

Anton
BRUCKNER

Messe d-Moll
WAB 26

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

herausgegeben von / edited by
Knud Breyer

Bruckner vocal
Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.092

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	VII
Kyrie	1
Gloria	21
Credo	58
Sanctus	121
Benedictus	130
Agnus Dei	153
Kritischer Bericht	178

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.092),
Klavierauszug (Carus 27.092/03),
Chorpartitur (Carus 27.092/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 27.092/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich:
www.carus-verlag.com/2709200

The following performance material is available:
full score (Carus 27.092),
vocal score (Carus 27.092/03),
choral score (Carus 27.092/05),
complete orchestral material (Carus 27.092/19).

↓ Digital editions for this work are listed at
www.carus-verlag.com/2709200

Vorwort

Die 1864 komponierte *Messe d-Moll* (WAB 26) gehört zu den ersten Werken Anton Bruckners, die nach seiner Lehrzeit bei Otto Kitzler (1834–1915) und während der Bekanntschaft mit dem Kapellmeister und Komponisten Ignaz Dorn (1839–1872) entstanden, also von Parteigängern der sogenannten „Neudeutschen Schule“ beeinflusst waren. Während die 1854 komponierte *Missa solennis* noch bis hin zu Themenzitate ganz der Messtradition Ludwig van Beethovens, Wolfgang Amadeus Mozarts und Joseph Haydns verhaftet war, schlägt die d-Moll-Messe einen neuen Ton an, der bereits den späteren Sinfoniker erkennen lässt. Dorn, der etwa zur selben Zeit an seiner eigenen zweiten Messe in B-Dur arbeitete, begleitete Bruckner als freundschaftlicher Ratgeber. Bei Kitzler und Dorn hatte Bruckner die Musik von Richard Wagner, Franz Liszt und Hector Berlioz kennengelernt. Ein Initialerlebnis für Bruckners Neuorientierung war 1863 der Besuch der Linzer Erstaufführung des *Tannhäuser* von Richard Wagner unter der Leitung von Kitzler.

Entstehung und Aufführungen

Die Anfänge der Arbeit an der *Messe d-Moll* können auf Mai 1864 datiert werden. Aus der Frühphase der Komposition ist nur eine einzige Notenquelle erhalten, ein noch sehr skizzenhaftes, stark korrigiertes Particell mit einigen Takten des *Credo*, bei dem es sich vermutlich um ein Fragment handelt.¹ Das Gerücht, der Domorganist Bruckner arbeite an einer Messe, war Linzer Stadtgespräch und wurde sogar von der örtlichen Presse verbreitet. Am 4. Juni schrieb die *Linzer Zeitung*: „Der Domorganist Herr Anton Bruckner arbeitet mit großer Emsigkeit an der Composition einer Messe, welche noch im Laufe des Sommers in Ischl zur Aufführung gelangen soll.“² Vermutlich plante Bruckner ursprünglich, die Messe zum Geburtstag von Kaiser Franz Joseph I. am 18. August präsentieren zu können. Das Vorhaben, die Komposition in nur drei Monaten zu vollenden, erwies sich aber als zu ambitioniert. Nachdem Anfang Juli nur das *Gloria*, mit dem Bruckner seine Arbeit begonnen hatte, und das *Kyrie* vorlagen, konnte Bruckner die übrigen Sätze erst im Laufe des Septembers abschließen, dafür aber in rascher Folge. Die autographe Partitur nennt für das *Credo* den 1. September, für das *Sanctus* den 6. September, für das *Agnus Dei* den 22. September und für das *Benedictus* den 29. September 1864 als Fertigstellungsdaten. Folglich war das Werk in der immer noch sehr kurzen Zeitspanne von nur vier Monaten vollendet. Die Stimmenauschrift sowie auch eine Partiturabschrift besorgte anschließend Bruckners Linzer Kopist Franz Schimatschek (1812–1877) mit Unterstützung von Gehilfen.

¹ Takte 225–320 des *Credo*, vgl. den Kritischen Bericht, Quelle A (2).

² *Linzer Zeitung* vom 4. Juni 1864, S. 51, zitiert nach Leopold Nowak, *Anton Bruckner. Messe D-Moll*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien 1957, S. [I] (= *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. v. der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1951ff. [= Neue Gesamtausgabe], Bd. XVI [1957]).

Die Uraufführung der Messe fand am 20. November 1864 unter der Leitung des Komponisten anlässlich des Cäcilienfestes im Alten Linzer Dom (heute Ignatiuskirche) statt. Das Konzert wurde ein großer Erfolg. Noch im Dom wurde Bruckner mit einem Lorbeerkrantz geehrt, dessen Atlasschleife in goldenen Lettern eine Sentenz von Moritz von Mayfeld (1817–1904) zierte: „Von der Gottheit einstens ausgegangen – Muß die Kunst zur Gottheit wieder führen.“³ Die Sentenz entstammt einem Gedicht, das Mayfeld Bruckner widmete.⁴ Der *Linzer Abendbote* gab am Tag nach der Uraufführung die allgemeine Stimmung wieder: „Die gestern in der Domkirche exekutirte neue Messe in D-dur [sic] von Bruckner ist nach dem Ausspruche unserer bewährtesten Kunstverständigen das Ausgezeichnetste, was seit langem in diesem Fache geleistet wurde.“⁵ Die Messe wurde bereits am vierten Adventssonntag desselben Jahres, dem 18. Dezember 1864, als *concert spirituel* im Linzer Redoutensaal wiederholt. Erzherzog Joseph wohnte dieser Aufführung bei. In der Presse annoncierte man wegen der enormen Nachfrage sogar eigens den Verkauf der Sperrsitze. Bruckner selbst war von der enthusiastischen Aufnahme seiner Messe auch bei der zweiten Aufführung eher überrascht. An seinen Freund, den späteren Direktor der Wiener Singakademie, Rudolf Weinwurm (1835–1911) schrieb er am 26. Dezember 1864: „Daß letzteres [das *concert spirituel*] so außerordentlich besucht, ja überfüllt war, sei Dir als Beweis, wie es in der Kirche angesprochen hat, was mich umsomehr wundert, da die Composition sehr ernst und sehr frei gehalten ist.“⁶ Auch einem Rezensenten ist die Neuartigkeit aufgefallen: „Auf manchen Hörer mag die Messe einen befremdenden Eindruck gemacht haben, weil der pathetisch schwungvolle Tonbau, die frische Rhythmik, das lebhaft Colorit der Instrumentation weit über die hergebrachte Form der gewöhnlichen Messen hinausgehen.“⁷ Für den Musikkritiker Franz Gamon war gerade dies das entscheidende Argument für die wegweisende Bedeutung der Messe: „Herr Bruckner hat nicht nur mit großer Meisterschaft die höchsten Aufgaben der Tonkunst gelöst, sondern auch, und zwar namentlich seine Begabung für den höheren Styl, die Symphonie bewiesen.“⁸ Und tatsächlich begann Bruckner nach dem Erfolg der Messe an einer ersten Sinfonie zu arbeiten.

Am 10. Februar 1867 wurde die Messe unter der Leitung von Johann Herbeck (1831–1877) in der Wiener Hofburgkapelle im

³ Zitiert nach August Göllerich/Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild* (= Deutsche Musikbücherei 36–39), Regensburg 1922–1937, unveränderter Nachdruck 1974, Bd. 3/1, S. 296.

⁴ Bruckners eigenhändige Abschrift befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn, Mus.Hs.27894).

⁵ N. N., „Tagesneuigkeiten“, in: *Linzer Abendbote* Nr. 266 (21. November 1864), S. 2, Sp. 1.

⁶ Andrea Harrandt, Otto Schneider (Hrsg.), *Briefe von und an Bruckner*, Wien 2009, Bd. 1 (1852–1886), Nr. 641226.

⁷ N. N., „Tagesneuigkeiten“, in: *Linzer Abendbote* Nr. 280 (7. Dezember 1864), S. 2, Sp. 2.

⁸ N. N. [Franz Gamon], „Messe in D, komponirt von Anton Bruckner“, in: *Linzer Zeitung* vom 29. Dezember 1864, S. 1235.

Rahmen des Hochamtes, also als Gottesdienstmusik, aufgeführt. Es war die erste Aufführung eines Werkes von Bruckner in Wien. Bruckner selbst spielte zu diesem Anlass den Orgelpart. Vermutlich ist die überlieferte autographe Orgelstimme zu diesem Zweck verfasst worden.⁹ Mit explizitem Verweis auf die „k. k. Hofkapelle“, also als auf die Wiener Aufführungssituation bezogene Variante, sollten im *Gloria* T. 196–200 Trompeten und Pauken pausieren.¹⁰

Die Wiener Erstaufführung der Messe stand im Zusammenhang mit Bruckners Versuch, sich in der Hofmusikakademie zu etablieren. Herbeck, der Bruckner seit dessen Orgel- und Harmonielehreprüfungen 1861 am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien protegierte, war 1866 zum Hofkapellmeister ernannt worden. Die Ausgangslage war also günstig, und so sollte die *Messe d-Moll* gewissermaßen als Türöffner fungieren, was auch gelang. Nach der sehr erfolgreichen Aufführung lud das Obersthofmeisteramt Bruckner ein, eine weitere Messe für die Hofburgkapelle zu schreiben. Noch im selben Jahr begann Bruckner mit der Umsetzung und im Folgejahr lag die *Messe f-Moll* in einer ersten Fassung vor. Außerdem arrangierte Herbeck ein Orgelprobispiel, das Bruckner vor dem Oberhofmeister Konstantin Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst ablegte. Es folgte die Ernennung zum unbesoldeten Exspektanten. Über diese Anwartschaft auf das Amt des Hoforganisten kam Bruckner zunächst nicht hinaus, dafür wurde er 1868 am Konservatorium zum Professor für Harmonielehre und Kontrapunkt sowie für Orgel in der Nachfolge Simon Sechters (1788–1867) ernannt. Erst 1878 zeitigten Bruckners stete Bemühungen um eine Mitgliedschaft in der Hofmusikakademie den ersehnten Erfolg.

Die nächste nachweisbare Aufführung der Messe fand am 11. November 1870 im Salzburger Dom statt. Die Rezension in der *Salzburger Zeitung* am folgenden Tag verdeutlicht nochmal schlaglichtartig, warum drei Jahre zuvor Herbeck, der in Wien gemeinsam mit Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst eine Modernisierung der Hofmusik anstrebte, besonders an Bruckner interessiert war und gerade die *Messe d-Moll* beispielhaft geeignet schien, um diese Bemühungen zu flankieren.

Die [...] Aufführung der großen Messe (aus D-Moll) [...] bot den Kennern und Freunden der Kirchenmusik einen hohen Genuß dar. Wiewohl das Werk im Ganzen auf dem prononcierten Standpunkte der neueren Musik-Richtung steht, und der durchwegs dramatischen Auffassung und Wiedergabe des hl. Meßtextes huldigt, so ist demselben dennoch einheitliche Fassung und zum Theile auch concise musikalische Ausdrucksweise nachzurühmen. – Als in jeder Hinsicht hervorragende Theile der Messe möchten wir das Kyrie mit seinem düster

⁹ Vgl. den Kritischen Bericht, Quelle E. Es ist anzunehmen, dass Bruckner fortan seine eigenhändige Ausschrift, deren Fassung von jener der autographen Partitur abweicht, als maßgeblich angesehen hat und möglicherweise eine frühere, ursprünglich als Teil des Orchestermaterials für die Linzer Uraufführung benutzte Orgelstimme aussortiert wurde. In dem von der Uraufführung bis mindestens in die 1930er Jahre in Gebrauch befindlichen Orchesterstimmenmaterial, das vom Kopisten Franz Schimatschek ausgezogen wurde, fehlt nämlich eine Orgelstimme. Vgl. den Kritischen Bericht, Quelle D.

¹⁰ Vgl. autographe Partitur fol. 29r. Der Vermerk wurde auch in die Partiturabschrift (fol. 27r) sowie in den Erstdruck (S. 45) übernommen. Vgl. die Einzelanmerkungen.

dahinbrütenden mysteriösen Rêlief [sic], dann das gewaltige Credo – dessen „Incarnatus“ uns mit wahrhaft überirdischem Zauber übergossen erscheint, sowie das packende Agnus dei bezeichnen, worin die ganze sündige Menschheit um Erlösung fleht.¹¹

Nach Meinung des Rezensenten verfolgt die Komposition im Traditionsgewand der Messe eine fortschrittliche Ausdrucksästhetik ohne dabei die herkömmliche formale Balance zu verlieren. Bruckner hatte gezeigt, dass Messkompositionen möglich waren, die sowohl Modernität und Dramatik zur Geltung bringen als auch die Erwartungen eines konservativen Kirchenpublikums befriedigen konnten. Für Herbeck war sie damit ein Beweismittel, mit dem er Kritiker seiner Reformbestrebungen beruhigen konnte. Und der uneingeschränkte Erfolg der Messe gab ihm recht. Zwischen 1875 und 1882 wurde die *Messe d-Moll* fünfmal in der Hofburgkapelle gegeben. Die erste Aufführung außerhalb Österreichs fand am Karfreitag (31. März) 1893 im Stadttheater Hamburg unter der Leitung von Gustav Mahler statt, wobei vermutlich bereits das gedruckte Stimmenmaterial des im Jahr zuvor bei Johann Gross in Innsbruck erfolgten Erstdrucks zum Einsatz kam. Gemeinsam mit der *Messe d-Moll* stand Bruckners *Te Deum* auf dem Programm.

Überarbeitung und Drucklegung

In den Jahren zwischen der Komposition 1864 und der Drucklegung 1892 hat Bruckner die Messe mehrfach im Detail überarbeitet. Im Sommer 1876 unternahm Bruckner eine Durchsicht seiner drei späten Messen. Nach der *Messe d-Moll* hatte er in den Jahren 1867–1868 noch die *Messe f-Moll* (WAB 28) und die *Messe e-Moll* (WAB 27) komponiert. Ziel der Überarbeitung war vor allem eine rhythmisch-metrische Neuordnung, die in der *Messe d-Moll* aber überschaubar blieb und lediglich zu einigen wenigen Taktstreichungen (z. B. vor T. 31 im *Credo*) führte und eine Straffung der Perioden bewirken sollte. Die Periodenstruktur annähernd der gesamten Messe hat sich Bruckner mittels einer Nummerierung der Takte unterhalb der Systeme vergegenwärtigt. Asymmetrische Abweichungen werden mit *unrglm.* (für unregelmäßig) markiert. Wie die Überschreibung der ursprünglichen Bleistiftziffern mit Tinte zeigt, hat Bruckner hierbei seine diesbezüglichen analytischen Befunde stellenweise auch revidiert. Zum Abschluss dieses Arbeitsschritts hat Bruckner mit Bleistift auf einigen Titelblättern *neu verbessert* oder *Rhythmus fertig* protokolliert und teilweise Datums- oder zumindest Jahresangaben ergänzt. Datieren lässt sich auch eine weitere Überarbeitung, die 1881/1882 stattfand.¹² Es handelt sich dabei um die Revision des Streichersatzes in T. 179–202 des *Credo*. Für die Überarbeitung der Kontrapunktik dieses Fugato-Abschnitts hatte Bruckner eine separate Teilpartitur als Kopistenvorlage erstellt, die aber lediglich die Takte 177–181 abbildet.¹³ Da in der autographen Partitur die Neufassung (in Form von Einlageblättern mit deutlich anderem Schriftbild) der autographen Ursprungsfassung beigefügt ist, also beide Fassungen nebeneinander erhalten sind, lässt sich die Revi-

¹¹ – a –, „Tagesneuigkeiten. Salzburg. 12. September“, in: *Salzburger Zeitung* Nr. 205 (12. September 1870), S. 2, Sp. 3.

¹² Vgl. mehrere Datumsangaben in der autographen Partitur (fol. 52r, 54r, 56r).

¹³ Vgl. Quelle A (1) in der Quellenübersicht im Kritischen Bericht.

sion leicht nachvollziehen.¹⁴ Des Weiteren enthält die autographe Partitur mit Bleistift geschriebene Korrekturen (insbesondere verbale Tempo-, Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen), die sich zeitlich nicht genau bestimmen lassen. Außerdem hat Bruckner selbst offenbar etliche Seiten seiner Partitur durch Neuausschriften ersetzt, die mit *neu* bezeichnet sind. Bemerkenswert ist, dass, trotz mehrfacher Überarbeitung über einen langen Zeitraum hinweg, alle Quellen stets aktualisiert wurden, d. h. die Korrekturen aus der autographen Partitur sowohl in die Kopistenabschrift von Franz Schimatschek als auch in das handschriftliche Stimmenmaterial übertragen wurden. Daher repräsentieren alle handschriftlichen Quellen – also auch jene, die bereits für die Uraufführung 1864 erstellt wurden – dieselbe Fassung von 1882. Eine Ausnahme bilden lediglich einige punktuelle Bleistifteintragungen in der autographen Partitur, die Bruckner offenbar erst im zeitlichen Umfeld der Drucklegung 1892 vorgenommen hat. Sie betreffen dynamische Retuschen.

Durch eine finanzielle Zuwendung des Textilindustriellen und Mäzens Theodor Hämmerle (1859–1930), der die Herstellungskosten übernahm, konnte die *Messe d-Moll* 1892 bei Gross in Innsbruck gedruckt werden. Für den Druck wurde offenkundig die Kopistenabschrift von Franz Schimatschek als Vorlage verwendet, wie sich anhand von Schreib Eigenheiten erkennen lässt. Schimatscheks Praxis, die Dynamikangaben abweichend vom Autograph nicht zur betreffenden Note, sondern leicht bis deutlich rechtsversetzt zu platzieren, findet sich auch im Erstdruck. Dass die Kopistenabschrift dennoch nicht als Stichvorlage diente, sondern vermutlich von dieser eine inzwischen verschollene weitere Abschrift erstellt wurde, lässt sich anhand der systematischen Unterschiede zwischen dem Druck und der Kopistenabschrift ermitteln (siehe den Kritischen Bericht). Bruckner hatte in seinem Autograph insbesondere in den Bläsern auf Phrasierungsbögen weitgehend verzichtet – so auch die Kopistenabschrift. Der Druck hingegen ist diesbezüglich umfassend bezeichnet. Außerdem beinhaltet der Druck einige substantielle Eingriffe in die Dynamik. An einigen Stellen, wo Autograph und Kopie dynamisch scharf kontrastierende Blöcke einander unvermittelt gegenüberstellen, greift der Druck mildernd ein und setzt Decrescendogabeln zur Abphrasierung. Inwieweit Bruckner aktiv in dieses Lektorat eingebunden war, lässt sich nicht belegen. Zumindest hat er das Ergebnis passiv autorisiert.

Bruckner war sich der Bedeutung der *Messe d-Moll* für seinen weiteren künstlerischen Werdegang offenbar sehr bewusst. In seiner letzten, unvollendet gebliebenen IX. Sinfonie zitiert er im *Adagio* das „Miserere“ aus dem *Gloria* der Messe und schließt damit einen Kreis.

Praktische Hinweise

Da der Redoutensaal in Linz über keine Orgel verfügte, übernahm bei der dortigen Zweitaufführung der Messe im Dezember 1864 vermutlich ein Holzbläsersatz aus Klarinetten und Fagotten den Orgelpart in der A-cappella-Passage des *Credo* (T. 100–110). Bruckner berichtet am 21. Januar 1865 in einem Brief an Rudolf

Weinwurm: „Vor dem *Et resurrexit* [...] ist ein kleiner Orglsatz, welcher für 2 *Clarinetten* u 2 *Fag[otte]* übertragen wurde [...] wovon die Stimmen den betreffenden Zettel enthalten“¹⁵ und führt als Begründung an, „weil meistens die Orgeln zu tief sind“. Möglicherweise hatte er bei der Uraufführung im Linzer Dom eine entsprechende Erfahrung gemacht. Dem originalen Orchesterstimmensatz, der ursprünglich – wie auch die autographe Partitur – an dieser Stelle nur Orgel vorsah, ist jedoch lediglich zur ersten Klarinette ein solcher „Zettel“ beigefügt, der zudem aus späterer Zeit stammt.¹⁶ Er enthält unter anderem die (allerdings gestrichene) Notation der Takte 105ff. und den Verbalzusatz „Wenn dies nicht die Orgel spielt“ (fol. 357^r). Die Orchesterstimmen für die beiden Fagotte und Klarinette II weisen Bleistifteintragungen in Form von Brillensymbolen bzw. dem Vermerk *vid* auf, bei denen es sich mutmaßlich um Erinnerungshilfen handelt, die auf die von Bruckner erwähnten Einlageblätter aufmerksam machen sollten. In der Partiturabschrift von Franz Schimatschek und nachfolgend dem Erstdruck sind ab T. 105¹⁷ hingegen nur Klarinetten notiert. Einen Hinweis auf ein Pausieren oder *Ad-libitum*-Spiel der Orgel gibt es nicht. Folglich sollen nach dieser Lesart die Klarinetten – ungeachtet der von Bruckner befürchteten Intonationsprobleme – als weiteres Register zur Orgel hinzutreten.

Die Edition folgt dem Erstdruck als der Hauptquelle, auch wenn es sich bei dieser Variante um ein Missverständnis handeln dürfte,¹⁸ und ergänzt die von Bruckner zweifelsfrei mitgemeinten Fagotte im Kleinstich, wobei der Notentext entsprechend der ursprünglichen Orgelfassung wiedergegeben wird, um Einheitlichkeit mit den Klarinetten herzustellen. In der Kopistenabschrift und dem Erstdruck wird nämlich im Klarinettensystem die ursprüngliche Fassung des Orgelparts entsprechend der autographen Partitur wiedergegeben,¹⁹ während im Orgelsystem eine spätere, ausgezeichnete Fassung korrespondierend Bruckners eigenhändiger Orgelstimme (Quelle **E**) notiert ist. Zwar kollidieren die beiden Fassungen nicht hinsichtlich ihrer harmonischen Struktur, sodass eine gleichzeitige Wiedergabe möglich wäre, die Inkonsistenz deutet aber auf eine andere Lösung hin: Da nur die Orgelstimme **E** die Fassung letzter Hand wiedergibt, dürfte die Ausführung mit Orgel solo als prioritär anzusehen sein. Der Klarinettenpart mit der ursprünglichen Fassung steht hingegen wohl in Zusammenhang mit dem Briefzitat, womit er (zuzüglich der Fagotte) als Alternative zu deuten wäre, für den Fall, dass eine Aufführung ohne Orgel erfolgen muss.

Einsätze der ersten Bläser sind in den Quellen stets mit *Solo* bezeichnet, auch wenn sie nicht exponiert einsetzen. Die Edition folgt hier der Hauptquelle, verdeutlicht aber zusätzlich durch römische Zif-

¹⁵ Andrea Harrandt, Otto Schneider (Hrsg.), *Briefe von und an Bruckner* (wie Anm. 6), Nr. 650121.

¹⁶ Vgl. die Quellenbeschreibung zu Quelle **D** im Kritischen Bericht.

¹⁷ Der erste Orgeleinsatz in T. 100f. ist somit zu einer Generalpause vor dem Solisteneinsatz umgedeutet.

¹⁸ Es ist nicht ermittelbar, warum Schimatschek in seiner Partiturabschrift die beiden Fagotte nicht auch hinzunotiert hat, wie dies von Bruckner eigentlich vorgesehen war, und warum dies bei der Drucklegung nicht bemerkt wurde. Möglicherweise waren die Einlageblätter für die Fagotte bereits zum Zeitpunkt des Nachtrags in der Partiturabschrift verschollen.

¹⁹ Die Partiturabschrift weist im Orgelsystem Korrekturspuren auf, folglich war auch hier zunächst die frühere Fassung notiert. Die autographe Einzelstimme der Orgel (Quelle **E**) nimmt demgegenüber eine weitere Veränderung in T. 107 vor. Vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht.

¹⁴ Vgl. in Quelle **B** fol. 52^v–55^v.

fern die Instrumentenzuordnung. Die Praxis der Hauptquelle, das exponierte Einsetzen eines Registers (also beider Bläser) mit *Solo* zu bezeichnen, wird ebenfalls beibehalten. Auch in den Streichern gibt es mit *Solo* bezeichnete Passagen. Die Edition übernimmt diesen Terminus, obgleich ein solistisches Tutti gemeint ist, wie bereits das bei der Uraufführung unter Bruckners Leitung verwendete Stimmenmaterial ausweist. In den Quellen ist in den Streichern kein „divisi“ verzeichnet. In begründeten Einzelfällen hat der Herausgeber die Teilungsangabe (diakritisch) ergänzt.

Der Beginn des *Sanctus* ist in den Quellen uneindeutig notiert (siehe die Einzelanmerkungen). Unklar ist, ob zunächst Kontrabass und Viola allein spielen, und wann genau die Celli einsetzen. Die Edition folgt der Lösung aus Stimmenmaterial und Erstdruck und lässt Violoncelli und Kontrabässe ab Takt 1 unisono spielen.

Uneindeutig hinsichtlich ihrer genauen Position sind in den Quellen auch zahlreiche verbale Dynamikbezeichnungen platziert. Zum einen rührt die Problematik aus der Schreibgewohnheit des Kopisten Franz Schimatschek, der diese Angaben rechtsversetzt notiert. Der Erstdruck übernimmt diese Schreibweise. Hier wurde, um die Einzelanmerkungen nicht mit gleich- oder ähnlich lautenden Angaben zu überfrachten, stillschweigend entsprechend der genauer bezeichneten autographen Partitur emendiert. Zum anderen aber ist bereits die autographe Partitur selbst für derartige Unklarheiten verantwortlich, da Bruckner teils als Schreiberleichterung, teils aber wohl auch, weil sein Handexemplar gleichfalls als Dirigierpartitur diente, statt der detaillierten Zuweisung zu den einzelnen Stimmen großformatige globale Verbalangaben zu dynamischen Verläufen (z. B. *cresc.*) machte. Diese sind zumeist ohne Rücksicht auf versetzte Stimmeneinsätze kolumnenartig untereinander notiert. Hier versucht die Edition plausible Lösungen zu finden. In einigen Fällen widerspricht die offenbar lediglich an den Dirigenten gerichtete unter- oder oberhalb der Systeme notierte globale Angabe den explizit an die Spieler adressierten Angaben in den Systemen (z. B. *sempre cresc.* global, *cresc.* im System). In Zweifelsfällen räumt die Edition der Notation in den einzelnen Systemen Priorität ein. Einige Dynamikangaben sind nur aus Platzgründen im Autograph verbalisiert statt graphisch dargestellt, was bis in die Druckfassung hinein beibehalten wird. In diesen Fällen löst die Edition stillschweigend zur genauer begrenzten Gabel auf, wenn entsprechende Parallelstimmen vorhanden sind.

Bruckner selbst ordnete seine Messe offenbar viel traditioneller ein als seine Rezensenten und sah sie in erster Linie in liturgischer Funktion, was sich an folgendem Detail ablesen lässt: Sowohl das *Gloria* als auch das *Credo* beginnen nicht mit der ersten Textzeile des entsprechenden Messtextes. Das eröffnende „Et in terra pax“ des Chores im *Gloria* und das „Patrem omnipotentem“ zu Beginn des *Credo* sind folglich notwendig bereits die Fortsetzung des nicht durch Notation wiedergegebenen Textanfangs „Gloria in excelsis“ bzw. „Credo in unum Deum“. Den Vortrag der Intonation mit der als bekannt vorausgesetzten entsprechenden liturgischen Formel scheint Bruckner für selbstverständlich gehalten zu haben. Die vorliegende Edition ergänzt den fehlenden Text in eckigen Klammern und überlässt es der Praxis, eine geeignete Intonation auszuwählen. Und obwohl die Messe von vornherein auch jenseits eines kirchlichen Kontextes im Rahmen von *concerts*

spirituels zur Aufführung kam, hat Bruckner die Trompeten weiterhin in D gesetzt und nicht wie später in den Sinfonien in F.

Danksagung

Der Herausgeber dankt der Herstellungsabteilung des Carus-Verlags sowie dem Cheflektor Uwe Wolf für die gute Zusammenarbeit. Sein besonderer Dank gilt Julia Rosemeyer, die als Lektorin am Gelingen dieser Edition entscheidenden Anteil hatte. Mit herausragender Kompetenz und Übersicht leistete sie unverzichtbare beratende Hilfestellung.

Berlin, im Juli 2021

Knud Breyer

Foreword

The *Mass in D minor* (WAB 26), composed in 1864, is one of Anton Bruckner's first works to be written after his apprenticeship with Otto Kitzler (1834–1915) and during his acquaintance with the Kapellmeister and composer Ignaz Dorn (1839–1872), and thus influenced by partisans of the so-called "New German School." While the *Missa solemnis*, composed in 1854, was still entirely rooted in the mass tradition of Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart and Joseph Haydn, right down to thematic quotations, the D minor Mass strikes a new note that already reveals the later symphonic composer. Dorn, who was working on his own second *Mass in B flat major* at about the same time, supported Bruckner as a friendly advisor. It was Kitzler and Dorn who introduced Bruckner to the music of Richard Wagner, Franz Liszt and Hector Berlioz. An initial experience for Bruckner's reorientation was his visit to the Linz premiere of Richard Wagner's *Tannhäuser* in 1863, conducted by Kitzler.

Origins and Performances

The beginnings of the work on the *Mass in D minor* can be dated to May 1864. Only one source of music from the early phase of the composition has survived, a still very sketchy, heavily corrected partcell with a few measures of the *Credo*, which is presumably a fragment.¹ The rumor that the cathedral organist Bruckner was working on a mass was talk of the town in Linz and was even repeated by the local press. On 4 June, the *Linzer Zeitung* wrote: "The cathedral organist Mr. Anton Bruckner is working diligently on the composition of a mass, which is to be performed in Ischl in the course of the summer."² Presumably, Bruckner originally planned to be able to present the mass on the birthday of Emperor Franz Joseph I on 18 August. However, the plan to complete the composition in only three months proved to be too ambitious. Only the *Gloria* – with which Bruckner had begun his work – and the *Kyrie* were available at the beginning of July, and Bruckner was only able to complete the remaining movements in the course of September, but then in rapid succession. The autograph score gives the dates of completion as 1 September for the *Credo*, 6 September for the *Sanctus*, 22 September for the *Agnus Dei*, and 29 September 1864 for the *Benedictus*. Consequently, the work was completed in the still very short span of merely four months. Franz Schimatschek (1812–1877), Bruckner's copyist in Linz, supported by assistants, subsequently took care of the transcription of the parts as well as making a copy of the score.

The first performance of the mass took place on 20 November 1864 under the direction of the composer on the occasion of

the Cecilia Festival in the Old Linz Cathedral (today St. Ignatius Church). The concert was a resounding success. While still in the cathedral, Bruckner was honored with a laurel wreath, the satin ribbon of which was adorned in gold letters with a sentiment by Moritz von Mayfeld (1817–1904): "From the Godhead once proceeded – Art must return once more to the Godhead."³ The sentence comes from a poem that Mayfeld dedicated to Bruckner.⁴ On the day after the premiere, the *Linzer Abendbote* reflected the general mood: "The new Mass in D major [sic] by Bruckner, which was performed yesterday in the cathedral church, is, according to the pronouncements of our most reputable art experts, the most excellent thing that has been accomplished in this field in a long time."⁵ The Mass was repeated as a *concert spirituel* in the Redoutensaal in Linz on the fourth Advent Sunday of the same year, 18 December 1864. Archduke Joseph attended this performance. Because of the enormous demand, the press even advertised the sale of the seats in the stalls. Bruckner himself was rather surprised by the enthusiastic reception of his mass even at the second performance. To his friend Rudolf Weinwurm (1835–1911), the later director of the Vienna Singakademie, he wrote on 26 December 1864: "That the latter [the *concert spirituel*] was so extraordinarily attended, even overcrowded, is proof to you of how it appealed in the church, which surprises me all the more since the composition is very serious and very free."⁶ A reviewer also remarked on the novelty: "On some listeners, the mass may have made an alienating impression, because the pathetically sweeping tonal structure, the fresh rhythms and the lively colors of the instrumentation go far beyond the conventional form of the customary masses."⁷ For the music critic Franz Gamon, this was the decisive argument for the groundbreaking importance of the mass: "Mr. Bruckner has not only solved the highest tasks of musical art with great mastery, but has also demonstrated particularly his talent for the higher style, the symphony."⁸ And indeed, after the success of the Mass, Bruckner began working on his first symphony.

On 10 February 1867, the mass was performed under the direction of Johann Herbeck (1831–1877) at the Imperial Court Chapel in Vienna as part of the High Mass, i.e. as liturgical music for a church service. It was the first performance of a work by Bruckner in Vienna. Bruckner himself played the organ part on this occasion:

¹ Measures 225–320 of the *Credo*, cf. the Critical Report, Source A (2).

² *Linzer Zeitung*, 4 June 1864, p. 51, quoted from Leopold Nowak, *Anton Bruckner. Messe D-Moll*, Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien 1957, p. [I] (= *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Ed. by the General Directorate of the Austrian National Library and the International Bruckner Society, Vienna, 1951ff. [= New Complete Edition], vol. XVI [1957]).

³ Quoted after August Göllerich/Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild* (= Deutsche Musikbücherei 36–39), Regensburg, 1922–1937, unaltered reprint 1974, vol. 3/1, p. 296.

⁴ Bruckner's own handwritten copy is in the Austrian National Library (A-Wn, Mus.Hs.27894).

⁵ N. N., "Tagesneuigkeiten," in: *Linzer Abendbote* no. 266 (21 November 1864), p. 2, col. 1.

⁶ Andrea Harrandt, Otto Schneider (eds.), *Briefe von und an Bruckner*, Vienna, 2009, vol. 1 (1852–1886), no. 641226.

⁷ N. N., "Tagesneuigkeiten," in: *Linzer Abendbote* no. 280 (7 December 1864), p. 2, col. 2.

⁸ N. N. [Franz Gamon], "Messe in D, komponiert von Anton Bruckner," in: *Linzer Zeitung*, 29 December 1864, p. 1235.

the surviving autograph organ part was presumably written for this purpose.⁹ With explicit reference to the “k. k. Hofkapelle,” i.e., as a variant related to the Viennese performance situation, trumpets and timpani were not to play in mm. 196–200 of the *Gloria*.¹⁰

The Viennese premiere of the mass was connected with Bruckner’s attempt to establish himself with the court orchestra. Herbeck, who had sponsored Bruckner since his organ and harmony examinations in 1861 at the Conservatory of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, had been appointed court Kapellmeister in 1866. The starting position was therefore favorable, and the *Mass in D minor* was to act as a kind of door opener, which it did. After the very successful performance, the Office of the Court Chamberlain invited Bruckner to write another mass for the Imperial Court Chapel. Bruckner began working on it that same year, and the first version of the *Mass in F minor* was completed the following year. Herbeck also arranged an organ audition which Bruckner gave before the Lord Chamberlain, Prince Konstantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst. This was followed by his appointment as an unsalaried “exspector.” For some time, Bruckner did not advance beyond this status of aspirant to the position of court organist, but in 1868 he was appointed professor of harmony and counterpoint as well as organ at the conservatory as the successor to Simon Sechter (1788–1867). It was not until 1878 that Bruckner’s constant efforts to become a member of the court orchestra were crowned with the success he longed for.

The next verifiable performance of the mass took place on 11 November 1870 in Salzburg Cathedral. The review in the *Salzburger Zeitung* on the following day again highlights why three years earlier Herbeck, who together with Prince zu Hohenlohe-Schillingsfürst was striving to modernize court music in Vienna, had been particularly interested in Bruckner and why the *Mass in D minor* seemed to be exemplarily suited to flank these efforts.

The [...] performance of the great mass (from D minor) [...] offered connoisseurs and friends of church music a great pleasure. Although the work as a whole takes the pronounced standpoint of the newer musical direction and pays homage to the dramatic conception and rendition of the sacred mass text throughout, it is nevertheless to be praised for its uniform composition and in part also concise musical expression. – As in every respect outstanding sections of the mass we would like to name the Kyrie with its darkly brooding mysterious r \acute{e} lief [sic], then the mighty Credo – whose “Incarnatus” seems to us to be doused with truly supernatural magic, as well as the gripping Agnus dei, in which the entire sinful humanity pleads for redemption.¹¹

⁹ Cf. the Critical Report, Source E. It can be assumed that Bruckner henceforth considered his own handwritten copy, whose version differs from that of the autograph score, to be authoritative, and that an earlier organ part, originally used as part of the orchestral material for the Linz premiere, may have been discarded. Indeed, an organ part is missing from the orchestral part material that was used from the premiere onwards until at least the 1930s, which was extracted by the copyist Franz Schimatschek. Cf. the Critical Report, Source D.

¹⁰ Cf. autograph score fol. 29^r. The note was also included in the copy of the score (fol. 27^r) as well as in the first printing (p. 45). Cf. the individual remarks.

¹¹ – a –, “Tagesneuigkeiten. Salzburg. 12 September,” in: *Salzburger Zeitung* no. 205 (12 September 1870), p. 2, col. 3.

In the reviewer’s opinion, the composition pursued a progressive expressive aesthetic in the traditional garb of the mass without losing the conventional formal balance. Bruckner had demonstrated that mass compositions were possible that could both showcase modernity and drama and satisfy the expectations of a conservative church audience. For Herbeck this was evidence with which he could assuage critics of his reform efforts. And the unqualified success of the *Mass* proved him right. Between 1875 and 1882, the *Mass in D minor* was performed five times at the Imperial Court Chapel. The first performance outside of Austria took place on Good Friday (31 March) 1893 at the Stadttheater Hamburg under the direction of Gustav Mahler, presumably already using the printed part material from the first printing by Johann Gross in Innsbruck the year before. Together with the *Mass in D minor*, Bruckner’s *Te Deum* was on the program.

Revision and Printing

In the years between its composition in 1864 and its printing in 1892, Bruckner undertook several revisions of details in the *Mass*. In the summer of 1876, Bruckner embarked on a review of his three late masses. After the *Mass in D minor*, he had composed the *Mass in F minor* (WAB 28) and the *Mass in E minor* (WAB 27) during the years 1867–1868. The objective of the revision was above all a rhythmic-metrical reorganization which, however, remained limited in the *Mass in D minor* and led only to the deletion of a few measures (e.g., before m. 31 in the *Credo*); it was intended to bring about a tightening of the periods. Bruckner visualized the period structure of approximately the entire mass by numbering the measures below the systems. Asymmetrical deviations were marked with *unrglm.* (for irregular). As is shown by the overwriting of the original pencil numbers with ink, Bruckner also revised his analytical findings in this respect in some instances. At the end of this work process, Bruckner endorsed some title pages with *neu verbessert* (new corrections) or *Rhythmus fertig* (rhythm completed) in pencil and in some cases added a date or at least the year. It is also possible to date another revision that took place in 1881/1882.¹² This is the revision of the string part in mm. 179–202 of the *Credo*. For the revision of the counterpoint of this fugato section, Bruckner had prepared a separate partial score as a copyist’s template which, however, only reproduces measures 177–181.¹³ Since in the autograph score the new version (in the form of insert pages with a clearly different typeface) is attached to the autograph original version, i.e., both versions are preserved side by side, the revision can be easily retraced.¹⁴ In addition, the autograph score contains corrections written in pencil (especially verbal tempo, dynamic and articulation markings), the insertion of which cannot be precisely dated. Furthermore, Bruckner himself apparently replaced several pages of his score with new copies, which are marked *neu* (new). It is noteworthy that, despite multiple revisions over a long period of time, all sources were always updated, i.e., the corrections from the autograph score were transferred both to the copyist’s copy by Franz Schimatschek and to the handwritten part material. Therefore, all handwritten sources – even those already prepared for

¹² Cf. several date indications in the autograph score (fol. 52^r, 54^r, 56^r).

¹³ Cf. Source A (1) in the Source overview in the Critical Report.

¹⁴ Cf. in Source B fols. 52^v–55^v.

the premiere in 1864 – represent the same version of 1882, with the exception of a few occasional pencil entries in the autograph score, which Bruckner apparently made only at the time of the printing process in 1892. They concern adjustments of dynamics.

Thanks to a financial contribution by the textile industrialist and patron Theodor Hämmerle (1859–1930), who covered the production costs, the *Mass in D minor* was printed by Gross in Innsbruck in 1892. The copyist's copy of Franz Schimatschek was obviously used as a template for the printing, as can be seen from some idiosyncrasies of notation. Schimatschek's practice of placing the dynamic indications not at the note in question, but slightly or even clearly offset to the right – in deviation from the autograph – is also found in the first printing. The fact that the copyist's copy did not, however, serve as an engraving master, but that a further copy was presumably made from it which has since disappeared, can be determined from the systematic differences between the print and the copyist's copy (see the Critical Report). In his autograph, Bruckner had largely dispensed with phrasing slurs, especially in the winds – as did the copyist's copy. The print, on the other hand, is extensively annotated in this regard. In addition, the print contains some substantial interventions in the dynamics. In some places, where the autograph and the copy abruptly juxtapose sharply contrasting dynamic blocks, the print intervenes in a mitigating manner and sets decrescendo hairpins for phrase endings. To what extent Bruckner was actively involved in this editing process cannot be documented. At any event he passively authorized the result.

Bruckner was obviously very aware of the importance of the *Mass in D minor* for his further artistic development. In his last, unfinished Ninth Symphony, he quoted the "Miserere" from the *Gloria* of the Mass in the *Adagio*, thus completing a circle.

Practical hints

Since the Redoutensaal in Linz did not have an organ, a woodwind ensemble of clarinets and bassoons presumably took over the organ part in the a cappella passage of the *Credo* (mm. 100–110) at the second performance of the Mass in this concert hall in December 1864. Bruckner reported in a letter to Rudolf Weinwurm on 21 January 1865: "Before the *Et resurrexit* [...] there is a small organ part which was transcribed for 2 *clarinets* and 2 *bassoons* [...] of which the parts were given the respective page"¹⁵ and gives as his reason "because the organs are usually too low." Possibly he had experienced something of this nature at the premiere in the Linz Cathedral. The original set of orchestral parts, however, which initially – like the autograph score – provided only for organ at this point, only includes such a "page" for the first clarinet, which, moreover, dates from a later time.¹⁶ It contains, among other things, the notation (albeit deleted) of measures 105ff. and the verbal addition "If this is not played by the organ" (fol. 357^v). The orchestral parts for the two bassoons and clarinet II have pencil inscriptions in the form of either spectacle symbols or the remark *vid*, respectively, which are presumably reminders

¹⁵ Andrea Harrandt, Otto Schneider (eds.), *Briefe von und an Bruckner* (see fn. 6), no. 650121.

¹⁶ Cf. the source description for Source D in the Critical Report.

intended to call attention to the insert sheets mentioned by Bruckner. In the score copy by Franz Schimatschek and subsequently in the first printing, however, only clarinets are notated from m. 105 on.¹⁷ There is no indication of rests or of *ad libitum* playing by the organ. Consequently, according to this reading, the clarinets are to be added to the organ as an additional register, regardless of the intonation problems that Bruckner feared.

The present edition follows the first printing as the main source, even if this variant is probably based on a misunderstanding,¹⁸ and adds the bassoons, which Bruckner undoubtedly intended, in small print, with the musical text reproduced according to the original organ version in order to establish uniformity with the clarinets. In the copyist's copy and in the first printing, the original version of the organ part is reproduced in the clarinet system according to the autograph score,¹⁹ whereas the organ system presents a later, elaborated version corresponding to Bruckner's own handwritten organ part (Source E). Although the two versions do not collide with respect to their harmonic structure, so that a simultaneous rendition would be possible, the inconsistency points to a different solution: Since only the organ part E reproduces the last-hand version, the performance with solo organ should probably be regarded as having priority. The clarinet part with the original version, on the other hand, is probably connected with the letter quotation, which means that it (plus the bassoons) could be interpreted as an alternative in case a performance needs to take place without organ.

Entries of the first winds are always marked *Solo* in the sources, even where they are not exposed. The edition follows the principal source here, but clarifies the instrument assignment additionally by means of Roman numerals. The practice of the principal source of designating the exposed entry of a register (i.e., both winds) as *Solo* is also retained. There are also passages in the strings designated *Solo*. The edition adopts this term, although a soloistic tutti is meant, as already indicated by the part material used at the premiere under Bruckner's direction. The sources do not indicate "divisi" in the strings. In justified individual cases, the editor has added the division indication (diacritically).

The beginning of the *Sanctus* is not clearly notated in the sources (see the individual remarks). It is unclear whether the double bass and viola play alone at first, and when exactly the cellos enter. The edition follows the solution from the part material and the first printing and has the cellos and double basses play in unison from measure 1.

Furthermore, numerous verbal dynamic markings in the sources are ambiguous as to their exact position. On the one hand, the problem stems from the scribal habit of the copyist Franz

¹⁷ The first organ entry in mm. 100f. has thus been reinterpreted as a general pause before the soloists' entry.

¹⁸ It cannot be determined why Schimatschek did not also add the two bassoons in his score copy, as Bruckner had actually intended, and why this was not noticed when the score was printed. It is possible that the insert sheets for the bassoons were already lost at the time of the addition to the score copy.

¹⁹ The copy of the score shows traces of corrections in the organ staves; consequently, the earlier version was initially notated here as well. The autograph single part of the organ (Source E), on the other hand, makes a further change in m. 107. Cf. the individual remarks in the Critical Report.

Schimatschek, who placed these indications offset to the right. The first printing adopted this notation. Here, in order not to overload the individual remarks with identical or similar information, the dynamic placement was tacitly emended according to the more precisely designated autograph score. On the other hand, however, the autograph score itself is responsible for such ambiguities, since Bruckner, partly as a copyist's convenience, but partly probably also because his hand copy also served as a conducting score, made large-format global verbal indications of dynamic progressions (e.g. *cresc.*) instead of detailed assignments to the individual parts. These are mostly notated one below the other in columns without regard to staggered voice entries. Here the edition tries to find plausible solutions. In some cases, the global indication, apparently addressed only to the conductor and notated below or above the systems, explicitly contradicts the indications in the staves addressed to the players (e.g. *sempre cresc.* global, *cresc.* in the staff). In cases of doubt, the edition gives priority to the notation in the individual systems. In the autograph, some dynamic indications were verbalized instead of graphically represented merely for reasons of space, which was retained in the printed version. In these cases, the present edition tacitly resolves to the more precisely delineated hairpin, if corresponding parallel parts are available.

Bruckner himself apparently classified his Mass much more traditional than his reviewers and saw it primarily in a liturgical function, which can be seen in the following detail: both the *Gloria* and the *Credo* do not begin with the first line of the corresponding mass text. The opening "Et in terra pax" of the choir in the *Gloria* and the "Patrem omnipotentem" at the beginning of the *Credo* are therefore necessarily already the continuation of the beginning of the text "Gloria in excelsis" and "Credo in unum Deum" respectively, which are not reproduced in the score. Bruckner seems to have taken the performance of the intonation with the corresponding liturgical formula, which he assumed to be known, for granted. The present edition adds the missing text in square brackets, leaving it to the performers to select a suitable intonation. And even though the mass was also performed in *concerts spirituels* – outside the ecclesiastical context – from the outset, Bruckner continued to set the trumpets in D and not in F as he did later in the symphonies.

Acknowledgements

The editor would like to thank the production department of Carus-Verlag as well as the chief editor Uwe Wolf for their excellent cooperation. His special thanks go to Julia Rosemeyer, who played a decisive role as editor in the success of this edition. She provided indispensable advisory assistance with outstanding competence and guidance.

Berlin, July 2021

Knud Breyer

Translation: Gudrun and David Kosviner

Messe d-Moll

WAB 26

Kyrie

Anton Bruckner

1824–1896

Alla breve (mehr langsam) *

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Trombone
alto, tenore

Trombone
basso

Timpani
in Re-La/d-A

Soprano

Alto

Tenore

Basso

I
Violino

II

Viola

Vc
Violoncello
Contrabbasso

p

cresc.

* *more / rather slowly*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 45 min.

© 2021 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 27.092

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

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

Urtext
edited by Knud Breyer

7

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

VI

Va

Vc

mf

cresc.



14

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

I Solo

p

Cor (F)

I Solo

p

VI

Va

Vc

Cb

+Cb

p

pp

Fl

Ob

Cl^t (B)

Fg

Cor (F)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

a 2

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

f *p*

f

p *f* *f* *p*

p *f* *f* *p*

Ky - ri - e - i - son, Ky - ri - e,

Ky - ri e - i - son, Ky - ri - e,

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

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

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

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

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

p ***f*** *p*

Fl

Ob

Cl^t
(B)

Fg

Cor
(F)

Trb

S

A

T

B

Ky - ri - e e - - le - i -

Ky e, Ky - ri - e e - - le - i -

K ri e, Ky - ri - e e - - le - i -

Ky e, Ky - ri - e e - - le - i -

VI

Va

Vc
Cb

Fl

Ob *a 2* *f*

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Trb *f*

S *f*
son. - ri - e, Ky - ri -

A *f*
son. Ky - ri - e, Ky - ri -

T *f*
son. Ky - ri - e, Ky - ri -

B *f*
son. Ky - ri - e, Ky - ri -

VI *f* *p* *f*

Va *f* *p* *f*

Vc Cb *f* *f*

Fl

Ob

Cl
(B)

Fg

Cor
(F)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

p

cresc.

f

a 2

p

f

mf cresc.

f

p cresc.

f

f

p

f

f

p

cresc.

f

f

f

p

cresc.

f

f

f

f

f

f

f

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

B

42

Fl
 Ob
 Clt (B)
 Fg

Cor (F)
 Trb

S
 A
 T
 B

p Solo
 Chri - ste,
p Solo
 Chri - ste,
pp
p Coro
 Chri - ste e - lei-son, e -

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e -

Chri -

VI
 Va
 Vc
 Cb

p
pp
p

Fl
Ob
Cl (B)
Fg

Cor (F)
Trb

I Solo
p

S
A
T
B

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

dim. *pp*
dim. *pp*
dim.
dim.

VI
Va
Vc
Cb

p
p
p
p

dim.
dim.
pp
decesc.

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

I Solo

p *p*

Cor (F)

Trb

I Solo

f

S

A

T

B

pp *pp*

cresc. *cresc.* *f*

mf *mf*

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

- ste ei - son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste,

son, Chri - ste e - lei - son.

ste, Chri - ste e -

VI

Va

Vc Cb

pp *pp*

cresc. *cresc.* *f*

mf *mf*

cresc. *cresc.* *f*

pp *cresc.* *mf*

C

61

Fl *p* sempre dim.

Ob *p* sempre dim.

Cl^t (B) *p* sempre dim.

Fg *p* sempre dim.

Solo

Cor (F)

Trb

S Chri - ste, - lei - son.

A Chri - ste - lei - son.

T

B lei - son.

VI Solo dolce

Va

Vc Cb

67

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

p

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

p

Ky - ri - e e -

p

Ky - ri - e e -

p

Ky - ri - e e -

p

Ky - ri - e e -

Solo

mf

73

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Trb

S

A

T

B

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

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

son, Ky - ri - e e - le - i - son.

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

VI

Va

Vc Cb

D

Cor (F)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

decresc.

p

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

p

Ky - ri - e - - e -

decresc.

pp

p

Cor (F)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

mf

Ky - e - lei - son, e - lei - son, e - le - - i -

lei - son, le - - i - son, e - lei - son,

mf

Ky - ri - e - - e - le - - i - son,

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

f

f

cresc.

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

sempre cresc.

Fl

Ob *a 2*
f

Cl^t (B) *a 2*
f

Fg *a 2*
f

Cor (F)

Trb

S
son, — e — e — son, Ky — ri — e — e —

A
f
Ky e — e — lei — son, e — le — i — son, e — lei — son, e —

T
8
Ky ri — e — e — lei — son, e — le — i — son, —

B
lei — son, e — le — i — son, e — le — i — son, e — le — i — son, —

VI

Va *f*

Vc
Cb *f*

Fl *p poco a poco dim.*

Ob *dim.*

Cl (B) *dim.*

Fg *p poco a poco dim.*

dim.

Cor (F)

Trb

S *dim.* *p* *pp*
 lei - son, e - lei - e - lei - e lei - son, e - lei - son,

A *dim.* *p*
 lei - son, lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

T *dim.* *p* *pp*
 ei - son, e son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

B *p* *pp*
 e - lei e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

VI *poco a poco dim.*

Va *poco a poco dim.*

Vc Cb *poco a poco dim.*

Fl

Ob *ff* *a 2*

Cl (B) *ff*

Fg *ff* *p* *ff* *p*

Cor (F) *ff* *a 2* *p* *ff* *p*

Trb *ff* *ff*

S *ff* *ff* *pp poco a poco cresc.*

A *ff* *ff* *pp poco a poco cresc.*

T *ff* *ff* *pp poco a poco cresc.*

B *ff* *ff* *pp poco a poco cresc.*

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri -

VI *ff* *p* *ff* *p* *pp poco a poco cresc.*

Va *ff* *p* *ff* *p* *pp poco a poco cresc.*

Vc Cb *ff* *p* *ff* *p* *pp poco a poco cresc.*

105

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 2

f

f dim.

f dim.

p

I Solo

p cresc.

II *f*

f son.

f le i - son.

f e le - i - son.

f e - le - i - son.

f 3 3

f 3 3

f 3 3 3 3 dim.

f

109

a 2

Fl

Ob
p molto cresc.

Clt (B)
mf cresc.

Fg
p molto cresc.

Cor (F)

Trb
mf cresc.

S
p molto cresc.
Ky - ri - e - - le - - i - - son.

A
p molto cresc.
Ky e e - - le - - i - - son.

T
p
Ky - ri e e - - le - - i - - son.

B
p
Ky - e e - - le - - i - - son.

VI
p molto cresc.

Va
p molto cresc.

Vc/Cb
p molto cresc.

113

Fl

Ob a2

Cl (B)

Eg

Cor (F) *l Solo legato*

Trb

Timp *p*

S *ff* *p*

A *p*

T *ff* *p*

B *p*

VI

Va *p*

Vc *ff* *p*

Cb

Carus

- ri e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e -
 e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e -
 - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, e -
 Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, e -

Fl
Ob
Cl (B)
Fg

Cor (F)
Trb

Timp

poco a poco dim *pp*

S
A
T
B

le - i -
le
i -
le - son.

dim.

VI
Va
Vc
Cb

p poco a poco dim. *pp*
p poco a poco dim. *pp*
poco a poco dim. *pp*
Vc +Cb
poco a poco dim. *pp* *pp*

Gloria

[Intonation: Gloria in excelsis Deo]

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Tromba I, II
in Re/D

Trombone
alto, tenore

Trombone
basso

Timpani
in Re-La/d-A

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino
I

Violino
II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

I Solo
p

p Et ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-
pp Et in ter-ra mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-
p Et in ter-ra mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-
pp ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-
p Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-

f *ff*
f *ff*
p legato *p* *ff*
p *pp* *cresc.* *ff*

9

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

ff

ff

ff

ff

ff

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

ff

ff

ff

ff

ff

ff

S

A

T

B

da - mus Be - ni - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -
 - mus te. - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -
 a Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo -
 da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo -

p

ff

p

ff

p

ff

p

ff

VI

Va

Vc Cb

dim. *p*

ff

dim. *p*

ff

dim. *p*

ff

dim. *p*

cresc. *ff*

16

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

A

Soli legato

p dolce

ff

ff

p legato

p legato

Vc

Cb

ca - glo - ri - ca - - - mus te.

ca mus, ca - - - mus te.

ri - ri - fi - ca - - - mus te.

ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - - - mus te.

Carus

Fl
Ob
Cl^t (B)
Fg

Cor (F)
Tr (D)
Trb

S
A
T
B

p Gra

a - gi-mus ti - bi pro-pter ma - gnam glo - ri - am
a - gi-mus ti - bi pro-pter ma - gnam glo - ri - am
pro-pter ma - gnam glo - ri - am
pro-pter ma - gnam glo - ri - am

VI
Va
Vc
Cb

31

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

tu - am. Do - mi - ne

tu - Do - mi - ne De -

tu - am. Do - mi - ne

tu - - - am. Do - - mi - ne De -



36

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

De - us, Rex coe - le - stis, De - us

Rex coe - le - stis, De - us

De - us, Rex coe - le - stis, De - us

- - us, Rex coe - le - stis, De - us

VI

Va

Vc

Cb

sempre stacc.

41

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

ff

dim.

S

A

T

B

Pa - ter

Pa ni - p

Pa ter ni - po - tens.

Pa - ter om - ni - po - tens.

VI

Va

Vc Cb

dim.

dim.

dim.

dim.

B

Fl

Ob

Cl^t
(B)

Fg

Cor
(F)

Tr
(D)

Trb

S

A

T

B

p Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi. Do -

p Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi.

p Gra - ti - as ti - bi.

p Gra - ti - as ti - bi.

Solo

VI

Va

Vc
Cb

p sempre legato

p sempre legato

cresc.

cresc.

p

p

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

dolce

cresc.

dim.

p

pp

Cor (F)

Tr (D)

Trb

I Solo

p

v

S Solo

A Solo

T Solo

B Solo

p

pp

Solo

Gra

mi - ne u - ni - te Je - - su, Je - su Chri - ste.

gra - ti - as.

VI

Va

Vc

p

pp

p

pp

60 ritard.

Fl

Ob *p* poco a poco dim.

Cl^t (B)

Fg *I Solo p* dim.

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S Solo

A Solo

T Solo

B Solo *Solo p* poco a poco dim.
Do - - mi-ne De - - us,

VI *p* poco a poco dim.

Va *p* poco a poco dim.

Vc *p* poco a poco dim.

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

Coro *pp*

Coro *pp*

Coro *pp*

Coro *pp*

gnus De - - i,

A - gnus De - - i,

A - gnus De - - i,

De - - i, A - gnus De - - i,

VI

Va

Vc

pp

pp

pp

+Cb

pp

71

Fl

Ob

Cl
(B)

Fg

p

Cor
(F)

Tr
(D)

Trb

S

A

T

B

Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec -

Pa - tris. I Qui tol - lis pec -

Fi - li - us Pa - tris.

Fi - - li - us Pa - tris.

p

p

p

VI

Va

Vc
Cb

p

77

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

S

A

T

B

Vc

pp

I Solo

p

ca - ta mun - di,

ca - ta mun - di,

p

mi - se - re - re - re - bis.

p

mi - se - re - re - no - bis.

82

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

S

A

T

B

Vc

p

dim.

dim.

dim.

pp

cresc.

I Solo

p

dim.

I Solo

legato

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

p

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

dim.

pp

87

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Trb

B Solo

Vc

I Solo

p

p

p Solo

cresc.

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - no - stram.

92

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Trb

B Solo

Vc

II Solo

p

f

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

97 **D**

Fl

Ob

Cl^t (B)

Fg

Timp

S

A

T

B Solo

VI

Va

Vc Cb

I Solo
p

pp

Coro *p*

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

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

Coro *p*

mi - se - re - re,

* Solo *p*

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

pp

pp

pp

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

Fl *p* sempre cresc.

Ob *p* poco a poco cresc.

Cl (B) *p* sempre cresc.

Fg *p* poco a poco cresc.

Timp *pp* poco a poco cresc.

S *dim.* mi - se - re - re no - - - bis.

A *dim.* mi re re no - - - bis.

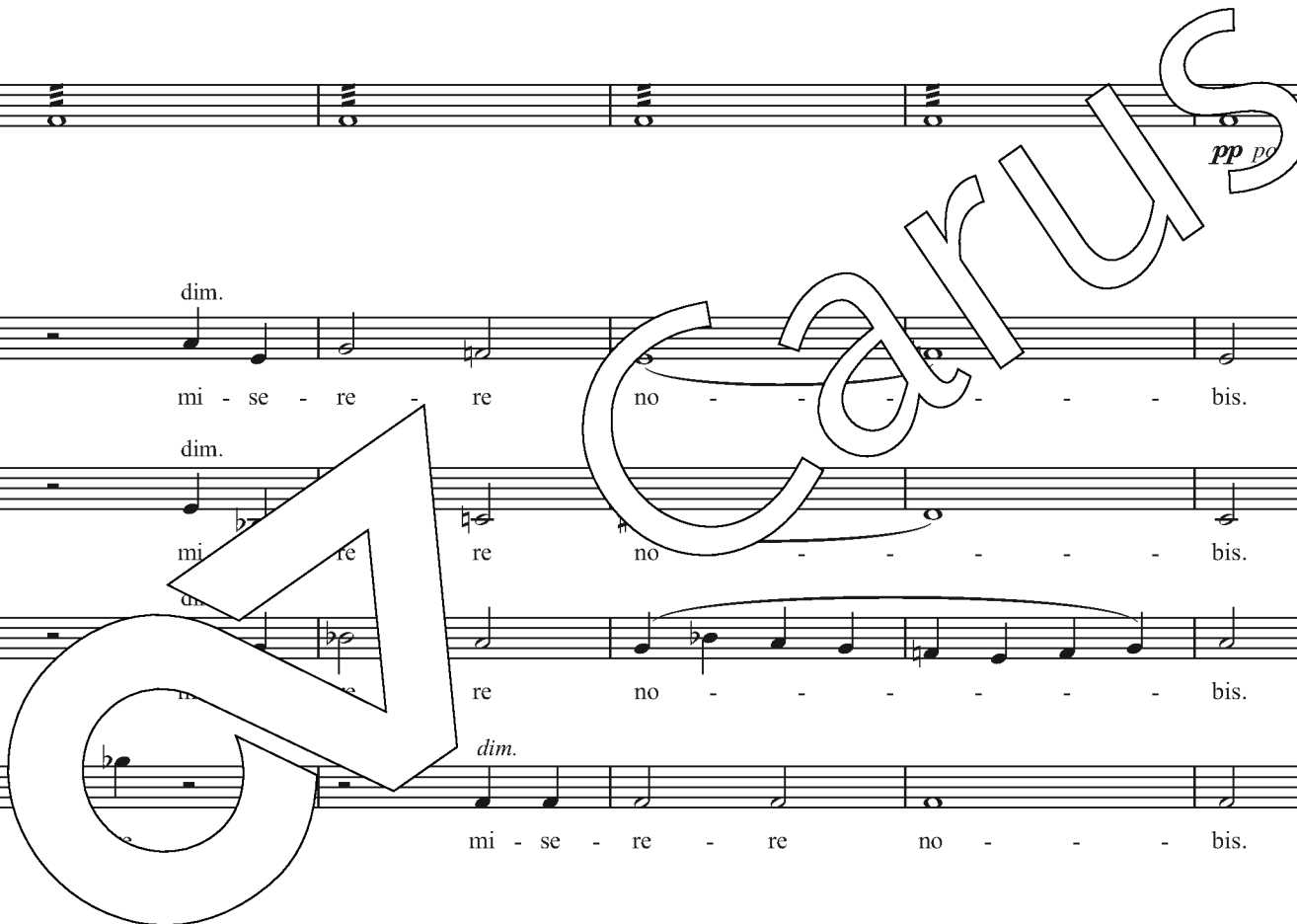
T re no - - - bis.

B Solo *dim.* mi - se - re - re no - - - bis.

VI poco a poco cresc.

Va poco a poco cresc.

Vc Cb



107

Fl

Ob

Cl
(B)

Fg

Timp

VI

Va

Vc
Cb

Solo

p poco a poco cresc.

112

Fl

Ob

Cl
(B)

Fg

Timp

VI

Va

Vc
Cb

morendo

morendo

morendo

Solo

morendo

Fl

Ob

Cl (B)

Fg *I Solo*
p

Cor (F) *I Solo*
p

Tr (D)

Trb

Timp *pp*

S

A

T

B Solo *p Solo*

Quo - ni - am tu so - lus san - - ctus. Tu

tu so - lus san - - ctus. *Coro p*

tu so - lus san - - ctus. *Coro p*

tu so - lus san - - ctus.

Vl *p*

Va *p*

Vc, Cb *p*

sim.

Carus

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

p Coro

Solo

p Coro

p Coro

p Coro

Je - su Chri -

Tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su Chri -

Tu - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su Chri -

so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su Chri -

VI

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Clt (B)

Fg

I

p

p cresc.

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

ste.

Solo

Chri - - ste. Tu so - lus Al - tis - si - mus,

ste.

ste.

cresc.

Solo cresc.

Tu so - lus Al - tis - si - mus,

VI

Va

Vc

Cb

p

p

p

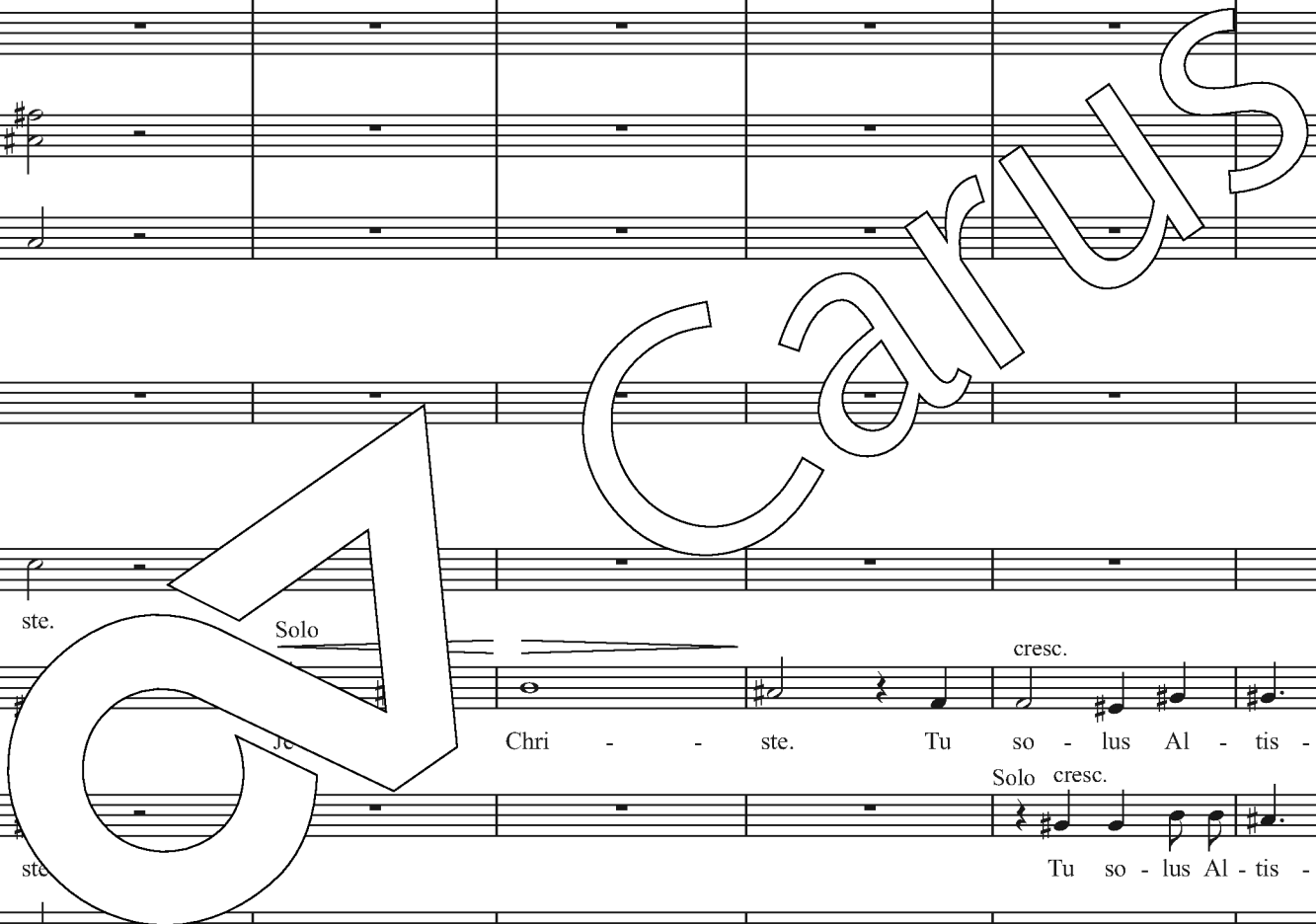
Vc

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.



Fl

Ob

Cl^t
(B)

Fg

p

p

Cor
(F)

Tr
(D)

Trb

Timp

Coro *pp*

S

Je - su Chri - ste,

Coro *pp*

A

Je - su Chri - ste,

Coro *pp*

T

Je - su Chri - ste,

Coro *pp*

B

Je - su Chri - ste,

VI

pp

pp poco a poco cresc.

pp poco a poco cresc.

Va

pp

pp poco a poco cresc.

Vc
+Cb

pp

pp poco a poco cresc.

Fl

Ob

Cl^t (B)

Fg

sempre cresc.

sempre cresc.

a 2

ff

a 2

ff

Cor (F)

Tr (D)

Trb

cresc.

ff

Timp

S

A

T

B

ff

Je -

ff

Je -

VI

Va

Vc

Cb

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

ff

ff

ff

ff

Fl
Ob
Cl (B)
Fg

Cor (F)
Tr (D)
Trb
Timp

S
A
T
B

Je - - - su
su - - - ste, Je - - - su
- - - su Chri - - - ste, Je - - - su
- - - su Chri - - - ste, Je - - - su

VI
Va
Vc
Cb

151

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ff

a 2

Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

156

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

Pa - glo - a De - i, De - i Pa - -

Pa tris, in glo - a De - i, De - i Pa - -

Pa - ri - a De - i, De - i Pa - -

Pa - tris, in glo - ri - a De - i, De - i Pa - -

161

G Etwas langsamer *

Fl

Ob

Cl
(B)

Fg

Cor
(F)

Tr
(D)

Trb

Timp

S

A

T

B

tris. A - men,

men, a - men, a - - -

tris.

mf

VI

Va

Vc
Cb

decresc. *p*

decresc. *p*

decresc. *p*

* somewhat slower

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

mf

mf

mf

p

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

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

A - men,

A - men, a - -

A - men, a - -

A - men, a - -

Fl

Ob

Clt (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

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

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

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

VI

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Cl^t (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

f

mf

f

mf

f

mf

a 2

a 2

a - men, a - men,

- men, a - a - men,

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

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

Fl

Ob *a 2* *f* *v* *I* *f*

Cl (B)

Eg *mf* *ff* *v*

Cor (F)

Tr (D)

Trb *f* *ff*

Timp

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

A - men, a - - -

T a a - - - *ff*

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

VI

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Cl
(B)

Fg

Cor
(F)

Tr
(D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

Musical score for Flute, Oboe, Clarinet (B), and Bassoon. The Flute part has four measures of rests with dynamic markings *ppv* and *pp*. The Oboe part has a melodic line starting with a slur and a dynamic marking *ff*. The Clarinet and Bassoon parts have a rhythmic accompaniment with dynamic markings *ff* and *f*.

Musical score for Horn (F), Trumpet (D), and Trombone. The Horn and Trumpet parts have melodic lines with dynamic markings *ff* and *f*. The Trombone part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *ff*.

Musical score for Timpani, showing a series of rests.

Vocal score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "men, a - - men, a - - men, a - - men, a -". The Soprano part starts with a dynamic marking *ff*. The Alto, Tenor, and Bass parts have dynamic markings *f* and *ff*.

Musical score for Violin (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The Violin and Viola parts have melodic lines with dynamic markings *f*. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f*.

Carus

Carus

Fl

Ob *a 2*
p poco a poco cresc.

Cl (B)

Fg *p* poco a poco cresc.

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp *pp* poco a poco cresc.

S

A *p*
men, a - men, a - men,

T

B *p*
a - men, a -

VI *dim.* *p* poco a poco cresc.

Va *dim.* *p* poco a poco cresc.

Vc *dim.* *p* poco a poco cresc.

Cb *dim.* *p* poco a poco cresc.

Fl *p poco a poco cresc.*

Ob

Cl^a 2 *p poco a poco cresc.*

Fg

Cor (F)

Tr (D) *

Trb

Timp

S *mf*

A *poco cresc.*

T *mf*

B *poco cresc.*

VI

Va

Vc

Cb

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

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

Carus

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

197

Fl
ff

Ob
ff

Clt (B)
ff

Fg
ff

Cor (F)
ff

Tr (D)

Trb
ff

Timp
ff

S
ff
a - - - - - men,

A
ff
a - - - - - men,

T
ff
a - - - - - men,

B
ff
a - - - - - men,

VI
ff

Va
ff

Vc, Cb
ff

Carus

200

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

Carus

2p
3p
pp
ff
a - -
ff
a - -
ff
a - -
ff
a - -
ff

204

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

men, - - - - - men.

me a - - - - - men.

men, - - - - - men.

men, a - - - - - men.

Credo

[Intonation: Credo in unum Deum]

Moderato

Flauto I, II
f

Oboe I, II
f

Clarinetto I, II
in La/A
f

Fagotto I, II
f

Corno I, II
in Fa/F
f

Tromba I, II
in Re/D
f

Trombone
alto, tenore
f

Trombone
basso
f

Timpani
in Re-La/d-A
f

Soprano
ni - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Alto
Pa - tr - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Tenore
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Basso
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Violino I
f dim.

Violino II
f dim.

Viola
f dim.

Violoncello
Contrabbasso
f dim.

10

A

Fl *mf* *p* *cresc.* *f*

Ob *mf* *p* *cresc.* *f*

Cl^a (A) *mf* *p* *cresc.* *f*

Fg *mf* *p* *cresc.* *f*

Cor (F) *mf cresc.* *f*

Tr (D) *f*

Trb

Timp *cresc.* *f*

S *mf* *f*
et - bi - um. Et in u - num Do - mi-num

A *mf* *f*
in - vi - si - bi - um. Et in u - num Do - mi-num

T *mf* *f*
et - bi - li-um. Et in u - num Do - mi-num

B *mf* *f*
et in - vi - si - bi - li-um. Et in u - num Do - mi-num

Vl *mf* *p* *cresc.* *f*

Va *mf* *p* *cresc.* *f*

Vc Cb *mf* *p* *mf* *f*

15

Fl
Ob
Cl (A)
Fg
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Timp
S
A
T
B
VI
Va
Vc
Cb

mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
f
mf sempre cresc. *f*
f
f
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*
mf sempre cresc. *f*

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

Fl
Ob
Cl(A)
Fg

Cor (F)
Tr (D)
Trb

Timp

S
A
T
B

ge
ni-tum.
ge
ge - ni-tum.

p Et ex Pa - tre na - tum an - te
p Et ex Pa - tre na - tum an - te
p Et ex Pa - tre na - tum an - te
p Et ex Pa - tre na - tum an - te

VI
Va
Vc
Cb

sempre dim.
sempre dim.

p
p

Fl *Solo* *p* *sempre ff* *a 2*

Ob *p* *sempre ff*

Cl(A) *I Solo* *p* *sempre ff*

Eg *sempre ff*

Cor (F) *sempre ff*

Tr (D) *sempre ff*

Trb *sempre ff*

Timp *sempre ff*

S *ff*

A *ff*

T *ff*

B *ff*

VI *sempre ff*

Va *sempre ff*

Vc Cb *sempre ff*

om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - - -

om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - - -

om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - - -

om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - - -

31

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

o, lu - lu - - - mi - ne,
lu - - - - mi - ne,
o, lu - men de lu - - - - mi - ne,
o, lu - men de lu - - - - mi - ne,

36

Fl

Ob

Clf (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

De - um ve - - - rum de De - - - - - o

- um ve rum de De - - - - - o

De - - - - - rum de De - - - - - o

De - um ve - - - rum de De - - - - - o

Fl

Ob

Cl^t
(A)

Fg

legato

p

Cor
(F)

Tr
(D)

Trb

Timp

S

A

T

B

ve - - - ro. Ge - ni-tum, non

ve - - - ro. Ge - ni-tum, non

- - - ro. Ge - ni-tum, non

ve - - - ro. Ge - ni-tum, non

VI

Va

Vc

Cb

p

tr

I Solo

45

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

p legato

p legato

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

fa - ctum, con - stan - ti - a - - lem Pa - - - tri:

fa - ctum, con - stan - ti - a - - lem Pa - - - tri:

fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - - lem Pa - - - tri:

fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - - lem Pa - - - tri:

VI

Va

Vc

Cb

tr

tr

tr

tr

D

50

Fl *cresc.* *f* *a 2*

Ob *mf cresc.* *f* *a 2*

Cl (A) *mf cresc.* *f* *a 2*

Fg *mf cresc.* *f* *a 2*

Cor (F) *mf cresc.* *f*

Tr (D)

Trb *f*

Timp

S *mf cresc.*
per om - ni - a, om - - ni - a fa - cta sunt.

A *mf cresc.*
per om - ni - a, om - - ni - a fa - cta sunt.

T *mf cresc.*
per om - ni - a, om - - ni - a fa - cta sunt.

B *f*
per quem om - ni - a, om - - ni - a fa - cta sunt.

VI *cresc.* *f* *p* *tr*

Va *cresc.* *f* *p* *tr*

Vc *cresc.* *f* *p*

Cb *cresc.* *f* *p*



Fl

Ob

Clf (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

p

cresc.

pro pter nos ho - mi - nes, et pro - - pter

pter nos ho - mi - nes, et pro - - pter

Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - - pter

Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - - pter

VI

Va

Vc, Cb

tr

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

60

Fl

mf cresc.

f

Ob

mf cresc.

f

Cl (A)

mf cresc.

f

Fg

mf cresc.

f

Cor (F)

f

Tr (D)

f

Trb

Timp

f

S

no - sa - tem de - scen - dit de coe - lis.

A

- stram - tem de - scen - dit de coe - lis.

T

no - sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis.

B

no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis.

VI

f

Va

f

Vc

f

Cb

f

64 ritard.

Fl *dim.* *p dim.*

Ob *dim.*

Cl (A) *dim.*

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp *dim.* *p dim.* *pp*

S

A

T

B

VI *dim.* *p dim.* *pp* *dim.*

Va *dim.* *p dim.* *pp* *dim.*

Vc Cb *dim.* *p dim.* *pp* *dim.*

E Adagio

Fl

Ob

Clf (A)

Fg

Solo

p

Solo

p

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S Solo

mf Solo

Et in-car-na - tus est de Spi - ri-tu San - cto

A Solo

mf Solo

in-car - na - tus est de Spi - ri-tu San - cto

T Solo

mf Solo

8 in-car - na - tus est, in-car - na-tus est de Spi-ri-tu San - cto

B Solo

VI

Va

Vc Cb

p

p

p

p

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

I Solo

mf legato

p

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Solo

p

S

A

T

B

mf

p

p Coro

p Coro

p Coro

- ri, Ma - ri - a vir - gi - ne, et in - car - na - tus est,

- a Vir - gi - ne, et in - car - na - tus est,

Ex Ma - ri a, Ma - ri - a Vir - gi - ne, et in - car - na - tus est,

Ex Ma - ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne,

VI

Va

Vc Cb

pp

pp

Solo

dolce

Vc

p

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

f

I Solo

p

Cor (F)

Tr (D)

Trb

I Solo

S

A

T

B

mf

poco a poco cresc.

et in-car-na-tus Spi-ri-tu San-cto, de Spi-ri-tu San-cto

f

poco a poco cresc.

in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto, de Spi-ri-tu San-cto

poco a poco cresc.

et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto, de Spi-ri-tu San-cto

mf

et in-car-na-tus est

et in-car-na-tus est

VI

Va

Vc

poco a poco cresc.

Solo

Solo

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

81 *I Solo* G

Fl

Ob

Clt (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ex ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo, et
 decrec. *p* *p* *pp*

Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo, et
 decrec. *p* *p* *pp*

Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

f non legato decresc. *p* dim. legato *pp*

f non legato decresc. *p* dim. legato *pp*

f non legato decresc. *p* dim. Solo *p* dim. *pp*

f non legato decresc. *p* dim. legato *pp*

f

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Solo

p

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

ho - mo - ctus est.

ho - mo - ctus est.

ho - mo - ctus est.

ho - mo - ctus est.

cresc.

c.

cresc.

VI

Va

Vc

Cb

pp sempre cresc.

pp sempre cresc.

pp sempre cresc.

pp sempre cresc.

pp

pp sempre cresc.

90

Fl

Ob

Cl^t (A)

Fg

cresc.

p cresc.

cresc.

ff

ff

ff

ff

Cor (F)

Tr (D)

Trb

ff

ff

ff

ff

S

A

T

B

Cru - - - ci -

ff

ff

ff

ff

Cru - - - ci -

VI

Va

Vc Cb

6

6

3

Vc, Cb₃

ff

ff

ff

ff

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

fi - e - ti - am pro

xus e - ti - am pro

fi - xus e - ti - am pro

VI

Va

Vc Cb

94

Fl

Ob

Clf (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

no - - sub - - ti - o Pi -

no bis: sub Pon - - ti - o Pi -

no - - bis: sub Pon - - ti - o Pi -

no - - bis: sub Pon - - ti - o Pi -

a 2

Carus

96

I

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

Org

la - - - to pas - sus, pas - sus, et se - pul -

la - - - to pas - sus, pas - sus, et se - pul -

to pas - sus, pas - sus, et se - pul -

to pas - sus, pas - sus, et se - pul -

pp

ohne Pedal

Musical score for page 103, Carus 27.092. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (A) (Clt (A)), Bassoon (Fg), Horn (F) (Cor (F)), Trumpet (D) (Tr (D)), Trombone (Trb), Solo voices (S Solo, A Solo, T Solo, B Solo), Violin (Vl), Viola (Va), Violoncello/Contrabass (Vc Cb), and Organ (Org). The organ part includes the instruction "Ped. 16' pp". The vocal parts have lyrics: "pul - tus est.", "tus est.", and "tus est.".

* Die Bläserstimmen waren möglicherweise als *ossia* für den Orgelsatz gedacht. Siehe den Abschnitt „Praktische Hinweise“ im Vorwort und die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / The winds may have been intended as an *ossia* for the organ part. See section “Practical hints” in the Foreword and the “Einzelanmerkungen” in the Critical Report.

** Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the “Einzelanmerkungen” in the Critical Report.

113 **K** Allegro
I

Cor (F)
Tr (D)
Trb
Timp
VI
Va
Vc
Cb

120
Fl
Ob
Clt (A)
Fg
Timp
VI
Va
Vc
Cb

126 *I Solo*

Fl *p*

Ob *poco a poco cresc.*

Cl (A) *poco a poco cresc.*

Fg *p*

Timp *poco a poco cresc.*

VI *poco a poco cresc.*

Va *poco a poco cresc.*

Vc *poco a poco cresc.*

Cb *poco a poco cresc.*

131 *a 2*

Fl *sempre cresc.*

Ob *a 2*

Cl (A) *sempre cresc.*

Fg *p*

Cor (F) *a 2*
p sempre cresc.

Timp *sempre cresc.*

VI *sempre cresc.*

Va *sempre cresc.*

Vc *sempre cresc.*

Cb *sempre cresc.*

135

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Timp

VI

Va

Vc

Cb

mf sempre cresc.

138

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Timp

VI

Va

Vc

Cb

f

141

Fl
cresc.

Ob
cresc.

Cl (A)
cresc.

Fg
cresc.

Cor (F)
cresc.

Tr (D)
stacc.
f cresc.

Trb

Timp
cresc.

S

A
Coro *f* cresc.
Et re - sur -

T
f
sur - re - - xit,
et re - sur -

B
Coro
Et re - sur - re - - xit,

VI
cresc.

Va
cresc.

Vc, Cb
cresc.

Carus

144

F1

Ob

Cl1 (A)

Fg

L

ff

ff

ff

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

ff

ff

ff

S

A

T

B

Coro *J*

Et re - sur - re - - xit

ff

et re - sur - re - - xit

ff

re - - xit, et re - sur - re - - xit

ff

et re - sur - re - - xit

Vi

Va

Vc Cb

ff

ff

ff

ff

147

Fl

Ob

Cl^t (A)

Fg

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

a 2

a 2

a 2

a 2

(muta La/A in Fa/F)

ter - ti - a di - - e, se - cun - - dum Scri -

ter - ti - a di - - e, se - cun - - dum Scri -

ter - ti - a di - - e, se - cun - - dum Scri -

ter - ti - a di - - e, se - cun - - dum Scri -

Carus

Fl
dim. *f*

Ob
dim. *f*

Cl (A)
dim. *f*

Fg
dim. *f*

Cor (F)
dim. *f*

Tr (D)
f a 2

Trb

Timp

S
dim. *f*
ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum,

A
dim. *f*
as. Et a - scen - dit in coe - lum,

T
f
Et a - scen - dit in coe - lum,

B
dim. *f*
ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum,

VI
dim. *f* dim.

Va
dim. *f* dim.

Vc
dim. *f* dim.

Cb
dim. *f* dim.

155

Fl *f*

Ob *f*

Cl (A) *f*

Eg *f dim.*

Cor (F) *f*

Tr (D) *f* a 2

Trb

Timp

S *f*
et a - sce - dit in coe - lum:

A *f*
et a - dit in coe - lum:

T *f*
a - scen - dit in coe - lum:

B *f*
et a - scen - dit in coe - lum:

VI *f* dim.

Va *f* dim.

Vc + Cb *f* Vc

I Solo

Fl
f cresc. *ff*

Ob
f cresc. *ff*

Cl(A)
f cresc. *ff*

Fg
ff

Cor (F)
f cresc. *ff* a 2

Tr (D)
f cresc. *ff*

Trb
ff a 2

Timp

S
f cresc. *ff*
 se - det ad dex - te - ram Pa - - -

A
f cresc. *ff*
 - det ad dex - te - ram Pa - - -

T
f cresc. *ff*
 se - - det ad dex - te - ram Pa - - -

B
f cresc. *ff*
 se - det, se - - det ad dex - te - ram Pa - - -

VI
f cresc. *ff*

Va
f cresc. *ff*

Vc
 +Cb
ff