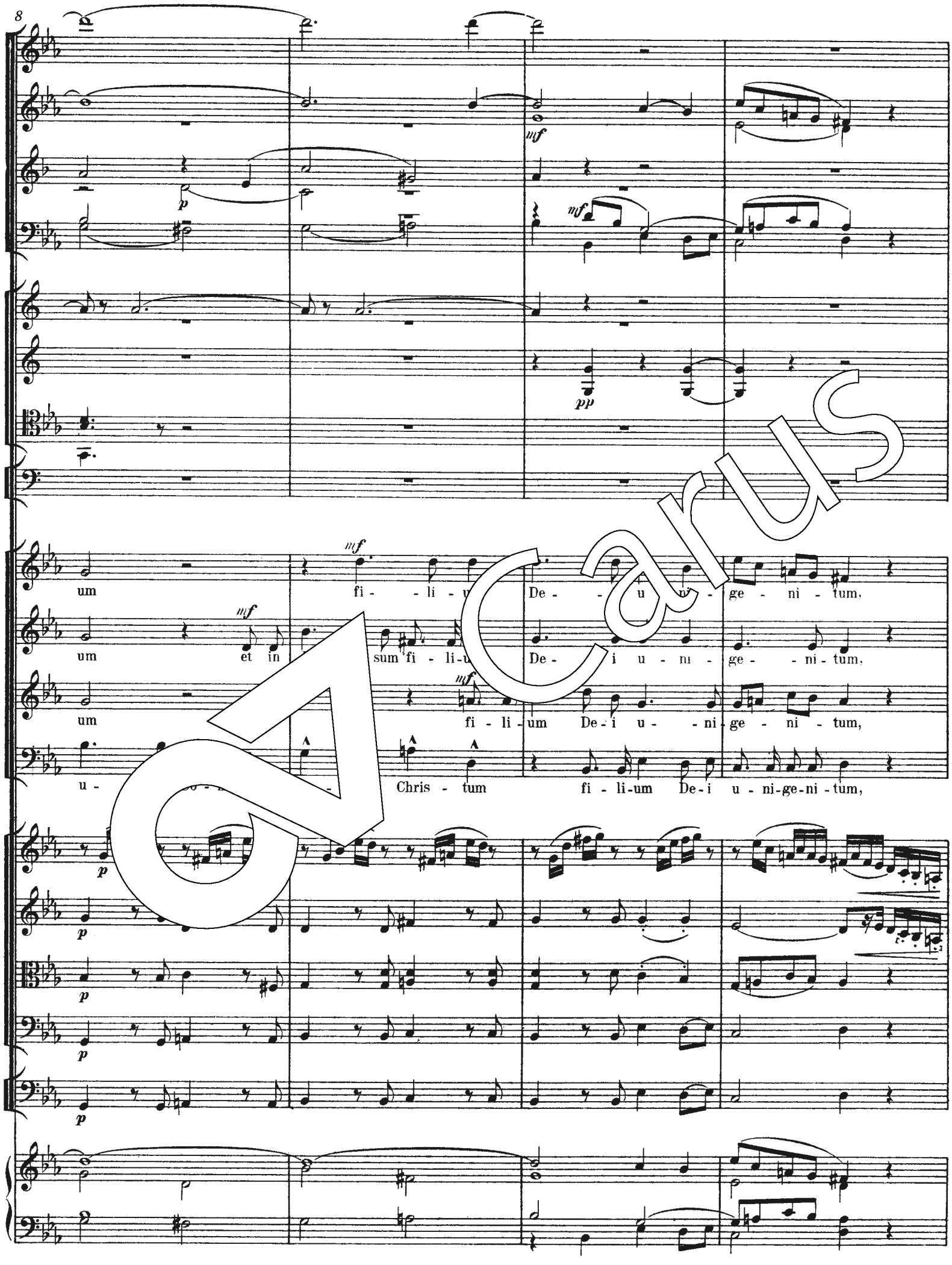
Patrem omni - po - ten - tem, fa - cto-rem coe-li et ter - rae, vi-si - bi - li-um om - ni-um et in-vi-si-bi - li -

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

e. ♩= 84.

Man.

Carus


um fi - li - u De - u ni - ge - ni - tum,
um et in sum fi - li - u De - i u - ni - ge - ni - tum,
um fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,
u - Chris - tum fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

Carus

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

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

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

et tum om-ni-a sae - cu-la. De-um de De - o. lumen de lu-mine, De-um

Carus

17

ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri,

ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri,

ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri,

ve - rum ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri,

Carus

per quem om-ni-a fac - ta sunt; qui prop-ter nos ho - mi-nes et prop-ter nos-tram sa - lu-tem des-cen - dit de__

per quem om-ni-a fac - ta prop-ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos-tram sa - lu-tem des-cen - dit de

per ta sunt rop-ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos-tram sa - lu-tem des-cen - dit de

Ped.

Carus

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

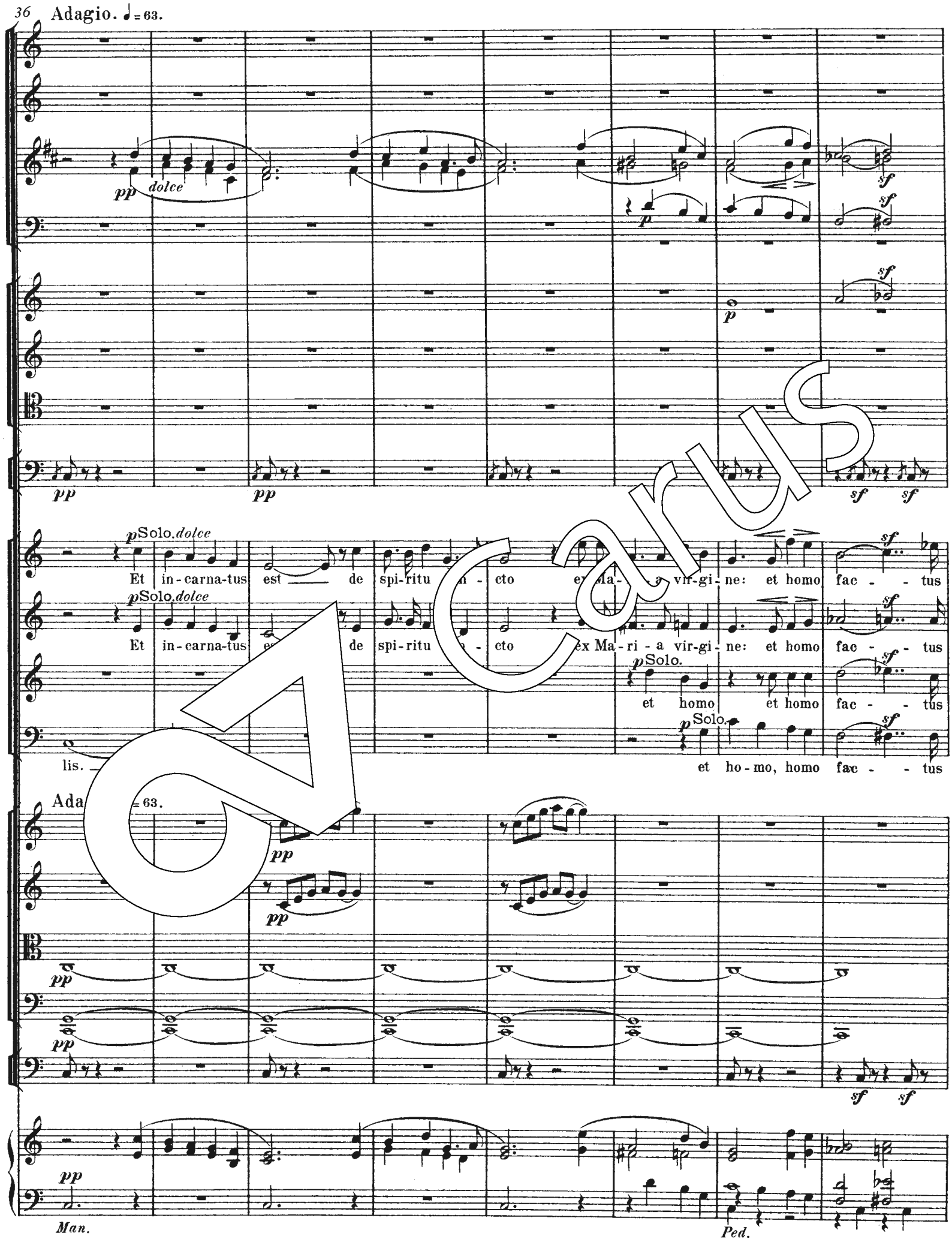
coe - lis, des-cen-dit de coe - lis.

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

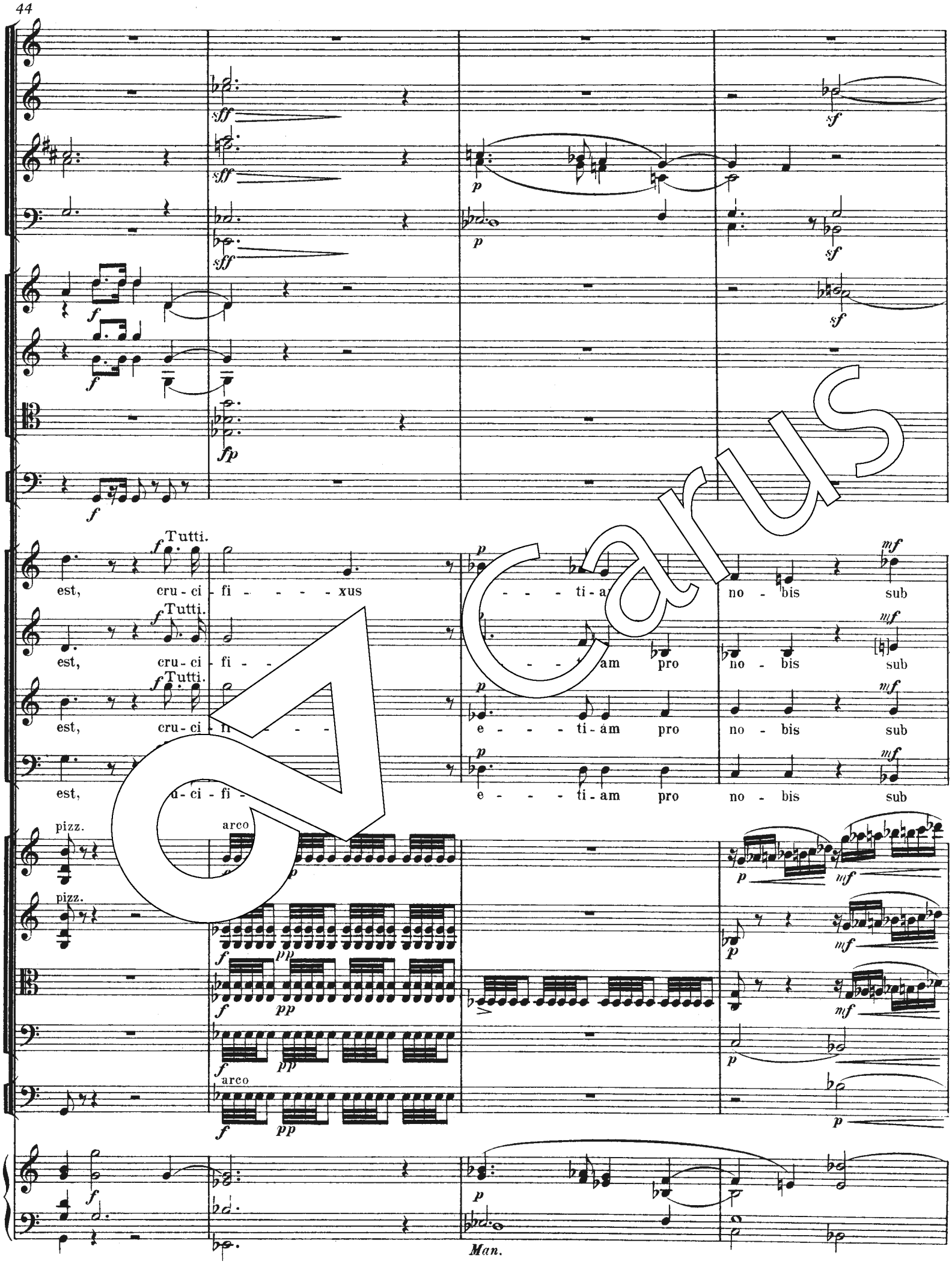
pizz.

Man.

Carus


36
Adagio. ♩= 63.
pp dolce
p
sf
pp
p Solo. dolce
Et in-carna-tus est de spi-ritu n - cto ex Ma - a vir-gi - ne: et homo fac - - tus
p Solo. dolce
Et in-carna-tus est de spi-ritu n - cto ex Ma-ri - a vir-gi - ne: et homo fac - - tus
p Solo.
et homo et homo fac - - tus
p Solo.
et ho-mo, homo fac - - tus
lis.
Ada = 63.
pp
Man.
Ped.

Carus


Tutti.
est, cru - ci - fi - - - - xus - - - ti - a no - bis sub
est, cru - ci - fi - - - - am pro no - bis sub
est, cru - ci - fi - - - e - - - ti - am pro no - bis sub
est, u - ci - fi - e - - - ti - am pro no - bis sub
pizz.
arco
Man.

Carus

Pon - ti - o Pi - la - - - to pas - sus et se - pul- est, pas - sus,

Pon - ti - o Pi - la - - - to pas - - s et se - pul - tus est, pas - sus,

Pon - ti - o Pi - la pas - - sus et se - pul - tus est, pas - sus, pas -

Pon - ti to pas - - sus et se - pul - tus est, pas -

Carus

53

Tempo I.

pas-sus, pas - sus et se - pul - tus_ est.

Et re - sur - re - xit ter - ti - a

pas - sus et se - pul st.

sus al - tus t.

sus, pas-su tus

Tempo I.

Man.

Carus

di - - - e

re - sur - re - xit ter - ti - a

di - - - e

secundum scriptu - ras

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - - - e

secundum scriptu - ras

Ped

et ascen-dit in coelum, se - det ad dex-tera pa - - - - - tris,

et ascen-dit in coelum, ad dex-tera pa - - - - - - tris,

et ascen-dit in se - ad dex-teram pa - - - - - - tris,

et asc - ad dex-teram pa - - - - - - tris,

Carus

et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo-ri-a, ju - di-ca re vi vos et mor - - tu - - -

et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo-ri-a, ju - di- - re vi - vos et mor - - tu - - -

et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo-ri-a, ju - di-ca - re vi - vos et mor - tu -

et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo-ri-a, ju - di-ca - re vi - vos et

Man. Ped.

Carus

71

os. cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, et in spi - ritum sanctum Do - minum et vi -

os, cu - jus n e - rit fi - nis, et in spi - ritum sanctum Do - minum

os, reg- e - rit fi - nis, et in spi - ritum sanctum Do - minum

mor - t n e - rit fi - nis, et in spi - ritum sanctum Do - mi - num

p dolce

Man.

Carus

vi - fi-can - tem, qui ex pa-tre fi - li - o - que pro - ce - - dit, qui cum pa - tre et fi - lio

qui ex pa-tre fi - li - o - que pro - ce - - dit, qui cum pa - tre et fi - li-o

qui ex pa-tre fi - li - o - que pro - ce - - dit, qui cum pa - tre__

vi - antem, qui cum pa - tre et fi - lio

Carus

si - mul a - do - ra - - tur et con - - - glo - ri - ca - tur, qui lo - cu - tus est, qui lo -

si - mul a - do - ra - - tur et ori - fi - ca - con - glori - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est,

si - mul a - do - ra - co ri - fi - ca - tur, con - glori - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est,

si - mul et con i - fi - ca - tur, con - glori - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est,

Carus

cu - - - tus est
qui lo - cu - tus est
qui lo tus est
qui cu - tus

per pro - e - - - t
per pro - p - - - tas.
per pro - phe - - - - tas.
per pro - phe - - - - tas.

Et
Et
u - - nam sanc - tam ca -
Et u - - nam sanc - tam ca -

Ped
Mm.

Carus

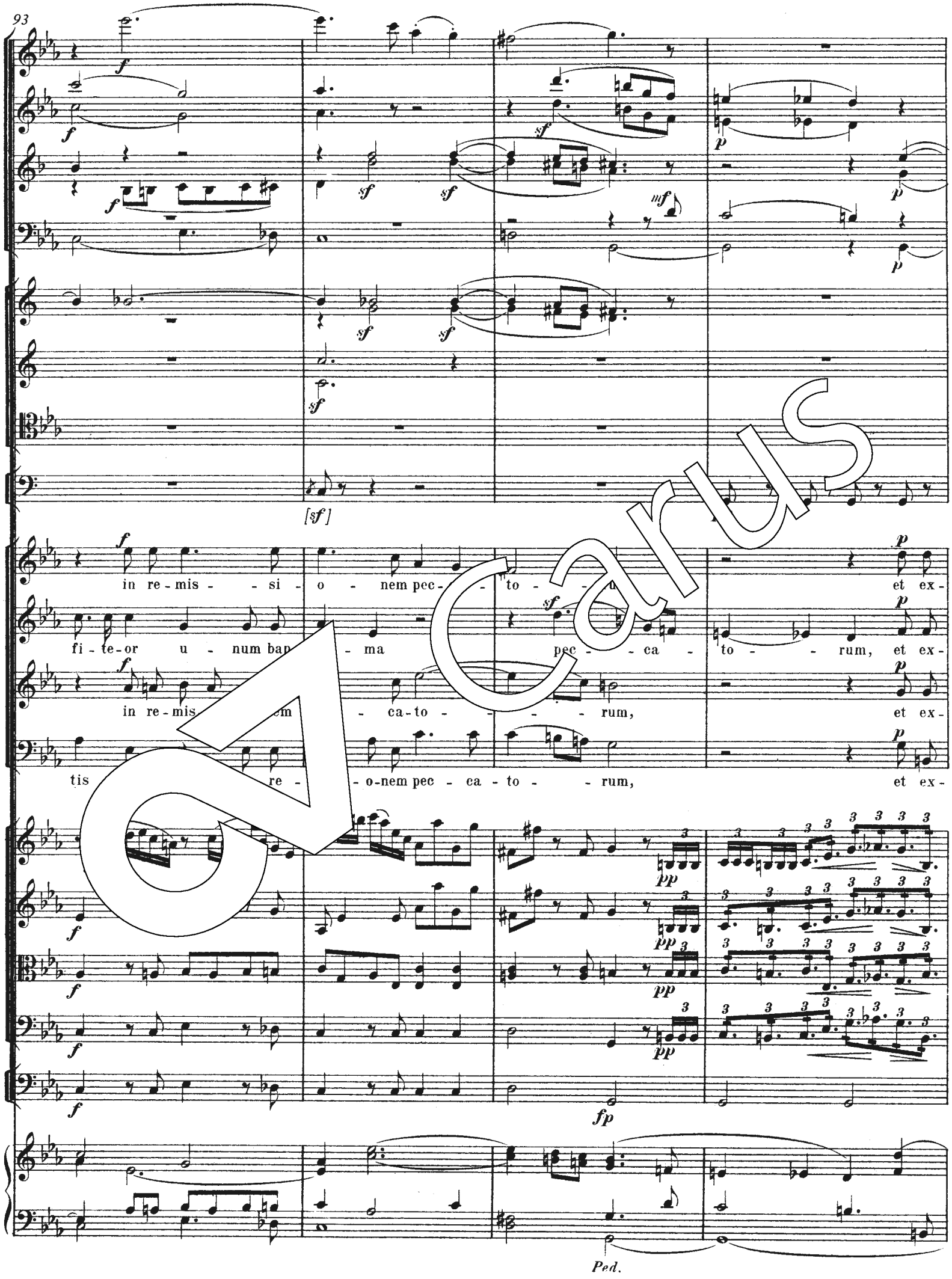
u - - nam sanc - tam ca - tho - - li-cam et a - - sto-li - cam ec - - - si - am,

u - - nam sanc - tam ca - tho - li-cam et po - sto-li - cam ec - - - si - am, con -

tho - - li-cam et ec-cle - - si - am,

tho - ec-cle - - si - am, con - fi - te-or u - num bap-

Carus


[sf]
in re-mis - si - o - nem pec - to - u
et ex-
fi-te-or u - num bap - ma pec - ca - to - rum, et ex-
in re-mis - em - ca-to - rum, et ex-
tis re - o-nem pec - ca - to - rum, et ex-
Ped.

Carus

Maestoso.

spec - to resurrec-ti - o - nem mor - tu - o - - - rum, et vi - - -

spec - to resurrec-ti - o - nem tu - o - - - rum, et vi - - -

spec - to tu - o - - - rum, et vi -

Maestoso.

Carus

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

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

tam, et - - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

tam, vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

Carus

a - - men, a - - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae -

a - - men, a - - - men, et vi - tam ven - tu - ri

a - - men, a - - - men, et vi - tam ven - tu - ri

a - - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri

- - cu-li, a - - - - n.

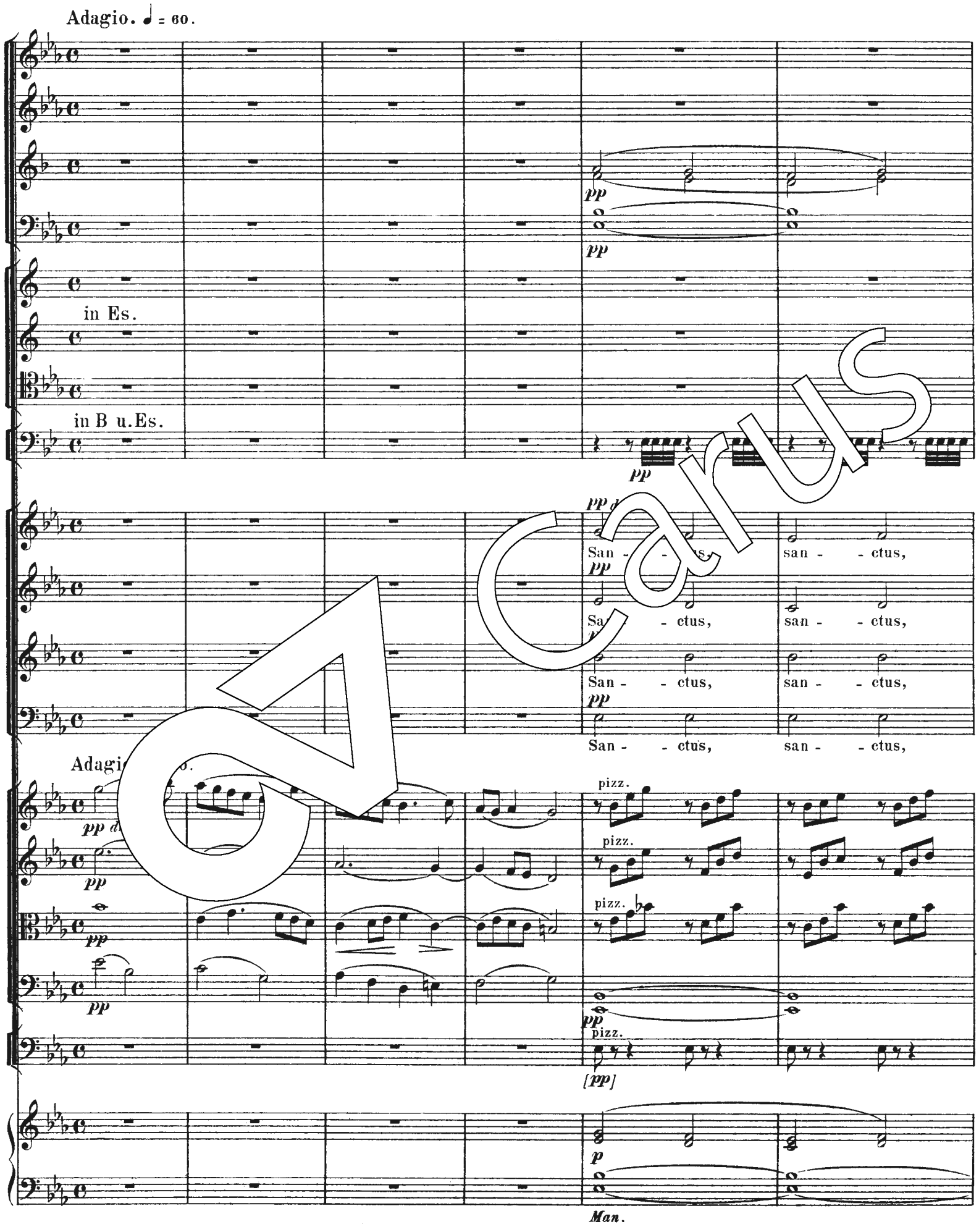
sae - - cu-li, a - - - men.

sae - cu-li, - - - m

sae - a - - - men.

Carus

Sanctus.



Carus

p

pp

p

pp

p

pp

fp

san - - - - - ctus Do - nus De - -

san - - - - ctus Do mi - nus De - -

fp

san - ctus Do - mi - nus De - -

fp

arco

p

arco

p

mf

pizz.

mf

arco

p

cresc.

Ped.

Carus

us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et

us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et

us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et

us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et

Carus

cresc.

cresc.

cresc.

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

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

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

pizz.

arco

Carus

san - - na, o - san - - na, o - san - na in - cel - - - -

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

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

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

Ped.

Carus

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

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

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

Benedictus.

Andante. ♩ = 69.

p *dolce*

p dolce

mf

pp

in F.

in Es.

in Es u. As.

p

pp

Solo.

p dolce

Be - ne - di - ctus qui

Andante. ♩ = 69.

p *dolce*

p

p

p

p

pp

pp

pp

pp

pizz.

[*pp*]

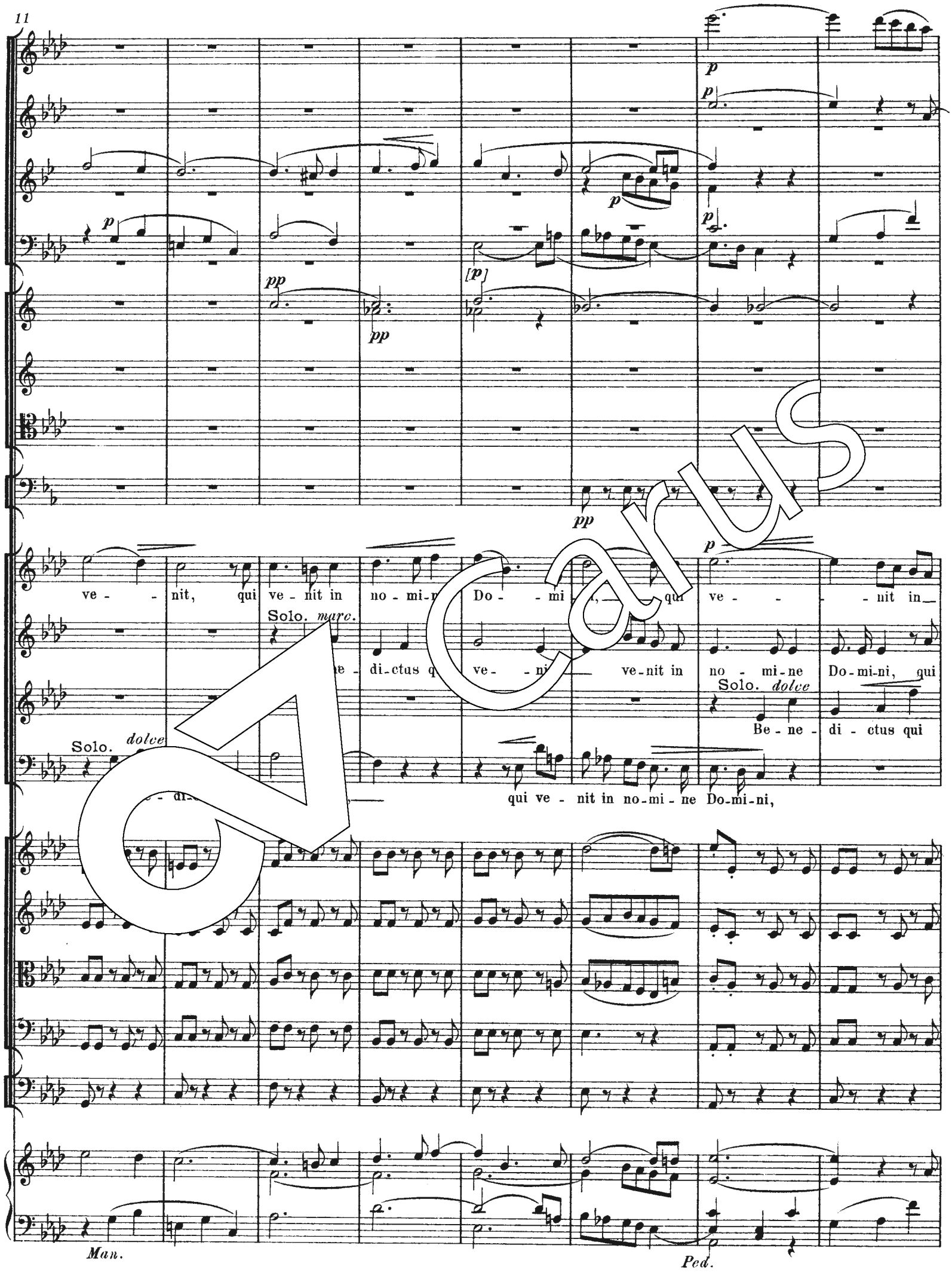
p

pp

Man.

Ped.

Carus


ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in
Solo. marc.
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui
Solo. dolce
Be - ne - di - ctus qui
Solo. dolce
qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,
Man.
Ped.

Carus

no - mi-ne Do-mi-ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

ve - nit, qui ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

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

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

Man. Ped.

Carus

ve - nit in no - mi - ne Do - - mi - ni

ve - nit in no - mi - ne - mi - ni

ve - nit in mi-ne - mi - ni.

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, qui

Be - ne - di - ctus qui ve - - - nit, qui ve - nit, qui

Man.

Carus

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

Be - ne - di - ctus, be - ne - di -

ve - nit in no - mi - ne

Be - ne - di - ctus,

be - ne - di - ctus qui

qui ve - nit in no

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui

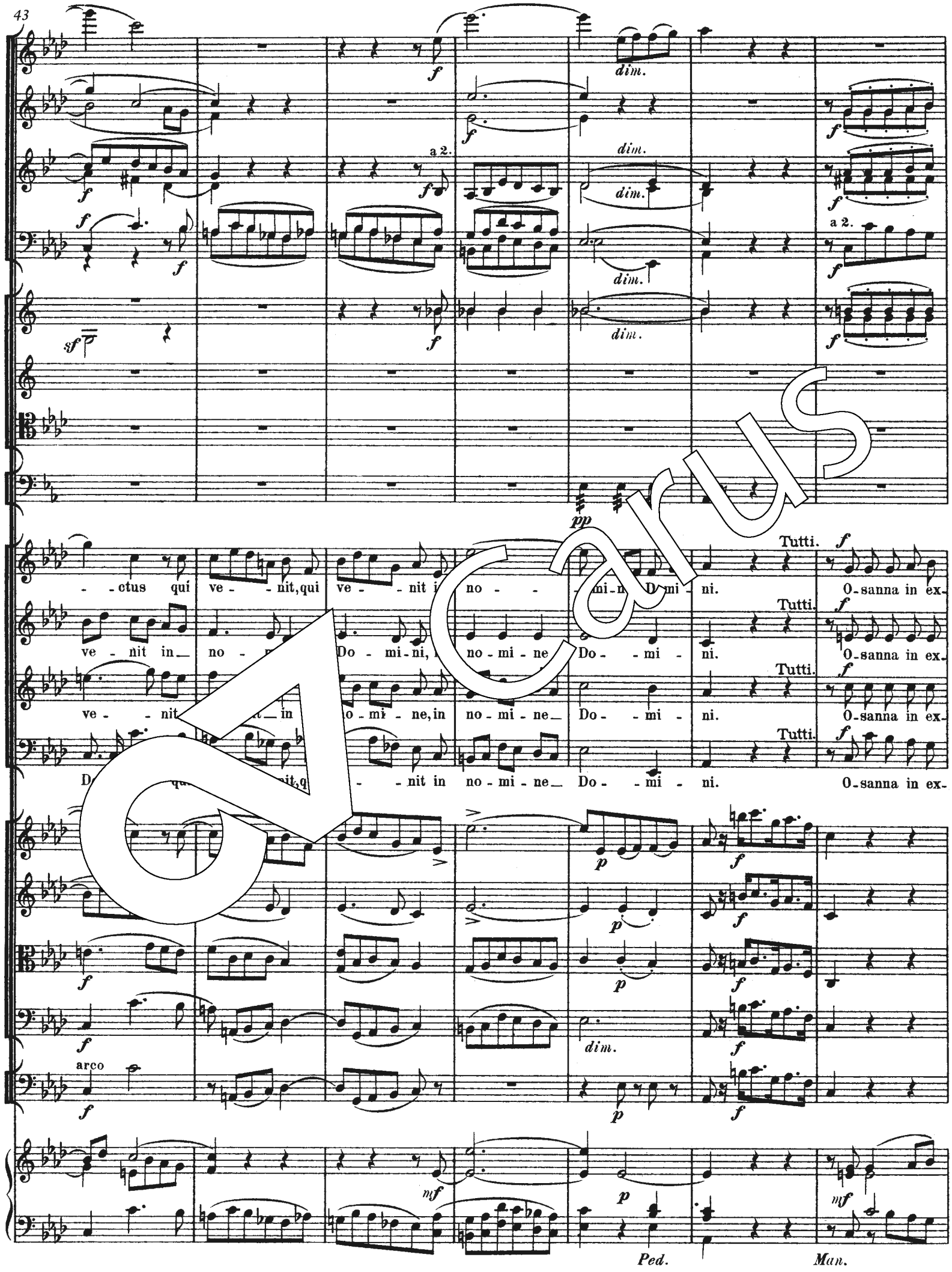
ve - nit

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

Ped.

Man.

Carus



Carus

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

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

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

cel - sis san - na. O - san-na in ex-

Carus

rit.

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

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

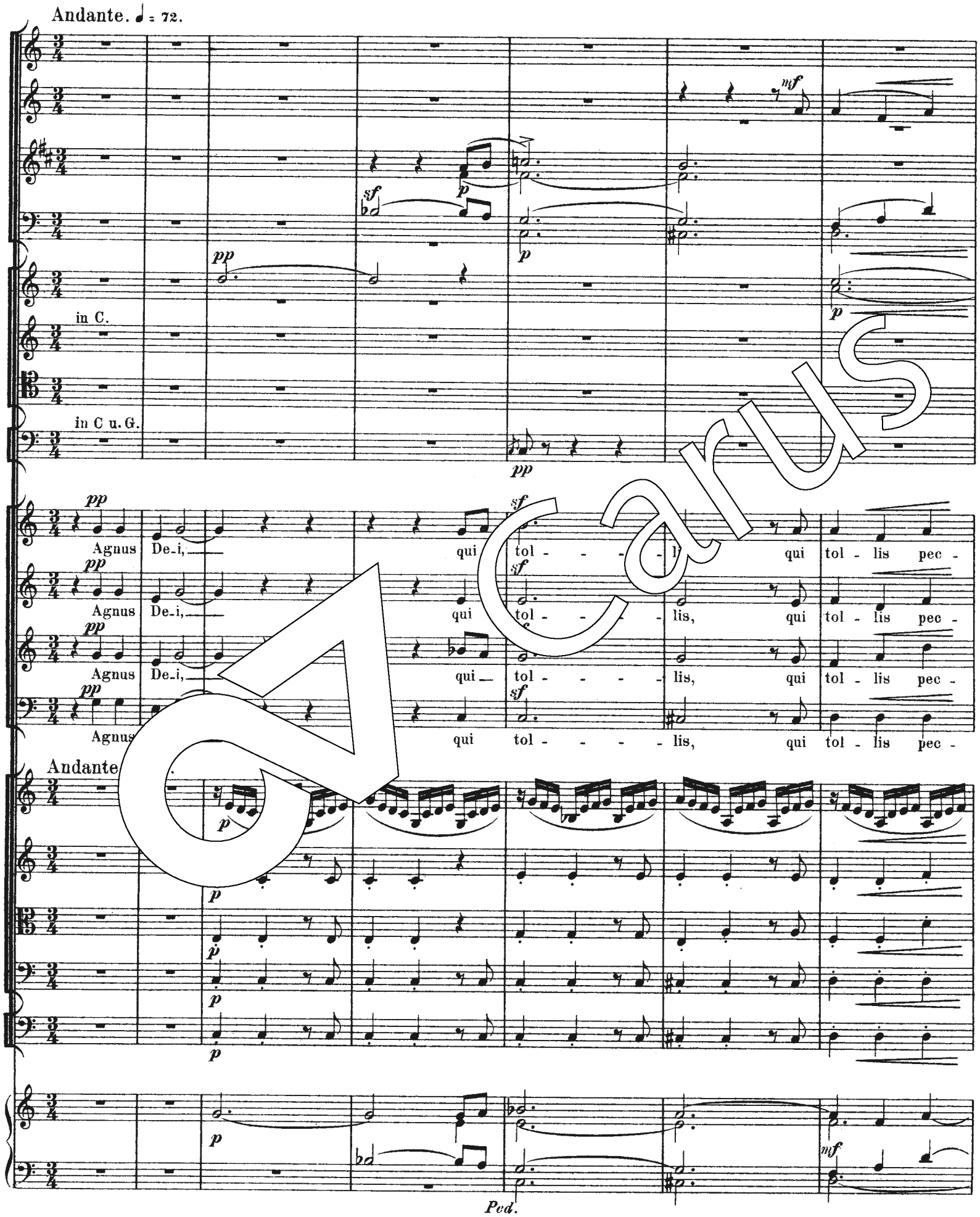
cel-sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis.

rit.

pizz.

Carus

Agnus Dei.



Carus

ca - - ta mun - - - di, mi - - se re - - re no -

ca - - ta mun - di, mi - - se re - - -

ca - - ta di, mi - - se -

ca - di,

Man.

Ped.

bis, mi-se-re - re, mi-se-re - - re no - - - b Ag-nus

re, mi-se-re - re, - - re no - - - - - bis. Ag-nus

re - - re, - se - - re no - - - - - bis. Ag-nus De-i,

mi - - - i-se - - re no - - - bis. Ag-nus De-i,

arco

pizz.

Carus

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

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

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

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

arco

Man.

Ped.

Carus

27

dim.

pp

p

mf

mf

mf

mun - - - - di,

mun - - - - di,

mun - - - -

mun -

p

mi - - - se - re - - - re

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

mi - - - se - re - - - re

p

mi - - - se - re - - - re no - - -

mf

mi - - - se -

mi - - - se -

cresc.

cresc.

cresc. sf

sf

cresc.

arco

cresc.

mf

sf

sf

p

pizz.

[p]

p

Man.

Carus

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

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

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

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

Ped.

Carus

39

re - - re no - bis. Ag-nus De - i, qui tol - - - -

re - - re no - bis. Ag-nus De - i, qui tol - - - -

no - - - - e - i, qui tol - - - -

re - - - Ag-nus De - i, qui tol - - - -

pizz.

arco

Man.

Carus

lis, qui tol - lis pec - - ca - - ta mun - - - di. Ag-nus

lis, qui tol - lis pec - - ca - - ta mun - - - di. Ag-nus

lis, lis - ca - - - ta mun - - - - di. Ag-nus

lis, lis - ca - - - ta mun - - - - di. Ag-nus

Ped. Ped.

Carus

De - i, ag-nus De - i, qui tol - lis pec - ca - - - mun - - - di,

De - i, ag-nus De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di,

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

Carus

L'istesso tempo.

p

p

pp

p tranquillo

do - - na no - - bis pa - - -

L'istesso tempo.

sf

sf

sf *p* *sf*

tranquillo

p

p tranquillo

p

pizz.

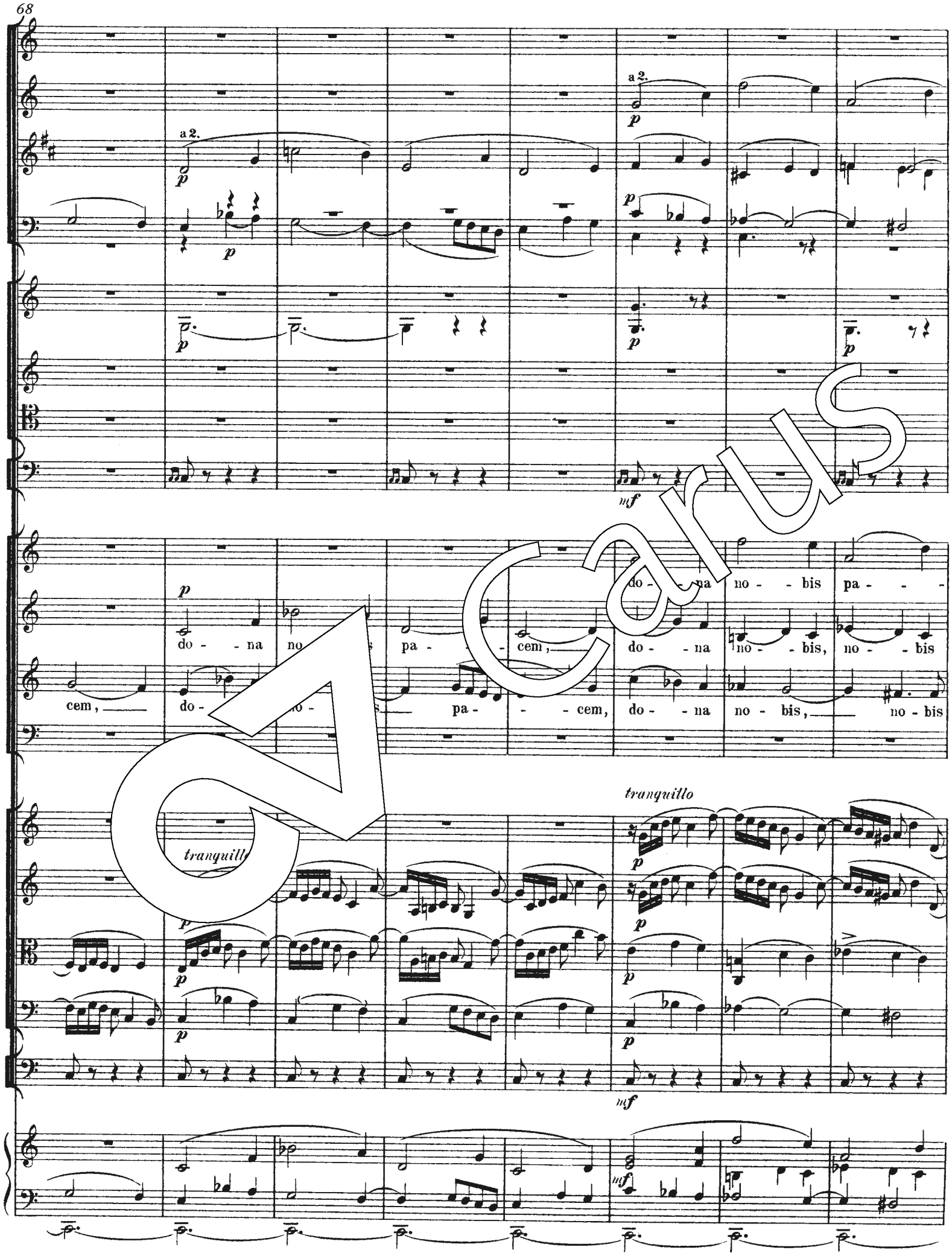
Man.

p

pp

Ped.

Carus


a 2.
p
mf
do - na no - bis pa - - -
do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis, no - bis
cem, do - no - bis pa - - cem, do - na no - bis, no - bis
tranquillo
tranquillo

Carus

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

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

do - na no - bis pa - - - -

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

Carus

84

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

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

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

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

arco

Carus

92

a2.

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

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

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

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

Carus

pp dolce

pp dolce

pp

pp

pp dolce

pp

morendo

pa - - - cem.

pa - - - cem.

pa - - -

p

pp

pizz.

pp

arco

pp

pizz.

arco

pp

pizz.

arco

pp

Carus

Messe

in C

für Soli, Chor und Orchester

oder mit Streichinstrumenten und Orgel

von

Josef Rheinberger.

Op. 169.

Partitur netto M 25.— Singstimmen (je 1 M) M 4.—
Vollständige Orchesterstimmen netto M 25.—
Stimmen für Streichinstrumente (je M 1.50) und Orgel (M 3.—) netto M 10.50.

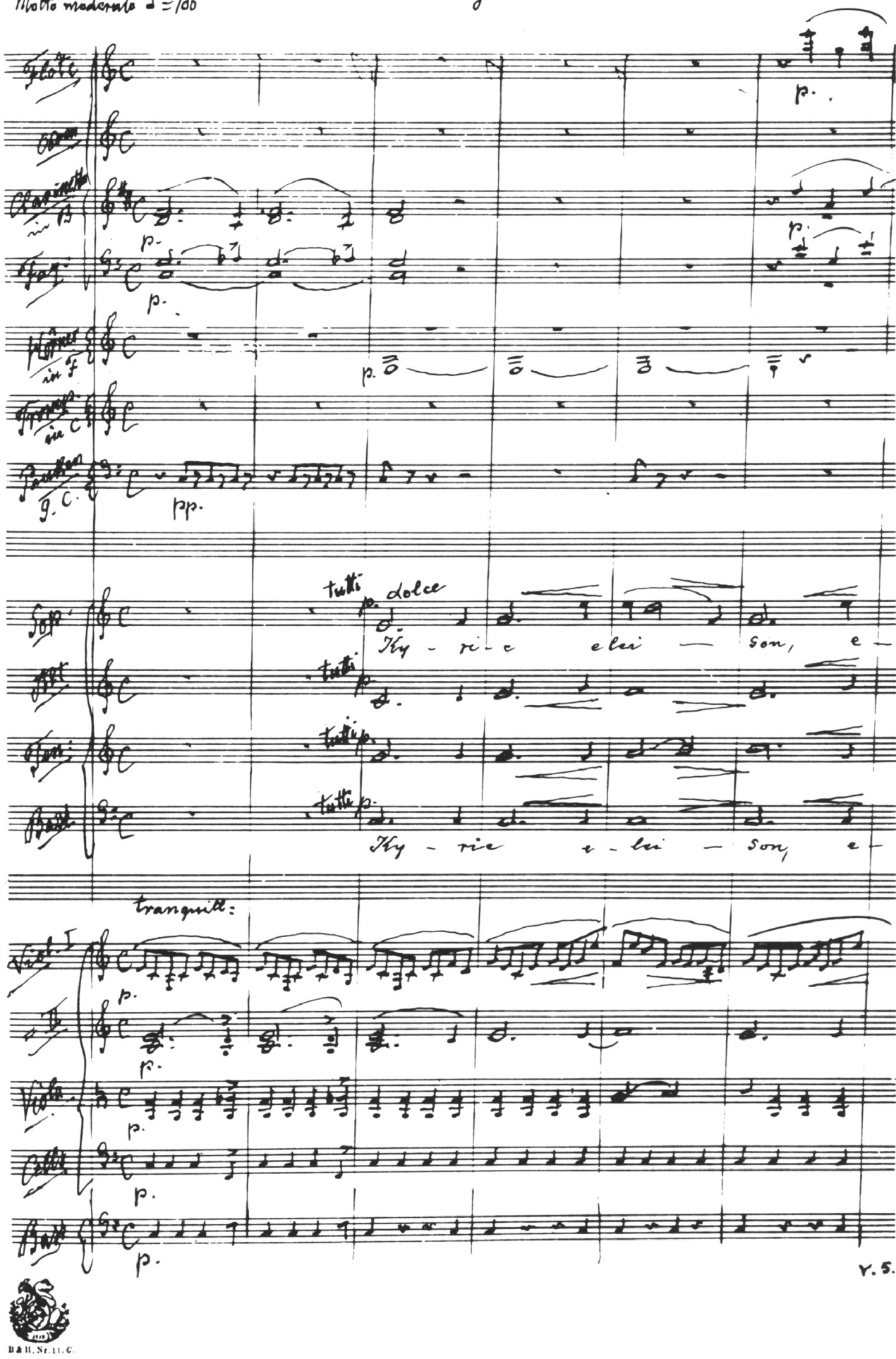
Klavierauszug vom Komponisten netto M 5.—

Aufführungsrecht vorbehalten.
Eigentum des Verlegers für alle Länder.

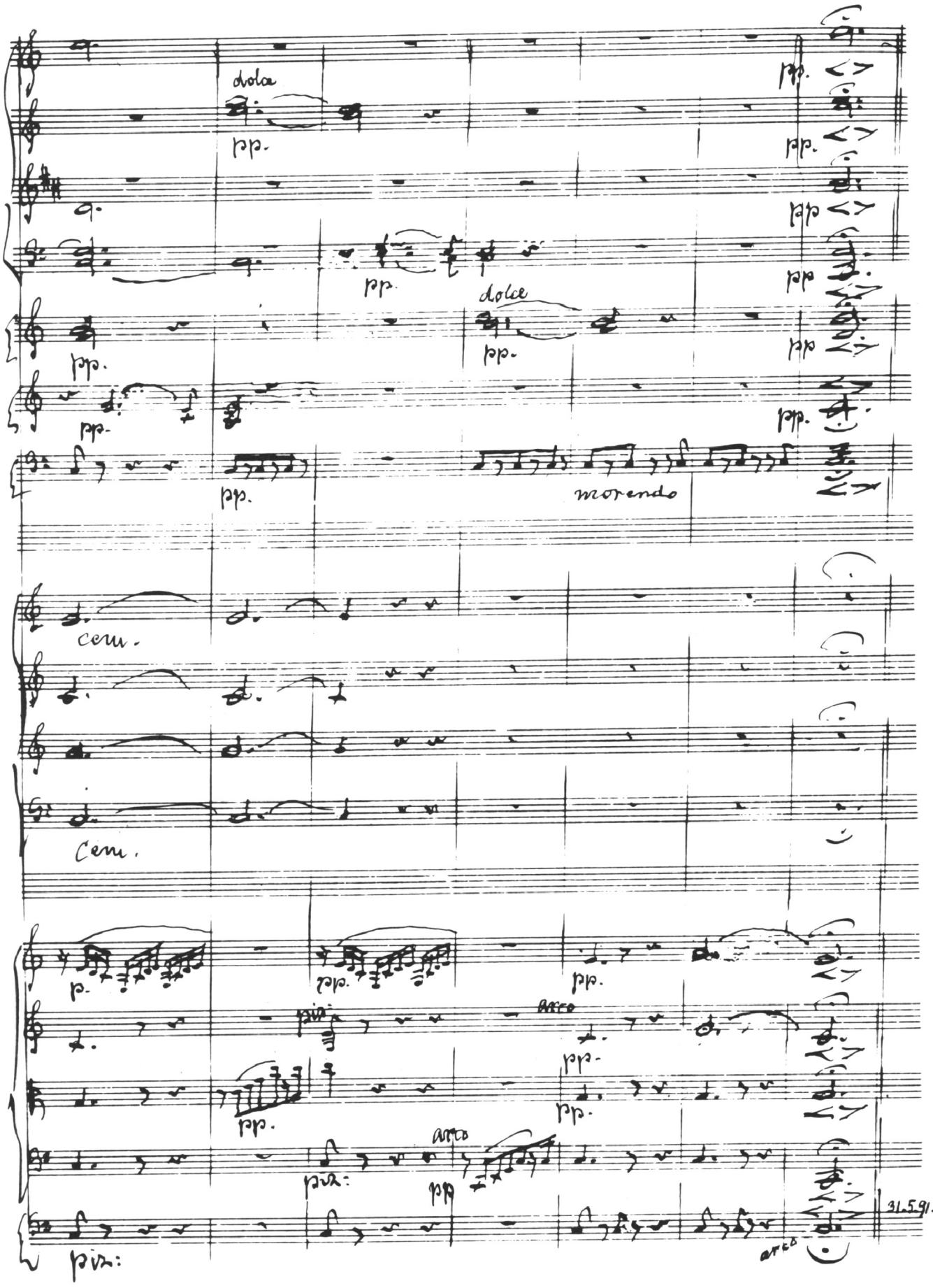
Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Lith. Anst von C. G. Röder, Leipzig.

Titelblatt des Erstdrucks, Leipzig 1892. Dieser bildet die Grundlage für die vorliegende Ausgabe.



Erste Notenseite der autographen Partitur mit dem Beginn des Kyrie. Die Besetzungsangaben sind deutsch, nur die äußeren Singstimmen sind textiert. In Takt 6 fehlt die dynamische Angabe *piano* bei Klarinette I; hingegen ist bei Violine II in Takt 3 ein Phrasierungsbogen vorhanden, der in den Erstdruck nicht eingegangen ist.



Letzte Seite der autographen Partitur mit den Takten 101-107 aus dem Agnus Dei und der Datierung vom 31. Mai 1891. Wegen der nachträglichen Ergänzungen in Kyrie und Gloria mußte die ursprüngliche Seitenzahl von „96" zu „106" korrigiert werden.

Anmerkung für den Dirigenten.

Die Orgelstimme kann in Ermanglung der Blasinstrumentalstimmen als Ersatz derselben gelten. Die Posaunen, nicht obligat, sind nur bei grösserer Besetzung beizuziehen.

J. Rh.

Inhalt

Vorwort II

Kyrie (Soli e Coro) 3

Gloria
- Et in terra pax (Soli e Coro) 17
- Cum Sancto Spiritu (Coro) 27

Credo
- Patrem omnipotentem (Coro) 36
- Et incarnatus est (Soli e Coro) 42
- Et resurrexit (Coro) 45
- Et vitam venturi saeculi (Coro) 55

Sanctus (Coro) 59

Benedictus (Soli e Coro) 65

Agnus Dei (Coro) 73

Abbildungen 88

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 50.169),
Klavierauszug (Carus 50.169/03),
Chorpartitur (Carus 50.169/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.169/19).

Die Partitur dieses Werkes ist auch in Band 5 der Rheinberger-Gesamtausgabe (Carus 50.205) erschienen. Zu Fragen der kritischen Revision verweisen wir auf diesen Band.

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 50.169),
vocal score (Carus 50.169/03),
choral score (Carus 50.169/05),
complete orchestral material (Carus 50.169/19).

The full score of the Messe in C major is also published in volume 5 of the Complete Edition of the works of Rheinberger (Carus 50.205). For the Critical Report please refer to this volume.