

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 Schaffenschwerpunkt bilden seine geistlichen und weltlichen Chorkompositionen sowie seine Orgelwerke, die sich zum Teil bis heute im Repertoire gehalten haben. Außerdem war Rheinberger ein weithin anerkannter Organist und Dirigent und genoß einen internationalen Ruf als der vielleicht namhafteste Kompositionslehrer seiner Zeit.

Als Sohn des Fürstlich Liechtensteinischen Rentmeisters Johann Peter Rheinberger und seiner Ehefrau Maria Elisabeth kam Josef Gabriel Rheinberger am 17. März 1839 in Vaduz zur Welt.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 Klavier-

lehrer 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 Taufdates am 19. März fügte der Pfarrer den Namen „Joseph“ bei. Die Reihenfolge beider Vornamen wird unterschiedlich gebraucht; der Komponist selbst jedoch nannte sich später ausschließlich „Josef“. Vgl. Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 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 Ratsaal 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 Instrumentalmessen 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 mitteilen, und wie ich auch zu sehen Gelegenheit hatte, legen Sie von Ihrer Instrumental-Messe eine neue Partitur an. Sollte die alte Partitur vielleicht dadurch überflüssig werden oder gar die Zerstörung derselben in Aussicht stehen, so wage ich die Bitte, mir in diesem Falle [...] die Partitur zu überlassen.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 Rheinberger. 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 Schieder mair 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, *dieselbst*, 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 Stim-

meneinsätze 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 kleine Episoden nicht vor. In Orchesterzischenspielen 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 $3 \times 7 = 21$. Aus der Analyse der Doppelfuge ist zu ersehen, daß die beiden Themen eine Gestaltseinheit 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 Schlußbegründung „Osanna in excelsis“ zum Einsatz. Die Solostimmen sind in polyphoner Technik miteinander verflochten, wobei der Komponist aber auch hier das Ebenmaß im formalen Aufbau nicht aus dem Blick verloren hat. Außerdem sei die liedhaft-lyrische, an Schubert erinnernde Grundstimmung des Stückes hervorgehoben.

Als Höhepunkt der gesamten Komposition betrachtet Joseph Renner jun. das abschließende *Agnus Dei*. Sein kurzes Anfangsmotiv, das „selbst der Choral nicht asketischer gestalten könnte“,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 Dasselbst, 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.

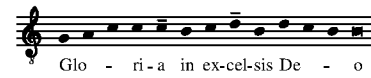
Die dieser Ausgabe zugrundegelegten Quellen wurden von der Bayerischen Staatsbibliothek München und vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz in entgegenkommender Weise zur Verfügung gestellt. Besonderen Dank schuldet der Herausgeber Herrn Harald Wanger (Rheinberger-Archiv) für die kritische Durchsicht des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

Musical score for the first system, measures 16-21. It includes staves for vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*.

Musical score for the second system, measures 22-27. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

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

Musical score for the third system, measures 28-33. It includes piano accompaniment with a melodic line. Dynamics include *dim.* and *p*.

Musical score for the fourth system, measures 34-39. It includes piano accompaniment. Dynamics include *[p]*, *Ped.*, and *Man.*

First system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, *mf*, and *dim.*. A *Solo.* marking is present in the upper right.

Second system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *dim.*. The lyrics are: "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 - son. e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son."

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, *dim.*, and *p*.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *[mf]*, *f*, and *p*. A *Ped.* marking is present at the bottom.

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *fp*, *p*, and *pp*. A *Solo.* marking is present in the first vocal line.

Musical score for the second system, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The system consists of five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "Chris - te e - lei - son," and "Chris - te lei - son, Chris - e - lei - son, -". The bottom three staves are piano accompaniment. Dynamics include *f Solo.*, *Solo.*, and *pp*.

Musical score for the third system, including piano accompaniment. The system consists of five staves. The top two staves are piano accompaniment, and the bottom three are piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment. The system consists of five staves. The top two staves are piano accompaniment, and the bottom three are piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

Man.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom four staves are piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. Dynamics include *mf*, *p*, and *fp*. The piano part features a prominent bass line with a descending eighth-note pattern.

The second system of the musical score includes vocal lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Chris - te, Chris - te e - lei - - son, e lei - son Chris - te e - lei - - son." and "Chris - te e - lei - - son, Chris - te e - lei - - son." The system includes dynamics such as *f*, *sf*, and *f Tutti.* The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as the first system.

The third system of the musical score consists of six staves of piano accompaniment. It continues the musical themes established in the previous systems, with dynamics including *mf* and *p*. The piano part features a consistent bass line with eighth-note figures.

The fourth system of the musical score consists of six staves of piano accompaniment. It concludes the piece with sustained chords and melodic fragments, maintaining the *mf* and *p* dynamics.

Musical score for the first system, featuring piano and string parts. The piano part includes dynamic markings such as *sf* and *dim.*. The string parts are marked with *f* and *p*.

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

Dynamic markings include *f Tutti.*, *mf Tutti.*, *(sf)*, and *crese.*

Musical score for the second system, continuing the piano and string parts. The piano part includes dynamic markings such as *sf*, *f*, and *dim.*. The string parts are marked with *f* and *p*.

The musical score is arranged in systems. The top system contains instrumental parts for strings and woodwinds. The middle system features three vocal staves with the lyrics: "Chris-te e lei-son. e lei-son. Chris-te e lei-son. Chris-te e lei-son." The bottom system contains the piano accompaniment, including a grand staff with piano and a separate line for the harpsichord (Man.) and pedal (Ped.).

Dynamic markings include *sp*, *p*, *pp*, *f*, *mf*, *p dolce*, and *p*. Performance instructions include *Man.* and *Ped.*

Musical score for a Kyrie section. The score consists of vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are:

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

Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, *sf*, and *dim.*. The piano part features intricate textures with arpeggiated figures and sustained chords. The vocal lines are melodic and expressive. A large watermark "CARUS" is present across the center of the page.

Musical score for page 83, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *dim.* and *Man.*. The lyrics are:

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

Gloria.

Maestoso. ♩ = 108.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the vocal parts, with dynamics *f marc.* and *f marc.* respectively. The next two staves are for the piano accompaniment, with dynamics *f marc.* and *f marc.*. The bottom staff is for the cello and double bass, with dynamics *f marc.* and *mf*. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

The second system of the musical score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Et in ter-ra pax, pax ho-mi-ni-bus, pax ho-mi-ni-bus bo-nae". The vocal parts are marked with *f* and *cresc.*. The piano accompaniment includes dynamics *f*, *p*, and *cresc.*. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

The third system of the musical score features piano accompaniment. The tempo is marked "Maestoso" and the tempo marking "♩ = 108." is present. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *f*, *p*, and *cresc.*.

The fourth system of the musical score features piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *f*, *mf*, and *cresc.*. The system includes markings for "Man." (Mancera) and "Ped." (Pedal).

11

f *mf* *dolce* *p*

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

f *ff* *sf* *p*

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

First system of musical notation. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of musical notation with Latin lyrics. Dynamics include *mf*, *p dolce*, and *pp*.

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, a-gi-mus ti-bi propter mag-nam

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*.

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *[mf]* and *p*. The system concludes with the marking *Man.* (Mano).

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The music features various dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piano part includes complex rhythmic patterns and melodic lines.

The second system of the musical score includes Latin lyrics for the vocal parts. The lyrics are: "glo-ri-am tu-am, Do-mi-ne De-us rex coe-les-tis, us pa-ter om-ni-potens, glo-ri-am tu-am De-us 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-ri-am tu-am, Do-mi-ne De-us. pa-ter om-ni-potens,". The piano accompaniment continues with dynamic markings like *f* and *mf*.

The third system of the musical score is primarily piano accompaniment. It features intricate melodic and harmonic textures. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *sf*. Performance instructions such as "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco) are present for the piano part.

The fourth system of the musical score is primarily piano accompaniment. It concludes with a *Man.* (Mancina) instruction, indicating the end of the piece. The music features a variety of rhythmic values and dynamic levels.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The second staff is a vocal line with notes and rests. The third staff is a vocal line with notes and rests. The fourth staff is a vocal line with notes and rests. The fifth staff is a vocal line with notes and rests. Dynamics include *pp*, *p*, and *pp*.

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

A large, stylized watermark reading 'CARUS' is overlaid across the center of the page, partially obscuring the musical notation and lyrics.

The third system of the musical score features piano accompaniment. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The second staff is a vocal line with notes and rests. The third staff is a vocal line with notes and rests. The fourth staff is a vocal line with notes and rests. The fifth staff is a vocal line with notes and rests. Dynamics include *p*, *pp*, and *(pp)*.

The fourth system of the musical score continues the piano accompaniment. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The second staff is a vocal line with notes and rests. The third staff is a vocal line with notes and rests. The fourth staff is a vocal line with notes and rests. The fifth staff is a vocal line with notes and rests. Dynamics include *p*, *pp*, and *pp*.

mf a 2. mf p marc. pp

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

Musical score for the first system, measures 60-63. It includes staves for vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, and *sfp*.

Musical score for the second system, measures 64-67. It includes vocal lines with Latin lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*.

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

Musical score for the third system, measures 68-71. It includes piano accompaniment with dynamics like *f*, *dim.*, and *p*.

Musical score for the fourth system, measures 72-75. It includes piano accompaniment with dynamics like *f* and *p*.

p *sf* *p* *(p)* *mf* *f*

p *(p)* *mf* *f*

sf *p* *mf* *f* *(v)*

sf *(v)*

Solo. *Solo.* *Solo.* *f* *p* *f* *f*

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

qui se-des ad dex-teram pa-tris, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re, mi-se-re-re-

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

dex-teram pa-tris, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re.

dex-teram pa-tris, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re.

sf *espress.* *p* *f*

pizz. *arco* *p* *f*

mf *p* *f*

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

First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *a2.*, and *p*.

Second system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *Tutti. f*, and *p*.

Lyrics: re no - bis. Quo - ni am tu so - lus sanctus, tu so - lus
 re no - bis Quo - ni am tu so - lus sanctus. tu
 re no - bis. Quo - ni - am - tu so - - lus sanctus, tu so - lus
 re Quo - ni - am - tu so - - lus sanctus, tu so - lus

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *p dolce*.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, *Man.*, and *Ped.*

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 93-96) features a piano introduction with a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The second system (measures 97-100) contains the vocal entry with the lyrics: "Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, - su Chris - te." The third system (measures 101-104) continues the vocal line: "tu so - lus al - tis - si - mus, al - tis - si - mus Je - su Chris - te." The fourth system (measures 105-108) includes the lyrics: "Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su Chris - te. Cum" and "Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su, Je - su Chris - te." The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The score concludes with the instruction "Man." (Mancina).

The musical score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piano accompaniment with a *marc.* marking. The second system features the vocal line with lyrics: "san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a De - i pa - men, cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a". The third system continues the piano accompaniment with *f marc.* and *tr* markings. The fourth system shows the final part of the piano accompaniment with a *Ped.* marking. A large, stylized watermark "CANTUS" is overlaid across the center of the page.

First system of musical notation. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first vocal staff has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *al. z.*. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern.

Second system of musical notation, featuring Latin lyrics. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "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,". The music includes dynamic markings of *f* and *marc.*.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of three staves: Right Hand, Left Hand, and Bass. The music continues with a consistent rhythmic and harmonic structure, featuring various note values and rests.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of three staves: Right Hand, Left Hand, and Bass. The music concludes with a final cadence, featuring sustained notes and a clear harmonic resolution.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef. The second staff is a vocal line with a treble clef. The third staff is a vocal line with a bass clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment, with the fourth staff in treble clef and the fifth in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include *f* and *a 2.*

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and lyrics: "tris, De-i pa - tris, a - - men, - - men, cum s - - cto spi - ri - tu in - glo-". The second staff is a vocal line with a treble clef and lyrics: "a - men, cum san spi - ri - in - glo - ri - a De - i pa - tris, a - -". The third staff is a vocal line with a bass clef and lyrics: "a - men, a - me a - a - men, cum san - - cto". The fourth and fifth staves are piano accompaniment, with the fourth staff in treble clef and the fifth in bass clef. Dynamics include *f*.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef. The second staff is a vocal line with a treble clef. The third staff is a vocal line with a bass clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment, with the fourth staff in treble clef and the fifth in bass clef. The music continues with various notes and rests.

The fourth system of the musical score consists of two staves for piano accompaniment, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music continues with various notes and rests.

- ri-a De-i pa - tris a - men, a - - - - - me cum san - - - - - spi - - - - - ri - tu, cum san -
 men, cum san - cto spi - ri - ri - a De pa - tu a - - - - - men, cum san -
 spi - ri - tu in glo - ri - 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.*

The first system of the musical score consists of seven staves. The top three staves contain complex instrumental parts with many beamed notes and slurs. The bottom four staves appear to be vocal parts, with some notes and rests visible. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

The second system features vocal lines with Latin lyrics. The lyrics are: "cto spi - ri - tu in glo - ri - a De i pa - tris a - - - men," on the first line; "cto spi - in glo - a De - pa - - - tris, a - - - men," on the second line; ", in - ri - a De - i pa - tris, a - - - men, a - - - men." on the third line; and "in glo - ri - a De - i - pa - - - tris, cum san - -" on the fourth line. The music includes various notes, rests, and dynamic markings like *f*.

The third system is primarily instrumental, consisting of five staves. It features intricate melodic lines and harmonic accompaniment. The notation includes many beamed notes, slurs, and dynamic markings.

The fourth system includes piano and organ parts. The piano part is on the top staff, and the organ part is on the bottom staff. The organ part includes markings for "Ped." (pedal) and "Man." (manual). The music continues with complex textures and dynamics.

The musical score consists of several systems. The top system features piano accompaniment for the first system, including a grand staff with treble and bass clefs. The second system contains vocal parts with Latin lyrics: "am san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a", "cto spi - tu in glo - ri - a, in glo - ri - a", "cum san - ri - tu, - cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a", and "cto in ri - a, cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ff* and *f*. The bottom system includes piano accompaniment with markings for *Ped.* and *Man.*

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines with intricate melodic lines. The remaining six staves are instrumental accompaniment, including piano and bass parts, with various rhythmic figures and dynamic markings such as *sf* (sforzando).

The second system features vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics are: "men, a-men, a - men, a - men, a - men, a - - - men." The instrumental parts continue with complex textures and dynamic markings like *sf* and *marc.* (marcato).

The third system is primarily instrumental, showing piano and bass parts with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. It includes dynamic markings like *sf* and *Man.* (Meno mosso).

The fourth system shows the piano and bass parts continuing. It includes dynamic markings like *Man.* (Meno mosso) and *Ped.* (Pedal), indicating the use of the sustain pedal.

Credo.

Andante. ♩ = 84.

Musical score for the beginning of the Credo. It consists of six staves: two for piano (treble and bass clefs) and four for strings (two violins and two violas). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The key signature has two flats. The piano part begins with a series of chords and melodic lines, while the strings provide a harmonic accompaniment.

Vocal entries for the Credo text. Three parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) enter with the lyrics: "Patrem omni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um". The lyrics are written below the notes. The tempo remains 'Andante'.

Piano accompaniment for the vocal entries. It features a piano part and a string part. The piano part has a melodic line that supports the vocalists. The string part provides a rhythmic and harmonic foundation. The tempo is 'Andante'.

Piano accompaniment for the end of the section. It features a piano part and a string part. The piano part has a melodic line that concludes the section. The string part provides a harmonic foundation. The tempo is 'Andante'.

8

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,

mf
p
pp
p
p
p
p

Musical score for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment with various dynamics like *f* and *mf*.

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

[sf]

Musical score for the second system, including vocal staves and piano accompaniment. The score continues with the vocal line and piano accompaniment, featuring dynamics like *f* and *mf*.

Musical score for the third system, including vocal staves and piano accompaniment. The score concludes with the vocal line and piano accompaniment, featuring dynamics like *f* and *mf*.

Musical score for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*.

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

Musical score for the second system, including vocal staves and piano accompaniment. This system continues the vocal line and piano accompaniment from the first system, with dynamic markings such as *f*.

Musical score for the third system, including vocal staves and piano accompaniment. This system continues the vocal line and piano accompaniment from the second system.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff containing lyrics. The lower five staves are instrumental accompaniment. Dynamics include *mf* and *sfp*. The music is in a minor key and features a mix of melodic lines and harmonic support.

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

The second system continues the musical score with vocal lines and instrumental accompaniment. It includes the same lyrics as the first system. Dynamics include *mf* and *f*. The vocal lines are clearly marked with lyrics.

The third system of the musical score is primarily instrumental accompaniment, featuring multiple staves with various musical notations and dynamics. Dynamics include *mf* and *f*. The music continues the harmonic and melodic themes established in the previous systems.

The fourth system of the musical score includes instrumental accompaniment and a *Ped.* (pedal) marking. Dynamics include *mf* and *f*. The music concludes with sustained chords and melodic fragments.

Musical score for a choral and instrumental piece. The score is written for voice and piano. It features several systems of staves. The vocal parts include lyrics in Latin: "coe - lis, de - coe - lis, des - cen - dit de coe - lis." The piano accompaniment includes various dynamic markings such as *dim.*, *p*, *pp*, *mf*, and *pizz.*. The score includes a large watermark "CARUS" across the middle.

pp dolce

p

sf

pp

pp

sf

sf

pSolo, dolce
Et in-carna-tus est de spi-ritu a - cto e Ma-ri-ae vir-gi-ne: et homo fac - - tus

pSolo, dolce
Et in-carna-tus est de spi-ritu a - cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne: et homo fac - - tus

pSolo.
et homo et homo fac - - tus

lis. et ho-mo, homo fac - - tus

pSolo.

pSolo.

Ada = 63.

pp

pp

pp

pp

sf

sf

pp

Man.

Ped.

Musical score for the first system, measures 48-51. It features a piano accompaniment with multiple staves. The music is in a minor key with a 4/4 time signature. Dynamics include *sf* and *f*.

Musical score for the second system, measures 52-55. It includes vocal lines with Latin lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *pp*, and *pp/2*.

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

Musical score for the third system, measures 56-59. It continues the piano accompaniment with various dynamics like *p*, *sf*, and *pp*.

Musical score for the fourth system, measures 60-63. It features piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

pp sf sfz sf sf sf

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

pp pas-sus et se-pul st.

sus a-tus t.

sus, pas-sus tus

pp sf sf sf f

p f

Man.

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of seven staves. The first five staves are for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The sixth and seventh staves are for woodwinds (Flutes and Clarinets). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sf* (sforzando).

Vocal staves with Latin lyrics. The lyrics are: "et ascen-dit in coelum, se - det ad dex-teram pa - - - tris,". The lyrics are written in four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal lines are accompanied by piano accompaniment.

Piano accompaniment for the vocal section. The piano part features a steady rhythmic accompaniment with dynamic markings such as *sf* and *marc.* (ritardando).

Piano accompaniment for the instrumental section. The piano part features a steady rhythmic accompaniment with dynamic markings such as *sf* and *marc.* (ritardando).

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a minor key and features various rhythmic patterns and dynamics such as *f* and *mf*.

The second system of the musical score includes Latin lyrics for the vocal parts. The lyrics are: "et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu- - -". The vocal lines are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. Dynamics include *mf* and *f*.

The third system of the musical score continues the piano accompaniment. It features more complex rhythmic figures and dynamics such as *mf*, *f*, and *sf*. The piano part is written in bass clef.

The fourth system of the musical score shows the final part of the piano accompaniment on this page. It includes dynamics like *mf* and *f*. Below the piano part, the words "Man." and "Ped." are written, indicating the manual and pedal parts.

First system of musical notation, measures 71-75. It features vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *fp*. There are also markings for accents (*A*) and a fermata.

Second system of musical notation, measures 76-80. It includes vocal staves with Latin lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *sf*.

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 - ti n e - rit — fi - nis, et in spi - ritum sanctum Do - mi - num

Third system of musical notation, measures 81-85. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *p dolce*, and *p*.

Fourth system of musical notation, measures 86-90. It includes piano accompaniment. Dynamics include *p* and *sf*.

Man.

Musical score for the first system, measures 76-80. It includes staves for vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for the second system, measures 81-85. It includes vocal lines with Latin lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

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

Musical score for the third system, measures 86-90. It includes piano accompaniment with dynamics *f* and *p*.

Musical score for the fourth system, measures 91-95. It includes piano accompaniment with dynamics *mf* and *f*.

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,

cu - - - tus est per pro - e - - - t. Et
 qui lo - cu - tus est per pro - p - - - tas. Et
 qui lo - - - tus est per pro - phe - - - tas. Et u - - - nam sanc - tam ca -
 qui cu - tus per pro - phe - - - - tas. Et u - - - nam sanc - tam ca -

f marc. *mf* *f marc.* *f marc.* *p* *f* *ff* *pp* *pp* *mf* *mf* *p* *dim.* *p* *dim.* *p* *dim.* *p* *dim.* *p* *dim.* *p*

Ped *Mun.*

First system of musical notation. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a *p* dynamic marking and a *cresc.* marking. The system concludes with a *mf* dynamic marking.

Second system of musical notation, featuring Latin lyrics. The vocal lines are:

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

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

tho - - li - cam et po - sto - li - cas ec - cle - si - am,

tho - - li - cam et po - sto - li - cas ec - cle - si - am, con - fi - te - or u - num bap -

The piano accompaniment continues with a *mf* dynamic marking.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. It features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic marking is *mf*.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *mf*.

in re - mis - - si - o - nem pec - ca - to - rum, et ex -
 fi - te - or u - num ban - 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 -

Maestoso.

97

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

Maestoso.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: a vocal staff with lyrics, a soprano staff, an alto staff, a tenor/bass staff, and a piano accompaniment staff. The second system consists of four staves: a vocal staff with lyrics, a soprano staff, an alto staff, and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "tam, et vi - - tam ven - tu - - ri sae - cu - li, tam, et vi - - n ven - tu - - ri sae - cu - li, tam, et - tam ven - tu - - ri sae - cu - li, tam, vi - - tam ven - tu - - ri sae - cu - li,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *sf* and *p*.

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

- eu-li, a - - a.
sae - - eu-li, a - - men.
sae - - eu-li, - - m.
sae - a - - - men.

Sanctus.

Adagio. ♩ = 60.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are in E-flat major (Es.) and B-flat major (B u. Es.). The piano accompaniment features a prominent bass line with a 'pp' dynamic. The second system continues the vocal parts with the lyrics 'San - - ctus, san - - ctus, Sa - - ctus, san - - ctus, San - - ctus, san - - ctus, San - - ctus, san - - ctus,' and includes piano accompaniment with 'pizz.' and 'pp' markings. The score concludes with a 'Man.' instruction.

san - - - etus Do - mi - nus De - -
 san - - - etus Do mi - nus De - -
 san - - - etus Do - mi - nus De - -
 san - - - etus Do - mi - nus De - -

arco p arco p mf mf p cresc. Ped.

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

pizz. [*p*] *arco* *mf* *f* *ff*

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

Ped.

Musical score for page 27, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*. The lyrics are: "sis, o - san - na, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis." The piano part includes triplets and various rhythmic patterns.

Benedictus.

Andante. ♩ = 69.

p dolce

mf

pp

pp

pp

pp

in F.

in Es.

in Es u. As.

pp

Solo.
p dolce

Be - ne - di - ctus qui

Anda.
ss.

Dolce

p

pp

pp

pp

pp

pizz.

[*pp*]

p

pp

pp

Mus.

Ped.

First system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. The piano part features a prominent melodic line in the right hand.

Second system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. The piano part continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *Solo. dolce*. The piano part features a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. It includes piano accompaniment. Dynamics include *Man.* and *Ped.*. The piano part features a rhythmic accompaniment.

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The score features various dynamics such as *f*, *[f]*, *sf*, *p*, *mf*, and *p*.

Musical score for the second system with Latin lyrics. The lyrics are:
 no - mi-ne Do-mi-ni, be - ne - di - ctus, be - ctus, be - ne - di - ctus qui
 ve - nit, qui ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui
 ve - nit, qui ve nit 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

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

Musical score for the fourth system, primarily piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *sf*. The system is marked with *Man.* and *Ped.*

The musical score is arranged in a system of staves. The top section consists of five staves for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and another vocal line) and two staves for piano accompaniment. The bottom section consists of two staves for piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized watermark 'Gloria' is overlaid across the center of the page.

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

Dynamic and Performance Markings:
p, *pp*, *f*, *mf*, *dim.*, *cresc.*, *arco*, *pizz.*, *[p]*, *dolce*

Man.

Musical score for the first system, measures 1-8. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*.

Musical score for the second system, measures 9-16. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*.

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

Musical score for the third system, measures 17-24. It features piano accompaniment with dynamics *p dolce*, *sf*, and *f*.

Musical score for the fourth system, measures 25-32. It features piano accompaniment with dynamics *p* and *f*.

Ped.

First system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The piano part features arpeggiated chords and melodic lines.

Second system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The piano part continues with arpeggiated figures.

Third system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The piano part includes markings for *arco* and *pizz.* (pizzicato).

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The piano part features arpeggiated chords and melodic lines.

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

Man. *Ped.*

pp p mf mf

dim.

mun - - - di, mi - - - se - re - - - re

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

mun - - - mi - - - se -

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

p mf

p cresc. cresc. cresc. sf sf

pizz. [p] cresc. arco

p Man.

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

pizz. *arco*

Man.

Musical score for the first system, measures 46-51. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *ff*. The piano part has a *p* marking at the beginning.

Musical score for the second system, measures 52-57. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *f*, and *ff*.

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

Musical score for the third system, measures 58-63. It features a vocal line with a melodic flourish and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Musical score for the fourth system, measures 64-69. It features piano accompaniment with a *Ped.* marking.

First system of musical notation, measures 52-55. It features vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *sff*.

Second system of musical notation, measures 56-59. It includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, and *sff*.

Third system of musical notation, measures 60-63. It includes piano accompaniment with *marc.* markings and dynamics like *p*, *sf*, and *mf*.

Fourth system of musical notation, measures 64-67. It includes piano accompaniment with *Man.* and *Ped.* markings and dynamics like *p* and *mf*.

Listesso tempo.

Musical score for the first system, measures 68-73. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'p' and 'a2.'

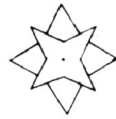
Musical score for the second system, measures 74-79. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'p' and 'mf'.

Musical score for the third system, measures 80-85. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'p' and 'mf'. The tempo marking 'tranquillo' is present.

Musical score for the fourth system, measures 86-91. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'mf'.

The musical score consists of several systems. The top system (measures 76-81) features a vocal line with dynamics *p*, *sf*, *mf*, and *f*, and piano accompaniment with dynamics *mf* and *pp*. The second system (measures 82-87) includes vocal lines with lyrics: "cem, do - na no - - bis pa - - cem, do - na pa - - cem, pa - - cem, do - na pa - - cem, do - - na no - bis pa - - -", and piano accompaniment with dynamics *mf* and *f*. The third system (measures 88-93) continues the piano accompaniment with dynamics *mf* and *f*. The bottom system (measures 94-99) shows the final part of the piano accompaniment with dynamics *f* and *pp*.

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system contains the vocal line with lyrics: "pa - - cem, do - - na no - - bis pa - - cem do - - na no - - bis". The third system continues the lyrics: "do - na pa - - cem do - na no - bis pa - - cem, do - na no - - bis, no - - bis". The fourth system has lyrics: "pa - - cem, na - - bis, no - - bis pa - - cem, p do - na no - - bis, no - - bis". The fifth system includes lyrics: "no - - bis pa - - cem, do - - na pa - - cem, do - na no - - bis, no - - bis". The score features various dynamic markings such as *ff*, *dim.*, *p*, and *pp*. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid across the center of the page.



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.

Molto moderato $\text{♩} = 100$

Kyrie.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of a Kyrie. The score is written on multiple staves. At the top, the tempo is marked 'Molto moderato' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The instruments listed include Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in C, and Trombone in C. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics 'Kyrie eleison, e -' are written under the vocal staves. The score includes dynamic markings such as *p.*, *pp.*, *tutti*, and *dolce*. A section marked 'tranquill:' begins with a series of sixteenth-note patterns in the strings. The score is signed 'v. 5.' at the bottom right.



DMA II, Nr. 11, C.

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.

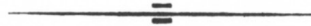
106
96.

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.