

Josef Gabriel

# RHEINBERGER

---

## Geistliche Chorwerke ohne Opuszahl

Chor a cappella oder mit Orgel / Klavier (Auswahl)

Sacred choral works without opus numbers  
choir a cappella or with organ / piano (selection)

herausgegeben von / edited by  
Barbara Mohn

Sämtliche Werke · Complete Works  
Supplementband 4

Urtext



---

Carus 50.300

Alle Werke liegen auch als Einzelausgaben vor.  
📄 Digitale Ausgaben sind unter [www.carus-verlag.com/50300](http://www.carus-verlag.com/50300) erhältlich.

All of the works in this collection are also available in separate editions.  
📄 Digital editions are listed at [www.carus-verlag.com/50300](http://www.carus-verlag.com/50300).

Die Edition erscheint mit freundlicher Unterstützung der  
Stiftung Fürstlicher Kommerzienrat Guido Feder, Vaduz, Liechtenstein  
und der Internationalen Josef Gabriel Rheinberger Gesellschaft.

Josef Gabriel Rheinberger  
Sämtliche Werke  
Herausgegeben vom Josef-Rheinberger-Archiv Vaduz

© 2024 by Carus-Verlag, Stuttgart – Carus 50.300  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved  
2024 / Printed in Germany  
ISMN M-007-25185-7

# Inhalt / Contents

Vorwort .....	IV
Foreword .....	X

## Jugendwerke / Youth works

JWV 4	Cantate „Lobt den Namen des Herrn“ (SATB, Org) .....	2
JWV 8a	Kyrie zu 5 Stimmen in f-Moll (SSATB) .....	14
JWV 17	Sanctus zu 4 Stimmen in C-Dur (SATB) .....	18
JWV 23a	Sanctus „Canon tres in unum zu 6 Stimmen“ (SSTTB) .....	21
JWV 32	Graduale „Cantate Domino laeta, pueri, cantica“ (SATB) .....	23
JWV 55	Mottetto a sei voci „Bleib bei uns“ (SSATTB) .....	27
JWV 57	Messe in Es (SATB)	
	Fassung von 1858/59 .....	30
	Anhang: Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei (Fassung 1856) .....	44
JWV 74	Offertorium in Es-Dur „Universi qui te expectant“ (SATB) .....	56
JWV 133	Offertorium pro omni tempore „Benedictus sit Deus“ (SATB, Org) .....	60

## Werke ohne Opuszahl nach 1860 / Works without opus numbers after 1860

WoO 7	Carmina sacra	
	1. Ave Maria (SA, Org) .....	63
	2. Ad hoc templum (SA, Org) .....	66
	3. Venite populi (SA, Org) .....	70
	4. Miserere (SATB, Org ad libitum) .....	74
	5. Confitebor (SATB, Org) .....	83
	6. Recordare Virgo (SATB, Org) .....	87
WoO 30	Marienhymne „Alle Tage, Seele, sage / Omni die dic Mariae“ (SATB) .....	92
WoO 34	Ave Maria (SSA, Org) .....	94
WoO 46	Requiem – Choralbearbeitung (SSATTB) .....	97
WoO 54,1	Salve Regina (SATB) .....	102
WoO 54,3	Salve Regina – Choral mit Orgelbegleitung (TB unisono, Org) .....	105
WoO 68	Graduale für Sonntag Quinquagesima „Tu es Deus“ (SATB) .....	106
WoO 71	Zwei Antiphone für die Centenarfeier (1894) in Loreto (SATB)	
	1. Gloriosa dicta sunt .....	108
	2. Gaudens gaudebo in Domino .....	109
	Kritischer Bericht .....	111
	Die geistliche Chormusik ohne Opuszahl im Überblick .....	126

# Vorwort

Am 9. März 1855, wenige Tage vor seinem 16. Geburtstag, vollendete Josef Gabriel Rheinberger eine Komposition, die heute zu seinen berühmtesten gehört: die Motette „Bleib bei uns“. Erst Jahre später, 1873, ließ er sein frühes Meisterwerk als *Abendlied* op. 69,3 drucken. Es wurde zu einem Motor der Rheinberger-Renaissance im späten 20. Jahrhundert, andere Jugendwerke blieben jedoch unveröffentlicht.

Die Rheinberger-Gesamtausgabe ist in ihren 48 Hauptbänden den 197 Werken und Sammlungen gewidmet, die Rheinberger mit Opuszahl veröffentlichte.<sup>1</sup> Ausgewählte Jugendwerke und Werke, die Rheinberger ohne Opuszahl hinterließ, werden im Rahmen einer Supplementreihe publiziert. Der vorliegende Band schöpft aus dem großen Fundus der geistlichen Musik und richtet seinen Blick speziell auf eine Auswahl von kleineren geistlichen Werken für gemischte Stimmen a cappella oder mit Orgel- bzw. Klavierbegleitung. Einen kurzen Überblick über das gesamte geistliche Chorwerk ohne Opuszahl gibt die Werkliste am Schluss des Bandes. Im Vorwort werden die hier edierten Werke in den Kontext des Gesamtwerks eingeordnet; die fett markierten Werke sind im Band enthalten.

## Die Jugendwerke

Geboren am 17. März 1839 im liechtensteinischen Vaduz, erhielt Rheinberger bereits mit fünf Jahren ersten Musikunterricht von Sebastian Pöhly, einem Lehrer und Organisten aus dem benachbarten Schaan. Der junge Schüler machte auf dem Klavier so rasche Fortschritte, dass er mit acht Jahren bereits den Orgeldienst in der St. Florinskapelle versehen konnte und den Kirchenchor begleitete. Eigenen Aussagen zufolge komponierte er in Vaduz bereits eine dreistimmige Messe mit Orgel, die „zur Freude des strengen unmusikalischen Vaters“ auch beim Gottesdienst gesungen wurde,<sup>2</sup> sich aber leider nicht erhalten zu haben scheint. Auch von anderen frühen Kompositionsversuchen ist nur wenig erhalten bzw. gesichert.<sup>3</sup> 1849 zog der erst Zehnjährige nach Feldkirch, um dort beim Chordirektor Philipp Schmutzer weiteren Musikunterricht zu nehmen. Aus der Feldkircher Zeit gelten zwei Werke als gesichert: ein *Kyrie* in a JWV 155 (1851)<sup>4</sup> und ein *Et incarnatus est* in G JWV 153.<sup>5</sup> Obwohl die Eltern – nicht zuletzt aus finanziellen Gründen – zögerten, ihren Sohn weiter zum Musiker ausbilden zu lassen, durfte er im Oktober 1851 ein Studium am Hauser'schen Konservatorium in München

beginnen. Rheinberger erhielt Klavierunterricht (im 1. Jahr bei Christian Wanner, im 2. und 3. bei Julius Emil Leonard) sowie Harmonie- und Kontrapunktlehre bei Julius Joseph Maier (seinerseits Schüler von Moritz Hauptmann in Leipzig) – bereits im 2. Jahr lernte er den doppelten Kontrapunkt bis zur vierstimmigen Doppelfuge.<sup>6</sup> Orgelunterricht erhielt er bei Johann Georg Herzog, der ihm auch die ersten Stellen als Aushilfsorganist an St. Ludwig, an der Hofkirche St. Michael und an der Kirche der Herzog-Max-Burg vermittelt, sodass er früh in die Münchner Kirchenmusiktradition hineinwuchs.

Bei einer allgemeinen Prüfung aller Musikschüler am Konservatorium im Mai 1853 konnte Rheinberger nicht nur glänzen, u. a. mit der Vorführung eines eigenen Streichquartettsatzes und der Stegreif-Improvisation einer Orgelfuge, er gewann zudem im Leiter der Königlichen Prüfungskommission, dem Gelehrten Emil von Schafhütl (1803–1890) einen wichtigen Förderer und väterlichen Freund. Aus den ersten beiden Studienjahren sind wenig eigene Werke erhalten, lediglich einige Orgelstücke aus dem Jahr 1851/52.<sup>7</sup> Erst zu Beginn des letzten Studienjahres, im Sommer 1853, setzt die sichere Überlieferung von Werken aus Rheinbergers Feder ein, denn am 1.8.1853 begann er, einen *Thematischen Catalog* seiner Werke zu führen, den er bis 1864 (JWV 142) fortsetzte.<sup>8</sup> Auf diesem Katalog beruht das 1974 erschienene Werkverzeichnis von Irmen;<sup>9</sup> letzterer ergänzte Werke, die Rheinberger nicht aufnahm, als JWV 143–171.

In seinem letzten Studienjahr 1853/54 komponierte Rheinberger eine Reihe von geistlichen Werken; zunächst Werke für Chor mit instrumentaler Begleitung: eine *Messe in d* JWV 2 und das *Offertorium „Universi, qui te expectant“* JWV 7. Bei der Instrumentierung beriet ihn sein Lehrer Leonard,<sup>10</sup> und den frommen Eltern zuhause konnte er berichten: „[...] überhaupt habe ich zu kirchlichen Kompositionen mehr Lust und Talent als zu andern.“<sup>11</sup> Nur ein Werk aus dieser Zeit ist kleiner besetzt: die **Cantate „Lobt den Namen des Herrn“** JWV 4 für Soli, Chor und Orgel. Sie wurde sogar am Konservatorium aufgeführt. Von den Vorbereitungen berichtete Rheinberger seinem Bruder Anton am 11. November 1853: „Dann habe ich noch eine Motette gemacht, welche Hr. Prof. Maier korrigierte, und wenn sie in den Proben gefällt, an dem Namenstage des Hr. Directors aufgeführt [wird]“.<sup>12</sup> Am 30. November erfuhren die Eltern: „Nächsten Samstag 8 Tage sollte meine Cantate im Conservatorium aufzuführen probirt werden, wenn ich mit Stimmenabschreiben bis dahin fertig werde; dieses ist sehr langweilig und zeitraubend [...]“.<sup>13</sup> Die Uraufführung fand am 24. Dezember statt; stolz berichtete Rheinberger nach Hause: „Meine Cantate hat sehr gefallen – die Professoren drückten mir die Hand – einer hat mir gar gratuliert“.<sup>14</sup> Direktor Franz Hauser dirigierte selbst,

<sup>1</sup> *Sämtliche Werke von Josef Gabriel Rheinberger*, hg. vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, 48 Bände, Stuttgart 1988–2008. Das op. 197 wurde posthum veröffentlicht, die Op.-Zahl also von Rheinberger nicht mehr eigenhändig vergeben.

<sup>2</sup> Brief von Rheinberger an Henriette Hecker vom 26.11.1900, zit. nach *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, 9 Bände, Vaduz 1982–1988 (im Folgenden zitiert als *B&D*). Brief in Bd. VIII, S. 79.

<sup>3</sup> Siehe dazu Birger Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel 2018, S. 41. In dieser Studie findet man ausführliche Informationen über die frühe Ausbildung Rheinbergers.

<sup>4</sup> Eine undatierte Handschrift des *Kyrie in a* für SATB und 5 Streicher wurde von Ulrike Kienzle im Archiv der Mozartstiftung in Frankfurt entdeckt. Rheinberger hat dieses Stück 1851 als „Talentprobe“ zur Bewerbung um ein Stipendium der Mozartstiftung eingereicht, 1852 folgte die Bewerbung mit zwei anderen Werken (am Ende erhielt Max Bruch das Stipendium). Siehe dazu die Erstausgabe des *Kyrie*, hg. von Ulrike Kienzle, eingerichtet von Helmut Bartel, Leipzig (Hofmeister) 2013.

<sup>5</sup> *Et incarnatus est*, SA solo, 2 Violinen, Klarinetten, Hörner und Orgel, JWV 153, Bayerische Staatsbibliothek München (Mbs) deest. Laut LI-LA, *RhAV Mikrofilm 3.18* (Katalog 03/02) „dédié au petit Organist Mr Josef Rheinberger / J. M.“ Ob es sich wirklich um ein Werk Rheinbergers handelt, ist angesichts der Widmung zumindest ungesichert.

<sup>6</sup> *B&D*, Bd. I, S. 113.

<sup>7</sup> Versetten in *Sammlung von Orgelstücken verschiedenen Inhalts*, 15.10.1851–15.1.1852, LI-LA, *RhFA* 39, S. 139–144. Siehe Petersen, op. cit., S. 67.

<sup>8</sup> *Thematischer Catalog aller meiner Compositionen vom 1<sup>ten</sup> August 1853 an*, mit Incipits, Mbs, *Mus.ms.* 4736.

<sup>9</sup> Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974.

<sup>10</sup> Brief vom 9.3.1854, *B&D*, Bd. I, S. 147.

<sup>11</sup> Brief an die Eltern vom 14.12.1853, *ibid.*, S. 136.

<sup>12</sup> *Ibid.*, S. 134.

<sup>13</sup> *Ibid.*, S. 135.

<sup>14</sup> Brief an die Eltern vom 30.12.1853, *ibid.*, S. 137. Das Datum der Uraufführung wird nicht genannt, Rheinberger schreibt aber am 30.12., dass sie am „Samstag“ stattgefunden habe. Da der 30.12. ein Freitag war, muss die Aufführung am 24.12. stattgefunden haben.

Rheinberger ärgerte sich, dass er nicht die Orgel spielen durfte, denn üblicherweise war er es, der in den zweimal wöchentlich stattfindenden Ensemble-Proben auf der Orgel begleitete.<sup>15</sup>

Die kleine Kantate fällt als nicht-liturgisches Werk in deutscher statt lateinischer Sprache aus dem Rahmen der früheren Stücke. Die Textvorlage, an Psalmworte angelehnt, konnte nicht ermittelt werden; sie erinnert, wie auch die musikalische Struktur und Melodik des Anfangs- und Mittelteils, ein wenig an Mendelssohn. Den Schluss der Kantate bildet eine Fuge, dessen Thema Rheinberger später erneut in seiner *Fuga zu 4 Stimmen und 4 Themen* JWV 18 (datiert 6.5.1854) verwendete.

In der 1. Jahreshälfte 1854, in Vorbereitung auf die Abschlussprüfungen im Sommer, richtete sich Rheinbergers Fokus im Bereich der geistlichen Musik auf den A-Cappella-Stil<sup>16</sup> in verschiedenen Besetzungen. Er komponierte zunächst ein fünfstimmiges **Kyrie in f-Moll** und ein sechsstimmiges *Sanctus in F-Dur*; beide Stücke verzeichnete er gemeinsam als sein 8. Werk im *Thematischen Catalog*. Die Komposition des *Sanctus*, bei der er die Wechselhörigkeit von Hoch- und Tiefchor ausprobierte, machte ihm einige Mühe und endete trotz Revisionen mit einem unklaren Schluss, sodass das Werk hier nicht veröffentlicht werden konnte.<sup>17</sup> Das **Kyrie in f** entstand laut Datierung des Autographs erst am 1. Juli. Da Rheinberger aber am 20.2.1854 seinen Eltern pflichtschuldig seine jüngsten Kompositionen „herzählte“ und hier ein „Kyrie zu 5 – und ein zweichöriges Sanctus zu 6 Stimmen“ erwähnt,<sup>18</sup> muss das **Kyrie** doch früher entstanden sein, oder es muss eine ältere Fassung gegeben haben. Kurz nach dem sechsstimmigen *Sanctus* vollendete er das vierstimmige **Sanctus JWV 17**, das mit einem Fugato endet, in dem das 2. Thema die Umkehrung des 1. Themas ist. Als eine Demonstration kontrapunktischen Könnens ist der **Sanctus-Canon tres in unum zu 6 Stimmen JWV 23a** zu verstehen; eine im Autograph vom 8.5.1854 angedeutete deutsche Textfassung wurde von Rheinberger nicht weiter ausgeführt. Auch wenn das Stück wie eine Übung anmutet, nahm Rheinberger es als eigenständige Komposition in seinen *Thematischen Catalog* auf. Einen Schwerpunkt jener Monate bildet eine Gruppe von 3 doppelchörigen Vertonungen mit beziffertem Generalbass.<sup>19</sup> Sie sind im vorliegenden Band nicht enthalten, eines dieser Werke, das *Vater unser* JWV 14, liegt aber bereits gedruckt vor.<sup>20</sup>

Im Juli 1854 schloss Rheinberger sein Studium am Konservatorium ab und machte sich in Ungewissheit bezüglich seiner weiteren Zukunft auf den Weg nach Vaduz. Unterdes bemühten sich einige Förderer Rheinbergers in München, Sponsoren für ihn zu finden, damit er privat bei Franz Lachner seine Studien würde fortsetzen können. Das gelang, aber die Rückkehr verzögerte sich bis Ende November, da in München die Cholera wütete.

In den Jahren 1855 bis 1859 versuchte Rheinberger, sich als Musiker und Komponist in München zu etablieren. Es waren schwierige Jahre, auch aufgrund seiner finanziellen Lage, die er mit Orgelvertretungen an St. Ludwig und der Basilika St. Bonifaz,

einer kleinen Stelle als Chorrepetitor am neugegründeten Oratorienverein und später auch durch das Unterrichten von Privatschülern zu verbessern suchte. Eine erneute Bewerbung um das Mozart-Stipendium der Stadt Frankfurt im Jahr 1856 blieb ohne Erfolg.

Kompositorisch wandte sich Rheinberger ab 1855 größeren Gattungen zu und feierte mit der ersten Sinfonie JWV 41 und dem Streichquintett JWV 35 erste Aufführungserfolge. Er schrieb Klavier- und Orchestermusik sowie zwei Opern (JWV 46 und 47). Dennoch spielte die geistliche Musik weiterhin eine wichtige Rolle, und gelegentlich berichtet Rheinberger von Aufführungen seiner Werke in der Ludwigskirche und der Basilika. An Lichtmess 1855 erklang beispielsweise das *Graduale in festo St. Mariae „Virgam virtutis tuae“* JWV 34 in der Basilika,<sup>21</sup> und 3 Tage später an St. Ludwig ein Offertorium mit Orchester.<sup>22</sup> Vom 1. Januar 1855 datiert das **Graduale „Cantate Domino, laeta pueri“ JWV 32**. Rheinberger wählte hier einen Text, von dem überhaupt nur eine weitere Vertonung bekannt ist, die von Michael Haydn stammt.<sup>23</sup> Haydn hatte die Musik um 1770 für das Oratorium *Pietas Christiana* von Florian Reichssiegel geschrieben. Vermutlich hatte Rheinberger den Text oder das Werk Haydns über einen seiner Mentoren kennengelernt. Michael Haydns Musik war in der Münchner Kirchenmusik generell sehr präsent. Die Hofbibliothek (heute Bayerische Staatsbibliothek) besaß in der berühmten Haydn-Sammlung des Münchner Hofpredigers Johann Michael Hauber (1778–1843) eine Abschrift des Werkes.<sup>24</sup> Rheinbergers Lehrer Maier wiederum war der Bibliothek eng verbunden (1857 wurde er sogar Konservator der Musikabteilung), und könnte das Werk seinem Schützling gezeigt haben. Es könnte aber auch Emil Schafhäutl gewesen sein, der Rheinberger immer wieder Noten aus seiner Privatbibliothek und der Hofbibliothek zeigte. Auch er besaß eine Abschrift des Haydn'schen Stückes, die mit einem Vermerk von Schafhäutl selbst versehen ist: „Ist im Händelschen Geiste und mit Händelscher Majestät“.<sup>25</sup> (Allerdings soll diese erst ca. 1860–70 entstanden sein.) Rheinberger hat den lateinischen Text in seiner Vertonung nicht ganz korrekt verwendet, indem er die Begriffe „laeta cantica“ und „superba agrima“ sinnentstellend auseinandergezogen hat. Er hatte nie eine klassische Schulausbildung mit Lateinunterricht genossen und noch 1893 in den Adventsmotetten op. 176 Fehler beim Zitieren lateinischer Wörter gemacht. Doch ist das *Graduale* ein lebendiges Stück mit einem für Rheinberger eher untypischen Wechsel von Tutti/Soli bzw. Forte/Piano. Vom Unisono-Beginn an bis zur plagalen Schlusskadenz ist es sehr kompakt aus einigen kurzen Motiven gebaut, die – alle im Umfang einer Quarte – Ähnlichkeit miteinander aufweisen.

Im Motettenschaffen Rheinbergers lässt sich insgesamt beobachten, dass sich die verwendeten Motive innerhalb einer Komposition häufig durch gemeinsame Intervallstrukturen oder rhythmische Charakteristika ähneln oder sich motivisch

<sup>15</sup> Brief an die Eltern vom 26.2.1853, *ibid.*, S. 103.

<sup>16</sup> Zu analytischen Betrachtungen und den möglichen Vorbildern für Rheinbergers Kompositionen siehe Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970, S. 130–136.

<sup>17</sup> Mbs, *Mus.ms.* 4744 a-1, Autograph, datiert am 1.2.1854; Bleistiftkorrekturen und neuer Schluss mit neuer Datierung vom 18.2.1854. Neue Reinschrift *Mus.ms.* 4693 vom 22.2.54.

<sup>18</sup> Brief an die Eltern vom 20.2.1853, *B&D*, Bd. I, S. 144.

<sup>19</sup> *Miserere* JWV 11 vom 25.2.1854/rev. 22.11.1855. *Stabat Mater* in g JWV 12 vom 1.3.1854 und *Vater unser* JWV 14 vom 26.6.1854

<sup>20</sup> Hg. von Günter Graulich, Stuttgart 1993 (Carus 50.250/10).

<sup>21</sup> Brief an die Eltern vom 19.1.1855, *B&D*, Bd. I, S. 189. Rheinberger spricht zwar ohne Titelnennung von einem „Offertorium“ statt von einem „Graduale“, aber Werktitel und Datum sprechen für JWV 34.

<sup>22</sup> Es handelt sich möglicherweise um das Offertorium „*Ecce quam bonum*“ JWV 20, das Rheinberger im Januar Franz Lachner vorgelegt hatte.

<sup>23</sup> Offertorium MH 142, siehe: *Johann Michael Haydn, A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, by Charles H. Sherman/T. Donley Thomas, Stuyvesant (Pendragon Press) 1993.

<sup>24</sup> Mbs, *Mus.ms.* 439.

<sup>25</sup> heute Mbs, *Mus.ms.* 4328#*Beibd.1*. Dank eines Briefs an die Eltern vom 1.7.1853 wissen wir, dass Schafhäutl ihm die Hofbibliothek zeigte und ihm theoretische Werke „zum Durchstudieren“ mitgab (*B&D*, Bd. I, S. 112).

auseinander herleiten bzw. entwickeln.<sup>26</sup> Ein frühes Meisterwerk motivischer Verarbeitung ist die **Motette „Bleib bei uns“ JWV 55** vom 9.3.1855. Aus dem F-Dur-Dreiklang am Beginn entwickelt sich im ersten Sopran das in Sekunden aufsteigende Quartmotiv „denn es will Abend werden“. Es erscheint ab T. 39 in seiner Motivumkehrung („o bleib bei uns“), und mit dieser Umkehrung in Vergrößerung schließt Rheinberger die Motette ab. Das zweite „Denn es will Abend“-Motiv (fugiert ab T. 10) knüpft durch den Dreiklang (melodisch gebrochen) und den Quartsprung motivisch an den Beginn an, und das dritte Motiv („und der Tag hat sich geneiget“, erstmals T. 19–21) ist ebenfalls durch die in Vierteln aufsteigende Quartbewegung gekennzeichnet. Dass sich dieses technische Können, verbunden mit der harmonischen Raffinesse und klanglichen Ausdruckskraft bereits in einem Werk des noch nicht 16-Jährigen findet, ist bemerkenswert. Die Motette wurde am 29. oder 30.11.1855 durch den Oratorienverein mit viel Beifall uraufgeführt.<sup>27</sup>

In die Erstschrift seiner Motette vom 9.3.1855 hat Rheinberger mit Bleistift Korrekturen eingetragen. Diese geben weitgehend die Fassung wieder, in der die Motette 1873 als *Abendlied* op. 69,3 gedruckt wurde. Vermutlich aber entstand die Revision bereits früher, denn eine weitere, leider undatierte Handschrift aus dem Bestand des Oratorienvereins zeigt die spätere Fassung und sollte dem Schreibebericht nach zwischen 1858 und 1865 entstanden sein.<sup>28</sup> Der vorliegende Band gibt die Frühfassung wieder. Ein Vergleich zeigt, dass Rheinberger vor allem die Mittelstimmen bearbeitet hat. Durch mehr Binnenbewegung mit Viertelnoten und Überbindungen von Tönen (z. B. in T. 8–9 im Alt, T. 25–28 im Alt oder T. 37–38 in Sopran I und Tenor II) hat die Motette dadurch an Fluss gewonnen.

Das bedeutendste geistliche Werk Rheinbergers aus dem Jahr 1856 ist seine **Messe in Es JWV 57**<sup>29</sup> für Chor a cappella, die in zwei verschiedenen Fassungen vorliegt. Am 3.4.56 berichtete Rheinberger nach Hause: „Für die Basilika componire ich gegenwärtig eine kleine Messe für 4stimmigen Chor; für später bin ich willens eine große Messe mit Orchester zu componiren und alle meine Kräfte dazu aufzubieten.“<sup>30</sup> Am 31.5. teilte er mit, dass er die kleine Messe „beendet habe“,<sup>31</sup> doch kam es nicht zu der erhofften Aufführung in der Basilika. Mehr als ein Jahr später erfahren wir: „Endlich am 15ten August (Mariä Himmelfahrt) soll meine Messe in der St. Ludwigskirche losgelassen werden – so sagte mir Pentenrieder [Kapellmeister an St. Ludwig] – ka si, aber globa duane's net, weil Hr. Pentenrieder zuerst eine Probe halten und diese selbst bezahlen muss. Hier steckt der Knoten, das sagte mir Hr. Prof. Schafhütl. Nun, wollen wir sehen.“<sup>32</sup> Doch tatsächlich konnte er am 16.9.1857 nach Hause schreiben:

„Am St. Maria-Geburtstag [=8.9.] wurde endlich meine Messe in der St. Ludwigskirche aufgeführt. Die Proben der Messe bezahlte (ohne mein Vorwissen) Hr. Prof. Schafhütl. Die Messe wurde sehr gut gesungen, (da das Personal aus Hofgängern und Hof-sängerinnen bestand), und gefiel ungemein gut; so dass sie nächstens wiederholt werden soll.“<sup>33</sup> Mitte September aber gab Rheinberger sein Organistenamt an St. Ludwig auf, zugunsten einer Stelle als „Königl. Bairischer Hoforganist mit 60fl Gehalt“<sup>34</sup> an der Theatiner-Hofkirche. Am 4. Mai 1858 berichtete er den Eltern, dass er seine Messe „nun wieder umgearbeitet und verbessert [habe], um sie dann in der Theatinerkirche aufführen zu lassen.“<sup>35</sup> Die autographe Partitur von 1856 zeigt die Spuren dieser Revision, denn sie enthält zahlreiche Korrekturen mit Bleistift. Wann eine Aufführung in der Hofkirche stattfand, erfahren wir nicht, es finden sich aber im Notenarchiv der Hofkirche eine Partitur und Stimmenmaterial. Dieses Material zeigt, dass die Bleistift-Revisionen aus dem alten Autograph umgesetzt wurden, dass aber auch einige Nummern ganz neu komponiert wurden (das Benedictus und Agnus Dei sowie ganze Teile aus dem Gloria und Sanctus – zu den Revisionen siehe den Kritischen Bericht). Das wird musikalische Gründe gehabt haben, zugleich kann es aber auch daran liegen, dass das musikalische Niveau des Chores in der Hofkirche niedriger war,<sup>36</sup> denn sowohl das neue Benedictus als auch das Agnus Dei sind in der neuen Version einfacher aufzuführen.

Das Aufführungsmaterial aus der Hofkirche ist undatiert und nicht autograph. Die Partitur und je eine der jeweils vier Singstimmen wurden von Ottmar Rüber (1843–1909) geschrieben und datieren laut dem Katalog des Notenbestands der Hofkirche „um 1900“.<sup>37</sup> Warum und wann genau Rüber die Messe abschrieb, muss offenbleiben, sie geht aber vermutlich auf eine autographe Reinschrift der revidierten Fassung von Rheinberger zurück, die leider verschollen ist. Rüber hatte eine enge Verbindung zu Rheinberger. Er war 1867 sein Schüler an der Musikschule, ab 1871 Bassist und Bibliothekar an der Hofkirche, später Hofmusikdirektor und ab 1893 Rheinbergers direkter Nachfolger als Hofkapellmeister der Vokalkapelle.<sup>38</sup> Bis zu seinem Tod 1909 blieb er zudem Bibliothekar.

Der früheste Zeitpunkt für eine Aufführung in der Hofkirche ergibt sich durch drei weitere Handschriften. Im Familienarchiv in Vaduz finden sich zwei Handschriften des neu komponierten Agnus Dei, die mit dem 23.5.59 datiert sind.<sup>39</sup> Und im Rheinberger-Nachlass in München liegt bei den Materialien der *Missa brevis* op. 83 (komp. 1860/61) ein drittes Autograph dieses

<sup>26</sup> Siehe dazu *Sämtliche Werke* (s. Fußnote 1), Bd. 7 (hg. von Barbara Mohn, Stuttgart 2003) zu op. 133.

<sup>27</sup> Laut einer Konzertankündigung (Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Signatur LI-LA, *RhFA Dok 4/03*) fand die öffentliche Hauptprobe am 29.11. und das Konzert am 30.11. statt. Laut *Programme der Concerte des Oratorienvereins 1855–1887*, München 1888, S. 4, fand das Konzert am 29.11.1855 statt. Weitere Aufführungen laut der *Programme* am 23.3.1863 (S. 10), am 10.3.1872 (S. 16). Rheinberger berichtet seinen Eltern am 2.12.1855 vom ersten Konzert, *B&D*, Bd. I, S. 220–221.

<sup>28</sup> Zu den Quellen siehe den Kritischen Bericht. Die Erstfassung ohne Revisionen ist in einem weiteren Autograph überliefert, das neben der Datierung 9.3.1855 auch das Datum 11.4.1858 enthält und sich im Nachlass von Fanny Rheinberger befand. Zur Datierung des Autographs der Revisionsfassung aus dem Bestand des Oratorienvereins siehe Bd. 7 der Rheinberger-Gesamtausgabe.

<sup>29</sup> Für analytische Beobachtungen zu dieser Messe sei auf Irmen, *Rheinberger als Antipode*, op. cit., S. 132–135, verwiesen.

<sup>30</sup> *B&D*, Bd. I, S. 232.

<sup>31</sup> *Ibid.*, S. 233.

<sup>32</sup> Brief vom 3.8.1857, *ibid.*, S. 271.

<sup>33</sup> *Ibid.*, S. 278. Zu einer Wiederholung ist es wohl nicht mehr gekommen.

<sup>34</sup> So unterzeichnete er seine Briefe vom 7.10. und 30.10. an die Eltern (*Ibid.*, S. 280f).

<sup>35</sup> *Ibid.*, S. 296.

<sup>36</sup> Siehe dazu Irmen, *Rheinberger als Antipode*, op. cit., S. 106. An St. Kajetan standen 1855 nur 3 Choralisten, 7 Sängerinnen und 3 Sänger sowie ein Organist zur Verfügung. Die Leitung hatte Ulrich Hieber.

<sup>37</sup> Siegfried Gmeinwieser, *Die Musikhandschriften in der Theatinerkirche St. Kajetan in München. Thematischer Katalog*, München 1979 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd. 4).

<sup>38</sup> Informationen zu Rübers Stellung an der Hofkapelle ließen sich den Personalisten der *Hof- und Staatshandbücher des Königreichs Bayern* entnehmen. Er hat selber komponiert, und über die Handschriften seiner eigenen Werke lässt er sich als Schreiber der Rheinbergerschen Messe verifizieren (z. B. *Missa in a* von 1896, Mbs, *Mus.ms.* 765-1/2).

<sup>39</sup> Siehe dazu den Kritischen Bericht. In diesem Zusammenhang ist zudem zu erwähnen, dass im Liechtensteinischen Landesarchiv unter *RhFA Dok\_6\_28\_01-03* ein Benedictus notiert ist, dessen Takte 1 bis 6 mit dem Beginn des Agnus Dei der Zweitfassung von JWV 57 identisch sind. Dieses Benedictus findet sich unter Skizzen zu einer Messe in B-Dur für SATB und Orgel (LL-LA, *RhFA Dok\_6\_28\_01-10*), die mit „Sonntag 12.12.1858“ und „Donnerstag, 21.12.1858“ datiert sind. Im Irmen-Werkverzeichnis ist diese Messe nicht verzeichnet.

Agnus Dei, das den in doppelter Hinsicht interessanten Vermerk trägt: „theilweise componirt / von / Fanny Hoffnaab / im Mai 1859.“ Damit ist klar, dass die Aufführung der Zweitfassung nicht vor Sommer 1859 stattgefunden haben kann, und dass sich in dieser Messe eine Gemeinschaftskomposition von Rheinberger und seiner späteren Frau Fanny verbirgt.

Rheinberger hatte Fanny 1857 über den Oratorienverein kennengelernt. Sie nahm Kompositionsunterricht bei ihm, er komponierte Lieder für sie. Aus Freundschaft war bald Liebe geworden, die zunächst unglücklich verlief, da Fanny zu jener Zeit noch mit Ludwig von Hoffnaab verheiratet war (ihr Mann verstarb 1865). Tatsächlich findet sich in Fannys Lebenserinnerungen ein Hinweis auf die *Messe in Es*: „Nach München zurückgekehrt nahm ich mit neuem Eifer die Compositionsstudien auf. Schon war ich so weit gekommen, das [sic] ich ein Agnus Dei schrieb, welches in eine Rheinberger'sche Composition eingefügt vom Chordirector bei S. Cajetan für bare Münze angenommen und als Rheinberger'sche Composition aufgeführt wurde. Maestro [Rheinberger] freute sich darüber, was er im Stillen über das Urtheilsvermögen des Dirigenten gedacht, hat er nie ausgesprochen.“<sup>40</sup>

Fanny spielte auch in einem weiteren Jugendwerk Rheinbergers eine besondere Rolle. Sie sang die Titelpartie in seiner Kantate für Soli, Chor und Klavier *Jephtas Tochter*, die am 29.12.1857 mit großem Erfolg im Oratorienverein aufgeführt wurde. Zu den weiteren geistlichen Werken jener Jahre 1857 bis 1859 zählen ein klangvolles, motivisch fein gestricktes **Offertorium „Universi, qui te expectant“ J WV 74**, das Rheinberger im Sommer 1856 in Vaduz komponiert hatte,<sup>41</sup> eine doppelchörige *Motette „O Herr! erhöre mein Gebet!“ J WV 163* vom 3.5.1857 und ein im Sommer 1857 begonnenes *Requiem J WV 108*, das er nach dem Benedictus abbrach.<sup>42</sup> Zwei weitere Motetten aus jenen Jahren, das *Offertorium in F „Jam sol recedit“ J WV 95* (UA 30.5.1858 laut Irmen) sowie das *Morgenlied „Die Sterne sind erblichen“ J WV 101* (UA im Oratorienverein 16.5.1859) fanden später in überarbeiteter Form ein zweites Leben: J WV 95 als op. 107,2 und das *Morgenlied* als op. 69,1.

Für die Kirchenmusik im heimischen Vaduz komponierte Rheinberger im Sommer 1856 eine *Messe in D* für Soli, Chor und Orgel J WV 71, die bis 1975 als verschollen galt.<sup>43</sup> „Ad ecclesiam St. Florin Vaduz“ schrieb er auf die autographe Orgelstimme,<sup>44</sup> im *Thematischen Catalog* nannte er die Komposition „Landmesse“, die anders als seine *Messe in Es* nicht im alten A-cappella-Stil gehalten, sondern von der Orgel gestützt und von volkstümlicher Dreiklangsmelodik durchzogen ist. Im August 1858 folgten eine „Vesper für kl. Landchöre“, ebenfalls mit Orgel J WV 104<sup>45</sup> und ein verschollenes *Tantum ergo J WV 105*.<sup>46</sup>

<sup>40</sup> *Lebenserinnerungen von Franziska von Hoffnass*, Bd. 1, 1888–1892, LI-LA AFRh N 38, Transkript: e-archiv.li/files/RhAV\_D\_067.pdf [aufgerufen 12.5.2024], S. 133. Nicht genau zu datieren, aber vor einer Reise Fannys nach Düsseldorf, die sie am 10.11.1859 antrat.

<sup>41</sup> Laut *Thematischem Catalog* (s. Fußnote 8) „aufgeführt“.

<sup>42</sup> Seinen Eltern schrieb er zeitgleich: „Wenn man solche Sachen nur immer gleich zur Aufführung bringen könnte, dann würde ich mehr Kirchen=Musik componiren.“ Brief vom 1.7.1857, B&D, Bd. I, S. 269.

<sup>43</sup> Sie wurde 1975 im Archiv des Kirchenchors zu St. Florin, Vaduz, Liechtenstein wiederentdeckt, 2016 an das RhAV übergeben und vom Kirchenchor herausgegeben (ed. William Maxfield, Vaduz [St. Florin] 2016).

<sup>44</sup> LI-LA, RhAV G 36. Die Orgelstimme datiert vom 5.9.1856, die jeweils nur einfach vorliegenden Sopran- und Altstimmen vom 26.8., die Bassstimme vom 1.9.56, die Tenorstimme ist undatiert.

<sup>45</sup> Autograph in Mbs, *Mus.ms. 4744 a-7*, datiert 18.8.1858, Erstausgabe Vaduz (St. Florin) 1989, hg. von Kurt Büchel.

<sup>46</sup> Im *Thematischen Catalog* (s. Fußnote 8) wurde mit Bleistift „Vaduz 1858“ ergänzt.

Als er 1861 wieder seine Ferien in Vaduz verbrachte, schenkte er dem Kirchenchor erneut eine kleine, aber feine Komposition: das **Offertorium pro omni tempore „Benedictus sit Deus“ J WV 133** für Chor mit einem obligaten Orgelpart.

Im Sommer 1859 beendete Rheinberger das Verzeichnis seiner Jugendwerke. Er trat im Mai seine erste Festanstellung als Klavierlehrer am Konservatorium an, und sein erstes Opus erschien im Druck (*4 Klavierstücke* op. 1). Die Lehrzeit war vorbei.

### Werke ohne Opuszahl 1860–1901

In den 60er Jahren nahm Rheinbergers Karriere an Fahrt auf. 1863 wurde er Hoforganist an der St. Michael, 1864 übernahm er die Leitung des Oratorienvereins, zudem wurde er Solo-Repetitor am Hoftheater. Bereits 1860 wechselte er am Konservatorium auf die Position des Kompositionslehrers. 1871 übernahm er gemeinsam mit Franz Wüllner die Leitung der reorganisierten Musikschule. Sein Focus als Komponist lag auf Klavier- und Kammermusik, weltlicher Vokalmusik, der Wallenstein-Sinfonie (1866) und vor allem der Oper „Die Sieben Raben“, die 1869 in München uraufgeführt wurde. Doch entstanden in dieser Zeit auch geistliche Werke, neben einigen größeren wie dem *Requiem* op. 60 oder dem *Stabat Mater* op. 16 auch immer wieder Motetten, Psalmen und Hymnen,<sup>47</sup> darunter auch das unveröffentlichte **Salve Regina WoO 54,1**, von dem außer dem Datum 17.3.1873 auf dem Autograph leider nichts bekannt ist.

Im September 1877 wurde Rheinberger zum Hofkapellmeister und Leiter der Kirchenmusik an der Allerheiligen-Hofkirche berufen. Mit der königlichen Hofkapelle stand ihm nun ein professionelles Ensemble zur Gestaltung der Gottesdienste und der Konzerte der Hofkapelle zur Verfügung.<sup>48</sup> Zur Erweiterung des Repertoires begab er sich gern in die Hofbibliothek, wo er – wie Fanny an Rheinbergers Bruder David schrieb – „alte Musik ausgräbt“.<sup>49</sup> Ein ganzes Bündel an Abschriften von Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts, darunter Werke von Lassus, Gabrieli, Lotti, Homilius, Schütz, J. M. Bach u. v. a. verrät sein neu entfachtetes Interesse an alter Musik. Auch pflegte er die Musik seiner Münchner Vorgänger. Im Nachlass findet sich beispielsweise ein Gloria (ohne Werkverzeichnisnummer), das er zu der *Missa ferialis* von Caspar Ett (1788–1847) komponierte.<sup>50</sup>

Mit neuem Schwung wandte er sich vermehrt der Komposition von geistlicher Musik zu. Dabei positionierte er sich gleich bei Amtsantritt im Streit um die „wahre“ katholische Kirchenmusik und widersetzte sich den zunehmend restaurativen Idealen des von Regensburg ausgehenden strengen Cäcilianismus. Mit der Papst Leo XIII. gewidmeten doppelchörigen A-cappella-Messe in Es-Dur op. 109 von 1878 (*Cantus Missae*), bewies er, dass man im alten A-cappella-Stil schreiben und doch ästhetisch und harmonisch auf der Höhe der Zeit komponieren konnte. Und noch im Herbst 1877 präsentierte der frischgebackene Hofkapellmeister mit den *Hymnen* op. 107 eine Hommage an den Bach'schen Kontrapunkt und widmete die Sammlung dem evangelischen Thomanerchor in Leipzig.

<sup>47</sup> Die meisten dieser Werke veröffentlichte Rheinberger erst in den 70er Jahren in den Sammlungen op. 40, 58, op. 69.

<sup>48</sup> Zum Repertoire und Rheinbergers Rolle siehe Irmen, *Rheinberger als Antipode*, op. cit.

<sup>49</sup> Brief vom 21.2.1878, zit. nach Irmen, *Rheinberger als Antipode*, op. cit., S. 66. Die Abschriften finden sich in Mbs, *Mus.ms. 4746*.

<sup>50</sup> Caspar Ett, *Missa ferialis a 4 voci*, Mbs, *Mus.ms. Mk 409-1*. Enthält am Ende das Gloria von Rheinberger, datiert am 6.4.1887.

Bis zu seinem Rücktritt 1892 veröffentlichte er 8 Sammlungen mit Motetten und Hymnen, 2 Sammlungen geistlicher Lieder, 8 Messen, 1 *Stabat Mater* und 2 Oratorien. Nur wenige geistliche Werke blieben ungedruckt und erhielten keine Opuszahlen. Bei ihnen handelt es sich fast ausschließlich um Einzelwerke, die zu einem bestimmten Anlass oder als Beiträge zu Publikationen von Kollegen als Auftragswerke entstanden waren.<sup>51</sup> Ein einziges Mal veröffentlichte Rheinberger eine ganze Gruppe von geistlichen Werken ohne Opuszahl: die **Carmina sacra WoO 7**, die 1886 im Verlag Seiling in Regensburg erschienen. Seiling war der Hauptverleger von Musik der Cäcilianer und damit für Rheinberger sicher nicht die erste Wahl, musste er sich doch immer wieder Vorwürfen erwehren, zu frei mit den liturgischen Texten und der Chromatik umzugehen. Seiling hatte 1884 das *Stabat Mater* op. 138 veröffentlicht, doch auf das Angebot von Motetten, die später als op. 163 bei Forberg erschienen, reagierte er ablehnend. Hinter ihm stünden „15.000 Cäcilianer, weil er sich genau an die Weisungen Roms halte, nur Werke in seinen Katalog aufzunehmen, die nach den Vorschriften der Kirche komponiert seien.“<sup>52</sup> Rheinberger änderte seine Motetten nicht, war aber bereit, ihm alternativ „leicht aufführbare Kirchenmusik in Verlag geben zu wollen“.<sup>53</sup> Seiling reagierte erfreut auf das Stichwort „leicht aufführbar“ und schickte am 29.6.1885 gleich eine Menge von Vorschlägen mit: „Für 2 Stimmen (Sop. Alt) mit Orgel (leicht spielbar) fehlen z. B. noch [...] die Offertorien: Fest. ss. Nominem Jesu, Tu es Petrus, Sanct. Festam dolorum B. M. V. Patrocinium St. Josef (III. Sonntag nach Ostern), Fest St. Cordis Jesu [...]“. Seiling zählte noch weitere Feste auf und fügte vorsichtshalber hinzu: „Sie finden den Text im Graduale romanum“.

Rheinberger schickte daraufhin die drei bereits früher komponierten zweistimmigen Gesänge **Ave Maria** (Februar 1884) sowie **Venite populi** und **Ad hoc templum** (14. und 20. Juni 1885). Er ergänzte die Sammlung um ein älteres **Miserere** von 1878 (siehe unten) und komponierte im August/September 1885 noch neu das **Confitebor** und **Recordare Virgo**. Mit dem **Ad hoc templum** zum Herz-Jesu-Fest erfüllte er sogar einen direkten liturgischen Wunsch des Verlegers. Ob der niedrigere Schwierigkeitsgrad Grund dafür war, den **Carmina sacra** keine Opuszahl zu geben? Seinen Qualitätsanspruch hat Rheinberger zumindest nicht aufgegeben, wie vor allem das **Ave Maria** und **Confitebor** zeigen. Dass die zweistimmigen Gesänge chorisch gesungen wurden, zeigt Aufführungsmaterial des **Ave Maria** aus der Hofkirche.<sup>54</sup>

Das **Miserere WoO 7,4** war aus der liturgischen Praxis an der Hofkirche erwachsen. Das Aufführungsmaterial gibt uns einen Einblick in die dortige Choralpraxis: Die Psalmverse werden im Wechsel vom vierstimmigen Chor mit Orgel ad libitum und einstimmigem Männerchor ohne Begleitung vorgetragen, der Chor wechselt zwischen Tutti oder Soli. Atemzeichen, dynamische Angaben und ausnotierte Rhythmisierungen belegen einen lebendigen Vortrag der Psalmodie. Für die Veröffentlichung 1886 hat Rheinberger die einstimmige Psalmodie rhythmisch „geglättet“. Da die Namen der Sängerinnen und Sänger auf

dem Stimmenmaterial vermerkt sind, wissen wir, dass insgesamt 36 Mitwirkende beteiligt waren, darunter 10 Bässe. 8 der Bässe trugen die einstimmige Psalmodie vor.

Aus der liturgischen Praxis stammt auch der Choral **Salve Regina WoO 54,3** vom 25.5.1883. Die Tenöre und die Bässe singen die marianische Antiphon unisono in einer Version, die nicht nachgewiesen werden konnte. Die Orgelbegleitung stammt von Rheinberger selbst und ist zeitgemäß, nicht historisierend, gehalten.

Im Rheinberger-Nachlass findet sich aus den Jahren 1877 und 1879 eine Gruppe von unveröffentlichten Werken, die nicht so recht zu den anderen Werken Rheinbergers passen will. Die Handschriften sind zwar datiert, doch ist der Name Rheinbergers nicht genannt. Es handelt sich um strenge Bearbeitungen von Choral-Cantus-firmi: ein *Stabat Mater*-Vers für 8 Stimmen (WoO 45), der Introitus des **Requiem** für SSATTB (WoO 46), das *Gott sei mir gnädig* für 7 Stimmen (WoO 50) und ein *Adoro te* für 7 Stimmen (WoO 52) sowie das *Nimm mich, o Herr, in deine Hut* (WoO 51) für Chor und Streicher. Irmen nahm sie als Werke Rheinbergers in das Werkverzeichnis auf, doch handelt es sich um Kompositionen, die aus Rheinbergers Kompositionsunterricht an der Musikschule stammen. Irmen selbst hat darauf hingewiesen, dass sich in den Übungsheften im Nachlass des Rheinberger-Schülers Engelbert Humperdinck eine Zweitschrift eben jenes *Adoro te* Rheinbergers befindet.<sup>55</sup> Ein Schriftvergleich zeigt, dass das Stück im Nachlass Rheinbergers ebenfalls von Humperdinck geschrieben ist. Ob es eine Gemeinschaftsproduktion im Klassenverband, eine Werk Humperdincks oder Rheinbergers ist, bleibt offen. Im vorliegenden Supplementband ist beispielhaft das **Requiem WoO 46** ediert, das eindeutig in Rheinbergers Handschrift verfasst ist. Rheinbergers akribisch geführte Musikschultagebücher belegen, dass dieses Stück Gegenstand seines Unterrichts war. Im Musikschultagebuch 3 (1875/76–1878/79), 1. Heft,<sup>56</sup> findet sich am 26.5.1877 folgende Notiz: „Beginn eines Requiemsatzes zu 6 St. mit Zugrundelegung des ritualen cantus firmus.“ Am 30.5., 2.6. und 7.6. vermerkte er die Fortsetzung der Arbeit und am 9.6. dann den „Schluss des Requiemsatzes in B dur zu 6 Stimmen“ (zugleich erfahren wir, dass drei Schüler entschuldigt fehlten ...). Zu den stilistischen Merkmalen und der Frage, ob Rheinberger den Kontraktpunkt lehrte, wie er ihn selber lernte, muss auf andere Studien verwiesen werden.<sup>57</sup>

Das Graduale **Tu es Deus WoO 68** entstand 1891 auf Wunsch von Theobald Kretschmann (1850–1919), Kapellmeister an der Votivkirche in Wien, der im Auftrag des dortigen Kirchenmusikvereins Gradualien und Offertorien für das ganze Kirchenjahr der „berufensten Tonkünstler der Gegenwart“ herausgeben wollte. „Die betreffenden Einlagen sollen a capella oder mit Orgelbegleitung, 2,3,4,5 oder 6-stimmig sein, auch schwächeren Kirchenchören zugänglich“, heißt es in Kretschmanns Brief, auf dem Rheinberger am Rand vermerkte: „Das Graduale für Quinquagesima componirt und zum Abdruck gesandt. Kreuth 6 August 1891.“<sup>58</sup> Kretschmann dankte für die Zusendung: „Hochverehrtester Meister! Herzlichen Dank für die Zusendung des Graduale, es ist ein Juwel, das der Sammlung zur größten

<sup>51</sup> Rheinberger selbst führte ein Verzeichnis seiner ohne Opuszahl herausgegebenen Werke (Mbs, *Mus.ms.* 4737-2). Dort vermerkte er gelegentlich den Anlass der Komposition, meist aber erschließt sich dieser heute nur durch den Blick ins Autograph oder in die Skizzenbücher. Da viele dieser Werke bereits in neueren Ausgaben erschienen sind, wurden in den vorliegenden Band nur wenige exemplarische oder ansonsten schwer zugängliche Kompositionen übernommen.

<sup>52</sup> Unveröffentlichter Brief vom 26.1.1885, Mbs, *Rheinbergeriana I*, 10, 212.

<sup>53</sup> Das geht aus dem unveröffentlichten Brief vom 29.6.1885 hervor, aus dem auch das folgende Zitat stammt, Mbs, *Rheinbergeriana I*, 11, 51.

<sup>54</sup> Quelle **St** im Kritischen Bericht.

<sup>55</sup> Hans-Josef Irmen, *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, Vaduz (Verlag Josef Rheinberger-Archiv, 1974), 2 Bde. Gleichzeitig als Titelaufgabe erschienen in: *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Bd. 104/I und II, Köln 1974. Ab S. 134 zu WoO 45 und 50–52.

<sup>56</sup> LI-LA, *RhFA 098/3*, zitiert nach [www.e-archiv.li/D49215](http://www.e-archiv.li/D49215); aufgerufen am 27.03.2024, Heft I, S. 92–94.

<sup>57</sup> Vor allem Petersen, *Satzlehre*, vgl. Fußnote 3.

<sup>58</sup> Undatierter Brief in *Rheinbergeriana I* 16,31. Der Dankesbrief ist davor, als Blatt 30, eingeklebt.



Zierde dienen wird. Gerade nach diesem Style fahnden wir – warum soll sich die Kirchenmusik vor lauter liturgischer Richtigkeit verzipfen?“ Möglicherweise wurde das ambitionierte Editionsprojekt nie vollendet, eine entsprechende Ausgabe mit Rheinbergers Werk ist nicht zu finden.

Vom 23. bis 30. Oktober 1893 komponierte Rheinberger zwei kurze **Antiphone für die Centenarfeier (1894) in Loreto WoO 71**. Der Wallfahrtsort Loreto basiert auf der Legende, dass in der Nacht vom 9. auf den 10. Dezember 1294 das „Heilige Haus“, also das Haus, in dem Maria mit ihrer Familie in Nazareth lebte, von Engeln getragen nach Loreto gebracht wurde. 1894 wurde der 600. Jahrestag dieses Ereignisses in Loreto begangen. Unter den unveröffentlichten Briefen im Rheinberger-Nachlass finden sich einige Briefe vom Kapellmeister der dortigen Basilika, Roberto Amadei (1840–1913). Amadei hatte sich am 22.9.1893<sup>59</sup> an Rheinberger gewandt und gefragt, ob er eine seiner großen Messen mit Orchester schicken könne, damit sie anlässlich der kommenden Feier in der Basilika aufgeführt werden könne. Dem 2. Brief vom 30.9.1893<sup>60</sup> zufolge hat Rheinberger ihm die C-Dur-Messe op. 169 geschickt. Die Santa Casa lud Rheinberger höchst offiziell zur Aufführung am 9.12.1894 ein<sup>61</sup>, und als der Komponist nicht kommen konnte, sandte man ihm nach der Aufführung gleich ein Telegramm mit der Nachricht, dass die Messe mit großem Enthusiasmus aufgeführt worden sei.<sup>62</sup> Im Zusammenhang mit diesen Planungen war Amadei am 30.9.1893 mit einer weiteren Bitte an den Komponisten herantreten, nämlich zur Vervollständigung des liturgischen Ablaufs zu seiner Messe noch einen Introitus, ein Graduale und ein Offertorium zu komponieren. Die neuen Stücke dürften auch für Solostimme besetzt sein und kurz: „L'introito può essere brevissimo perché è seguito subito del Kyrie. Il Graduale pure breve può essere seguito da un suo pezzo per Organo & l'offertorio da un pezzo per Violino e Organo.“<sup>63</sup> Dass sich im Archiv der Santa Casa in Loreto zwei Abschriften des *Gaudens gaudebo* finden,<sup>64</sup> legt nahe, dass zumindest dieser Introitus aufgeführt wurde – ob es zusammen mit der Messe geschah, muss leider offenbleiben.<sup>65</sup> Auffällig ist, dass der Introitus stark bearbeitet wurde. Die Änderungen lassen erkennen, dass man auch hier in Loreto Rheinbergers Musik im Sinne der Cäcilianer zu „unkirchlich“ fand, denn man tilgte Chromatik, Septakkorde und glättete dynamische Wechsel und Rhythmen.

Bei der **Marien hymne WoO 30**<sup>66</sup> handelt es sich vermutlich ebenfalls um eine Auftragskomposition, denn Rheinberger unterbrach am 7.12.1899 die gerade begonnene Arbeit am Requiem op. 194 und entwarf die kleine Hymne in seinem Skizzenbuch mit dem Vermerk: „(für den Verlag v. Martin Cohen in Regensburg.)“.<sup>67</sup> 1900 erschien dort das Stück in der Samm-

<sup>59</sup> Rheinbergeriana II, Amadei, Blatt 1.

<sup>60</sup> Ibid., Blatt 2.

<sup>61</sup> Rheinbergeriana II Loreto, Blatt 1.

<sup>62</sup> Ibid., Blatt 3.

<sup>63</sup> Siehe Fußnote 59.

<sup>64</sup> Ich danke Padre André vom Archivio della Santa Casa di Loreto für die Übermittlung der beiden Quellen.

<sup>65</sup> Der Introitus *Gaudens gaudebo* zumindest steht wie die Messe in C-Dur. Das *Gloriosa dicta sunt* ist eine Communio. Leider hat sich im Rheinberger-Nachlass nur das Programmheft für das Centenario im März und April erhalten, aus dem hervorgeht, dass das Credo der Messe op. 169 am 16.4.1895 aufgeführt wurde, das Heft für Dezember ist leider nicht zu finden (*Programma di Musica Sacra che verrà eseguito nella Sacrosanra Basilica di Loreto ... dal 19 Marzo als 16 Aprile 1895*, in *Rheinbergeriana IV*, Teil II).

<sup>66</sup> Im Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek München kursiert unter der Werkverzeichnisnummer WoO 30 eine falsche Komposition (siehe dazu den Kritischen Bericht).

<sup>67</sup> Mbs, *Mus.ms.* 4739b-6, S. 45

lung *Marienlob*.<sup>68</sup> In der Skizze und im Erstdruck ist nur der deutsche Text der Hymne unterlegt, während das Autograph zusätzlich auch den originalen lateinischen Text enthält. Rheinberger nannte St. Casimir als Urheber, heute jedoch wird der lateinische Hymnus Bernhard von Morlas (1075–1140) zugeschrieben, als deutsche Übersetzung verwendete Rheinberger die Fassung von Karl Simrock aus *Lauda Sion* (Köln 1850). Die *Marien hymne* könnte zeitnah aufgeführt worden sein, wie eine zweite autographe Partitur und Aufführungsmaterial aus dem Bestand der St. Michaelskirche in München nahelegen.<sup>69</sup> Diese stammen aus dem Besitz von Joseph Anton Becht, Chorleiter an St. Michael und Kollege Rheinbergers an der Musikschule. Partitur und Stimmen enthalten nur den lateinischen Text.

Das **Ave Maria WoO 34** für dreistimmigen Frauenchor und Orgel ist das letzte vollendete Werk Rheinbergers. Er hatte es zunächst für eine Solostimme und Orgel komponiert, dem Autograph dieser Fassung zufolge am 25. Juli 1901, als er wie jedes Jahr zur Kur in Wildbad Kreuth weilte. Die dreistimmige Fassung erstellte er dem Skizzenbuch zufolge am 30.10.1901 in München, die Orgelbegleitung ist mit Ausnahme des Schlusses mit der Solofassung identisch. Noch zu Lebzeiten bot er das Lied seinem Verleger Forberg zur Veröffentlichung an,<sup>70</sup> erlebte den Druck jedoch nicht mehr. Vermutlich entstand das einstimmige *Ave Maria* für die Widmungsträgerin der Ausgabe, die Altistin Emmy Rintelen aus Berlin. Die Familie Rintelen gehörte zu den engsten Vertrauten Rheinbergers in Wildbad Kreuth, zugleich war Emmy mit Henriette Hecker befreundet. Die ebenfalls aus Berlin stammende Henriette Hecker hatte Rheinberger 1900 in Wildbad Kreuth kennengelernt, und zwischen der 20-Jährigen und dem Komponisten war eine intensive Brief- und Seelenfreundschaft entstanden. Der Briefwechsel mit Henriette Hecker endete am 25.4.1901 wegen ihrer Heirat, doch ließ Rheinberger noch im Oktober über Emmy Rintelen Grüße an sie ausrichten.<sup>71</sup> In dieser traurigen und einsamen Zeit, in der Rheinberger am 14. Oktober auch den Dienst an der Akademie der Tonkunst beendete, entstand also die dreistimmige Fassung. Unmittelbar danach begann er mit seinem letzten Werk, der unvollendeten *Missa „omnium sanctorum“* op. 197, deren Reinschrift im Credo mit den Worten „et resurrexit tertia die secundum scripturas“ abbricht.

\*

Wir danken der Bayerischen Staatsbibliothek München für die Genehmigung der Edition nach ihren Quellen, ebenso Herrn Pfarrer Wimmer von St. Florin/Vaduz. Herrn Rupert Tiefenthaler vom Josef Rheinberger-Archiv in Vaduz im Liechtensteinischen Landesarchiv sowie Herrn Jürg Hanselmann und der Internationalen Rheinberger-Gesellschaft sei ebenfalls herzlich gedankt. Ein besonderer Dank geht an die Stiftung Fürstlicher Kommerzienrat Guido Feger in Vaduz für ihre Förderung der Ausgabe.

Stuttgart, im April 2024

Barbara Mohn

<sup>68</sup> Siehe den Kritischen Bericht.

<sup>69</sup> Mbs, *Mus.ms.* Mm 913 und 914 (siehe den Kritischen Bericht).

<sup>70</sup> Unter 34 steht im handschriftlichen Katalog „Ave Maria‘ in Es für eine Mezzo-Sopranstimme mit Orgel. / auch bearb. zu 3 Singst. mit Orgel) / Otto Forberg (Ausgabe für Sopran in F, für Alt in D.).“

<sup>71</sup> Brief von Henriette Huber, geb. Hecker, an Theodor Kroyer vom 22.5.1921, B&D Bd. VIII, S. 220. Emmy Rintelen führte am 25.4.1901 in der Berliner Kirche zum heiligen Kreuz aus dem „Manuscript“ *Wanderes Nachtlid* WoO 74 auf, das Rheinberger am 23.12.1900 für Henriette Hecker komponiert hatte (Programm des Konzerts in *Rheinbergeriana IV*, Teil II).

# Foreword

On 9 March 1855, a few days before his 16th birthday, Josef Gabriel Rheinberger completed a composition that has become one of his most famous works: the motet “Bleib bei uns.” It was only in 1873, years later, that he had his early masterpiece printed as *Abendlied* op. 69,3. The work became a driving force behind the Rheinberger renaissance in the late 20th century, but other early works remained unpublished.

The 48 main volumes of the Rheinberger Complete Edition are dedicated to those 197 works and collections that Rheinberger published with opus numbers.<sup>1</sup> Selected early works, and works that Rheinberger left behind without opus numbers, are published as part of a supplementary series. The present volume draws on the large pool of sacred music, and focuses specifically on a selection of smaller sacred works for mixed voices, either a cappella or with organ or piano. The list of works in the Appendix provides a brief overview of the entire sacred choral repertoire without opus numbers. In the Foreword, the works edited here are placed in the context of the complete oeuvre; the compositions marked in bold print are included in the volume.

## The youth works

Born on 17 March 1839 in Vaduz, Liechtenstein, Rheinberger received his first music lessons from Sebastian Pöhly, a teacher and organist from neighboring Schaan, when he was only five years old. The young student made such rapid progress on the piano that by the age of eight he was already able to play the organ in St. Florin's Chapel and accompany the church choir. According to his own statements, he had already composed a three-part mass with organ in Vaduz, which was also sung at the service “to the delight of his stern, unmusical father,”<sup>2</sup> but which unfortunately does not seem to have survived. Regrettably, little has survived, or can be authenticated, of his other early attempts at composition.<sup>3</sup> In 1849 Rheinberger, only ten years old, moved to Feldkirch to take further music lessons from the choirmaster Philipp Schmutzer. Two works from his time in Feldkirch are considered authenticated: a *Kyrie* in A minor J.W.V. 155 (1851)<sup>4</sup> and an *Et incarnatus est* in G major J.W.V. 153.<sup>5</sup> Although his parents hesitated – not least for financial reasons – to allow their son to continue his training as a musician, he was allowed to begin his studies at the Hauser Conservatory in Munich in October 1851. Rheinberger received piano lessons (in the first

year with Christian Wanner, in the second and third with Julius Emil Leonard) as well as harmony and counterpoint lessons with Julius Joseph Maier (himself a pupil of Moritz Hauptmann in Leipzig); during his second year, he was already studying double counterpoint, including the writing of a 4-part double fugue.<sup>6</sup> He received organ lessons from Johann Georg Herzog, who also procured for him his first positions as temporary organist at the church of St. Ludwig, the court church St. Michael and the Herzog-Max-Burg church, so that Rheinberger was assimilated into the Munich church music tradition at an early age.

At a general examination of all music students at the conservatory in May 1853, Rheinberger was not only able to shine, among other things with the performance of his own string quartet movement and the impromptu improvisation of an organ fugue, he also gained an important patron and fatherly friend in the head of the Royal Examination Commission, the scholar Emil von Schafhüttl (1803–1890). Few of Rheinberger's own works from the first two years of his studies have survived: only a few organ pieces from 1851/52.<sup>7</sup> It was only at the beginning of the last year of his studies, in the summer of 1853, that works from Rheinberger's pen began to be reliably documented, because he started keeping a *Thematic Catalog* of his works on 1 August 1853, which he continued until 1864 (J.W.V. 142).<sup>8</sup> Irmen's catalog of works, published in 1974, is based on this catalog;<sup>9</sup> the latter added works that Rheinberger had not included as J.W.V. 143–171.

In his final year of study, 1853/54 Rheinberger composed a series of sacred works; initially works for choir with instrumental accompaniment: a *Mass in D minor* J.W.V. 2 and the *Offertory “Universi, qui te expectant”* J.W.V. 7. His teacher Leonard advised him on the instrumentation,<sup>10</sup> and he was able to report to his devout parents at home: “[...] in general, I have more enthusiasm and talent for sacred compositions than for others.”<sup>11</sup> Only one work from this period is smaller in scale: the cantata “**Lobt den Namen des Herrn**” J.W.V. 4 for soloists, choir and organ. It was even performed at the conservatory. Rheinberger reported on the preparations to his brother Anton on 11 November 1853: “Then I made another motet, which Prof. Maier corrected, and if it is well received in rehearsals, it will be performed on the director's name day.”<sup>12</sup> On 30 November the parents were informed: “Next Saturday, in 8 days, my cantata will be rehearsed at the conservatory, if I can finish copying the parts by then; this is very boring and time-consuming [...].”<sup>13</sup> The premiere took place on 24 December; Rheinberger proudly reported home: “My cantata was very well received – the professors shook my hand – one even congratulated me.”<sup>14</sup> The conductor was director Franz Hauser himself; Rheinberger was annoyed that

<sup>1</sup> *Sämtliche Werke von Josef Gabriel Rheinberger*, published by the Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, 48 volumes, Stuttgart 1988–2008. Op. 197 was published posthumously, so the opus number was no longer assigned by Rheinberger himself.

<sup>2</sup> Letter from Rheinberger to Henriette Hecker dated 26 November 1900, quoted from *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, ed. by Harald Wanger and Hans-Josef Irmen, 9 volumes, Vaduz 1982–1988 (hereafter cited as *B&D*). Letter in vol. VIII, p. 79.

<sup>3</sup> See Birger Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel, 2018, p. 41. This study contains detailed information about Rheinberger's early training.

<sup>4</sup> An undated manuscript of the *Kyrie in A minor* for SATB and 5 strings was discovered by Ulrike Kienzle in the archives of the Mozart Foundation in Frankfurt. Rheinberger submitted this piece in 1851 as a “proof of talent” to apply for a scholarship from the Mozart Foundation; this was followed by an application submitting two other works in 1852 (in the end, the scholarship was awarded to Max Bruch). See the first edition of the *Kyrie*, edited by Ulrike Kienzle, arranged by Helmut Bartel, Leipzig, (Hofmeister) 2013.

<sup>5</sup> *Et incarnatus est*, SA solo, 2 violins, clarinets, horns and organ, J.W.V. 153, Bayerische Staatsbibliothek München (Mbs) deest. According to *RhAV microfilm 3.18* (catalog 03/02) “dedié au petit Organist Mr Josef Rheinberger / J. M.” Whether this is really a work by Rheinberger is at the very least uncertain in view of the dedication.

<sup>6</sup> *B&D*, vol. I, p. 113.

<sup>7</sup> Versetten in *Sammlung von Orgelstücken verschiedenen Inhalts*, 15 Oct. 1851–15 Jan. 1852, LI-LA, *RhFA* 39, p. 139–144. See Petersen, *op. cit.*, p. 67.

<sup>8</sup> *Thematischer Catalog aller meiner Compositionen vom 1. August 1853 an*, with incipits, Mbs, *Mus.ms.* 4736.

<sup>9</sup> Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg, 1974.

<sup>10</sup> Letter dated 9 March 1854, *B&D*, vol. I, p. 147.

<sup>11</sup> Letter to his parents dated 14 December 1853, *ibid.*, p. 136.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>14</sup> Letter to his parents dated 30 December 1853, *B&D*, vol. I, p. 137. The date of the premiere is not given, but Rheinberger writes on 30 December that it took place on “Saturday.” As 30 December was a Friday, the performance must have taken place on 24 December.

he was not allowed to play the organ, as he was usually the one who accompanied the twice-weekly ensemble rehearsals on the organ.<sup>15</sup>

This short cantata stands out from the other earlier pieces, being a non-liturgical work in German instead of Latin. The source of the text, which is based on psalm words, could not be ascertained; like the musical structure and melody of the opening and middle sections, it is somewhat reminiscent of Mendelssohn. The cantata closes with a fugue, the theme of which Rheinberger later used again in his *Fuga zu 4 Stimmen und 4 Themen* JWV 18 (dated 6 May 1854).

In the first half of 1854, in preparation for the final examinations in the summer, Rheinberger's focus in the field of sacred music turned to the a cappella style<sup>16</sup> in various scorings. He initially composed a five-part **Kyrie in f minor** and a six-part *Sanctus in F major*; he recorded both pieces together as work no. 8 in his *Thematic Catalog*. The composition of the *Sanctus*, in which he experimented with the alternation of high and low choir, caused him some difficulty and, despite revisions, was left with an ambivalent ending, meaning that the work cannot be published here.<sup>17</sup> According to the dating of the autograph, the **Kyrie in f minor** was not composed until 1 July. However, when Rheinberger dutifully "made a report of" his most recent compositions to his parents on 20 February 1854, he mentioned a "Kyrie for 5 – and a double choir Sanctus for 6 voices;"<sup>18</sup> thus the **Kyrie** must have been composed earlier, or there must have been an older version. Shortly after the six-part *Sanctus*, he completed a four-part **Sanctus JWV 17**, which ends with a fugato in which the 2nd theme is the inversion of the 1st theme. The **Sanctus Canon tres in unum for 6 voices JWV 23a** is to be understood as a demonstration of contrapuntal skill (there are indications of a German version of the text in the autograph dated 8 May 1854, but Rheinberger did not carry it out). Even if the piece seems like an exercise, Rheinberger included it as an independent composition in his *Thematic Catalog*. A group of 3 double-choir settings with figured bass form a focal point of these months.<sup>19</sup> They are not included in this volume, but one of these works, the *Vater unser* JWV 14, has already been edited.<sup>20</sup>

In July 1854, Rheinberger completed his studies at the conservatory and made his way to Vaduz, uncertain about his future. In the meantime, some of Rheinberger's supporters in Munich tried to find sponsors for him so that he could continue his studies with Franz Lachner privately. This was successful, but his return was delayed until the end of November, as cholera was raging in Munich.

From 1855 to 1859, Rheinberger tried to establish himself as a musician and composer in Munich. These were difficult years, partly due to his financial situation, which he tried to improve by means of organ substitutions at St. Ludwig and the Basilica of St. Boniface, a minor position as choir repetiteur at the newly

founded Oratorienverein, and later also by teaching private pupils. A renewed application for the Mozart scholarship from the city of Frankfurt in 1856 was unsuccessful.

As a composer, Rheinberger turned to larger genres from 1855 onwards and celebrated his first performance successes with the First Symphony JWV 41 and the String Quintet JWV 35. He wrote piano and orchestral music as well as two operas (JWV 46 and 47). Nevertheless, sacred music continued to play an important role, and Rheinberger occasionally reported performances of his works at St. Ludwig and at the Basilica. At Candlemas 1855, for example, the *Graduale in festo St. Mariae "Virgam virtutis tuae"* JWV 34 was performed in the Basilica,<sup>21</sup> and three days later an offertorium with orchestra at St. Ludwig's.<sup>22</sup> There is a **Graduale "Cantate Domino, laeta pueri" JWV 32** which dates from 1 January 1855; for this work Rheinberger chose a text of which only one other setting – by Michael Haydn – is known.<sup>23</sup> Haydn had written the music around 1770 for the oratorio *Pietas Christiana* by Florian Reichssiegel. Rheinberger presumably became acquainted with the text, or Haydn's composition, through one of his mentors. In general Michael Haydn's music was very present in Munich's church music. The court library (now the Bavarian State Library) owned a copy of the work in the famous Haydn collection of the Munich court preacher Johann Michael Hauber (1778–1843).<sup>24</sup> Rheinberger's teacher Maier, in turn, was closely associated with the library (he even became curator of the music department in 1857) and may have shown the work to his protégé. But it could also have been Emil Schafhäutl, who regularly showed Rheinberger sheet music from his private library and from the court library. He also owned a copy of Haydn's piece, which bears a note by Schafhäutl himself: "Is in Handel's spirit and with Handel's majesty."<sup>25</sup> (However, this is said to only have been copied out around 1860–70.) Rheinberger did not apply the Latin text quite correctly in his setting; he distorted the meaning of the terms "laeta cantica" and "superba agrima" by separating them inappropriately. He had never enjoyed a classical school education with Latin lessons, and even in 1893 he still made mistakes when quoting Latin words in the Advent motets op. 176. However, the *Graduale* is a lively piece with an alternation of tutti/solo or forte/piano that is rather untypical for Rheinberger. From the unison opening to the plagal final cadence, it is very compactly constructed from several short motifs, all in the range of a fourth, and all similar to one another.

In Rheinberger's motet compositions, it can be observed that the motifs used within a work are often similar as a result of shared interval structures or rhythmic characteristics, or are derived or developed from one another.<sup>26</sup> An early masterpiece of motivic development is the motet "**Bleib bei uns" JWV 55** dated 9 March 1855. In the first soprano, the quartal motif "denn es will Abend werden," ascending in seconds, develops

<sup>15</sup> Letter to his parents dated 26 February 1853, *B&D*, vol. I, p. 103.

<sup>16</sup> For analytical considerations and the possible models for Rheinberger's compositions, see Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg, 1970, pp. 130–136.

<sup>17</sup> Mbs, *Mus.ms.* 4744 a-1, autograph, dated 1 February 1854; pencil corrections and new ending with new date of 18 February 1854. New fair copy *Mus.ms.* 4693 dated 22 February 1854.

<sup>18</sup> Letter to his parents dated 20 February 1853, *B&D*, vol. I, p. 144.

<sup>19</sup> *Miserere* JWV 11 dated 25 February 1854/rev. 22 November 1855. *Stabat Mater* in g JWV 12 dated 1 March 1854 and *Vater unser* JWV 14 dated 26 June 1854

<sup>20</sup> Ed. by Günter Graulich, Stuttgart, 1993 (Carus 50.250/10).

<sup>21</sup> Letter to his parents dated 19 January 1855, *B&D*, vol. I, p. 189. Although Rheinberger speaks of an "Offertorium" instead of a "Graduale" without mentioning the title, the work title and date suggest JWV 34.

<sup>22</sup> This may possibly be the offertory "Ecce quam bonum" JWV 20, which Rheinberger had presented to Franz Lachner in January.

<sup>23</sup> Offertorium MH 142, see: *Johann Michael Haydn, A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, by Charles H. Sherman/T. Donley Thomas, Stuyvesant, (Pendragon Press) 1993.

<sup>24</sup> Mbs, *Mus.ms.* 439.

<sup>25</sup> today in Mbs, *Mus.ms.* 4328#Beibd.1. According to a letter to his parents dated 1 July 1853, we know that Schafhäutl showed him the court library and made theoretical works available for Rheinberger to study (*B&D*, vol. I, p. 112).

<sup>26</sup> See *Sämtliche Werke* (see footnote 1), vol. 7 (ed. by Barbara Mohn, Stuttgart, 2003) particularly on op.133.

out of the opening F major triad. It appears in its motif inversion from m. 39 onwards (“o bleib bei uns”), and Rheinberger concludes the motet with this inversion in augmentation. The second “Denn es will Abend” motif (fugally treated from m. 10) ties in motivically with the opening by means of the triad (melodically broken) and the fourth leap, and the third motif (“und der Tag hat sich geneiget”, first heard in mm. 19–21) is also characterized by the ascending fourth movement in quarter notes. It is remarkable that such technical ability, combined with harmonic sophistication and tonal expressiveness, can already be found in a work by the not quite 16-year-old composer. The motet was premiered to great acclaim by the Oratorienverein on 29 or 30 November 1855.<sup>27</sup>

Rheinberger made corrections in pencil to the first copy of his motet dated 9 March 1855. These largely reflect the version in which the motet was printed in 1873 as *Abendlied* op. 69,3. However, the revisions were probably made earlier, since a further, unfortunately undated manuscript from the Oratorienverein's archive contains the later version and, according to the analysis of the handwriting, was probably copied between 1858 and 1865.<sup>28</sup> The present volume reproduces the early version. A comparison shows that Rheinberger mainly worked on the middle voices. The motet thus gained in flow as a result of increased internal movement with quarter notes and tied notes (e. g., in mm. 8–9 in the contralto, mm. 25–28 in the contralto or mm. 37–38 in soprano I and tenor II).

Rheinberger's most significant sacred work from the year 1856 is his *Mass in E flat JWV 57*<sup>29</sup> for choir a cappella, which exists in two different versions. On 3 April 1856, Rheinberger reported home: “I am currently composing a small mass for 4-part choir for the basilica; after that I intend to compose a large mass with orchestra and to devote all my energies to it.”<sup>30</sup> On 31 May he announced that he had “completed the small mass,”<sup>31</sup> but the hoped-for performance in the Basilica did not take place. More than a year later, we learn: “Finally, on 15 August (Assumption Day), my mass is to be aired in St. Ludwig's Church – so Pentenrieder [kapellmeister at St. Ludwig's] told me – perhaps so, but I don't believe it, because Mr. Pentenrieder has to schedule a rehearsal first and pay for it himself. Prof. Schafhüttl told me that this is the obstacle. Well, let's see.”<sup>32</sup> However, on 16 November 1857 Rheinberger was actually able to write home: “On the Feast of the Nativity of the Virgin Mary [=8 September], my mass was finally performed in St. Ludwig's Church. Prof. Schafhüttl paid for the rehearsals of the mass (without my prior knowledge). The mass was sung very well (as the performers consisted of court singers) and was extremely well received, so that it is to be repeated in the near future.”<sup>33</sup> In

mid-September, however, Rheinberger relinquished his post as organist at St. Ludwig's in favor of a position as “Royal Bavarian Court Organist with a salary of 60fl”<sup>34</sup> at the Theatine Court Church. On 4 May 1858, he reported to his parents that he had “now reworked and improved his mass again in order to have it performed in the Theatine Court Church.”<sup>35</sup> Numerous corrections in pencil in the autograph score from 1856 document the process of this revision. We do not know when a performance took place in the court church, but a score and a set of parts can be found in the church's music archive. This material reveals that the pencil revisions from the old autograph were implemented, but that some numbers were also composed from scratch (the Benedictus and Agnus Dei as well as whole sections of the Gloria and Sanctus – see the Critical Report regarding the revisions). There must have been musical reasons for this, but it may also have been due to the fact that the musical standard of the choir in the court church was not as high,<sup>36</sup> since both the new Benedictus and the Agnus Dei are easier to perform in the new version.

The performance material from the Hofkirche is undated and not autograph. The score and one copy of each of the four vocal parts were copied by Ottmar Rüber (1843–1909) and, according to the catalog of the court church's music archive, date from “around 1900.”<sup>37</sup> Why and when exactly Rüber copied the mass is a question that must remain unanswered, however, Rüber's score presumably goes back to an autograph fair copy of the revised version by the composer, which is unfortunately lost. However, Rüber was closely connected to Rheinberger. He was the latter's student at the conservatory in 1867, bassist and librarian at the court church from 1871, later court music director and Rheinberger's direct successor as court conductor of the “Vokalkapelle” (choir to the royal chapel) from 1893.<sup>38</sup> He also remained a librarian until his death in 1909.

The earliest date for a performance in the court church can be verified by three further manuscripts. The family archive in Vaduz contains two manuscripts of the newly composed Agnus Dei, which are dated 23 May 1859.<sup>39</sup> And in the Rheinberger estate in Munich, among the materials of the *Missa brevis* op. 83 (comp. 1860/61), there is a third autograph of this Agnus Dei, which bears the doubly interesting note: “partially composed / by / Fanny Hoffnaab / May 1859.” This makes it clear that the performance of the second version could not have taken place before the summer of 1859 and that this Agnus Dei is a joint composition by Rheinberger and his later wife Fanny.

<sup>27</sup> According to a printed concert announcement kept in the Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, shelfmark LI-LA, *RhFA Dok 4/03*, an open rehearsal took place on 29 November, and the concert on 30 November 1855. According to *Programme der Concerte des Oratorienvereins 1855–1887*, Munich, 1888, p. 4, the concert took place on 29 November 1855. According to the programs, further performances took place on 23 March 1863 (p. 10), and on 10 March 1872 (p. 16). Rheinberger told his parents about the concert on 2 December 1855, B&D, vol. I, pp. 220–221.

<sup>28</sup> Regarding the sources see the Critical Report. The early version without revisions is preserved in a further autograph, which is dated 9 March 1855 as well as 11 April 1858 and was part of Fanny Rheinberger's estate. For the dating of the autograph of the revised version from the Oratorienverein archive, see vol. 7 of the Rheinberger Complete Edition.

<sup>29</sup> For analytical observations on this mass, see Irmen, *Rheinberger als Antipode*, op. cit., pp. 132–135.

<sup>30</sup> B&D, vol. I, p. 232.

<sup>31</sup> Ibid., p. 233.

<sup>32</sup> Letter dated 3 August 1857, *ibid.*, p. 271.

<sup>33</sup> Ibid., p. 278. There was probably no repeat performance.

<sup>34</sup> This is how he signed his letters dated 7 October and 30 October to his parents (B&D, vol. I, pp. 280f.)

<sup>35</sup> Ibid., p. 296.

<sup>36</sup> See Irmen, *Rheinberger als Antipode*, op. cit., p. 106. In 1855, only 3 “choralisten”, 7 female singers and 3 male singers and an organist were available at St. Kajetan. The conductor was Ulrich Hieber.

<sup>37</sup> Siegfried Gmeinwieser, *Die Musikhandschriften in der Theatinerkirche St. Kajetan in München. Thematischer Katalog*, Munich, 1979 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, vol. 4).

<sup>38</sup> Information on Rüber's position at the court chapel can be found in the personnel lists of the *Hof- und Staatshandbücher des Königreichs Bayern*. Rüber was a composer himself, and the manuscripts of his own works serve to conclusively identify him as the copyist of Rheinberger's mass (e. g., *Missa in A minor* dated 1896, Mbs, *Mus.ms. 765-1/2*).

<sup>39</sup> See the Critical Report. In this context, it should be mentioned that a Benedictus is notated in the Liechtenstein National Archives under *RhFA Dok\_6\_28\_01-03*, whose bars 1 to 6 are identical to the beginning of the Agnus Dei of the second version of JWV 57. This Benedictus is part of a group of sketches for a Mass in B flat major for SATB and organ (LL-LA, *RhFA Dok\_6\_28\_01-10*), which are dated “Sonntag 12.12.1858” and “Donnerstag, 21.12.1858”. This mass is not listed in the Irmen-Catalog.

Rheinberger had met Fanny through the Oratorienverein in 1857. She took composition lessons with him and he composed songs for her. Friendship soon turned into love, which was initially unhappy, as Fanny was still married to Ludwig von Hoffnaab at the time (her husband died in 1865). In fact, there is a reference to the **Mass in E flat** in Fanny's memoirs: "When I returned to Munich, I took up my composition studies with renewed zeal. I had already progressed so far that I wrote an Agnus Dei which, inserted into a Rheinberger composition, was accepted at face value by the choir director at S. Cajetan and performed as a Rheinberger composition. Maestro [Rheinberger] was pleased about it, but he never disclosed what he may have secretly thought about the conductor's judgment."<sup>40</sup>

Fanny also played a special role in another of Rheinberger's early works. She sang the title role in *Jephtas Tochter*, Rheinberger's cantata for soloists, choir and piano, which was performed with great success at the Oratorienverein on 29 December 1857. Other sacred works from the years 1857 to 1859 include a sonorous, motivically finely woven offertory "**Universi, qui te expectant**" **JWV 74**, which Rheinberger composed in Vaduz in the summer of 1856,<sup>41</sup> a double-choir motet "*O Herr! erhöre mein Gebet!*" **JWV 163** dated 3 May 1857, and a *Requiem* **JWV 108** which Rheinberger began in the summer of 1857 but abandoned after the Benedictus.<sup>42</sup> Two further motets from those years, the *Offertorium in F* "*Jam sol recedit*" **JWV 95** (premiere 30 May 1858 according to Irmen) and the *morning song* "*Die Sterne sind erblichen*" **JWV 101** (premiere at the Oratorienverein 16 May 1859) were later given new life in a revised form: **JWV 95** as op. 107,2 and the *Morgenlied* as op. 69,1.

In the summer of 1856, Rheinberger composed a *Mass in D* for soloists, choir and organ **JWV 71** for church performance in his native Vaduz, which was considered lost until 1975.<sup>43</sup> He wrote "Ad ecclesiam St. Florin Vaduz" on the autograph organ part;<sup>44</sup> in his *Thematic Catalog* he called the composition "Landmesse" (country mass), which, unlike his *Mass in E flat*, is not in the old a cappella style, but is supported by the organ and is permeated by folk-like triadic melodies. This was followed in August 1858 by a "Vespers for small country choirs," also with organ **JWV 104**<sup>45</sup> and a lost *Tantum ergo* **JWV 105**.<sup>46</sup> When, in 1861, he once again spent his vacations in Vaduz, he presented the church choir with another small but refined composition: the **Offertorium pro omni tempore "Benedictus sit Deus"** **JWV 133** for choir with an obbligato organ part.

In the summer of 1859, Rheinberger completed the catalog of his early works. He took up his first permanent position as a piano teacher at the conservatory in May and his first opus appeared in print (4 *Klavierstücke* op.1). His apprenticeship was over.

<sup>40</sup> *Lebenserinnerungen von Franziska von Hoffnass*, vol. 1, 1888–1892, LI-LA, AFRh N 38, transcript: e-archiv.li/files/RhAV\_D\_067.pdf, p. 133, accessed on 15 May 2024. Cannot be dated exactly, but before 10 November 1859, when Fanny set out on a journey to Düsseldorf.

<sup>41</sup> "performed," according to the *Thematic Catalog*.

<sup>42</sup> Around the same time he wrote to his parents: "If only such pieces could always be performed immediately, I would compose more church music." Letter dated 1 July 1857, *B&D*, vol. 1, p. 269.

<sup>43</sup> It was rediscovered in 1975 in the archives of the church choir of St. Florin, Vaduz, Liechtenstein, handed over to the RhAV in 2016 and published (ed. William Maxfield, Vaduz [St. Florin] 2016).

<sup>44</sup> LI-LA, *RhAV G 36*, the organ part is dated 5 September 1856, the soprano and alto parts, which are only available as single parts, are dated 26 August, the bass part is dated 1 September 1856, the tenor part is undated.

<sup>45</sup> Autograph in Mbs, *Mus.ms. 4744 a-7*, dated 18 August 1858, first edition Vaduz (St. Florin) 1989, edited by Kurt Büchel.

<sup>46</sup> The entry in the *Thematic Catalog* was annotated in pencil: "Vaduz 1858."

## Works without opus number 1860–1901

Rheinberger's career gained momentum during the 1860s. In 1863 he became court organist at St. Michael's Church, in 1864 he took over the direction of the Oratorienverein and also became solo repetiteur at the court theater. As early as 1860, he was promoted to the position of composition teacher at the conservatory, and in 1871, he took over the management of the reorganized music school together with Franz Wüllner. His focus as a composer was on piano and chamber music, secular vocal music, the *Wallenstein Symphony* (1866) and, above all, the opera "*Die Sieben Raben*" (The Seven Ravens), which premiered in Munich in 1869. However, he also composed sacred works during this time, including several larger works such as the *Requiem* op. 60 and the *Stabat Mater* op. 16, as well as motets, psalms and hymns,<sup>47</sup> including the unpublished **Salve Regina WoO 54,1**, of which unfortunately nothing is known apart from the date – 17 March 1873 – on the autograph.

In September 1877, Rheinberger was appointed court kapellmeister and director of church music at the Allerheiligen-Hofkirche (All Saints' Court Church). With the royal court chapel, he now had a professional ensemble at his disposal to perform at church services and court chapel concerts.<sup>48</sup> To expand his repertoire, he liked to go to the court library, where – as Fanny wrote to Rheinberger's brother David – he "dug up old music."<sup>49</sup> A whole bundle of copies of works from the 16th to 18th centuries, including works by Lassus, Gabrieli, Lotti, Homilius, Schütz, J. M. Bach and many others, reveal his newly awakened interest in early music. He also cultivated the music of his Munich predecessors. In his estate, for example, there is a Gloria (without a catalogue number) that he composed for the *Missa ferialis* by Caspar Ett (1788–1847).<sup>50</sup>

With renewed vigor, Rheinberger turned increasingly to the composition of sacred music. As soon as he took office, he positioned himself in the dispute over "true" Catholic church music and opposed the increasingly restorative ideals of strict Cecilianism emanating from Regensburg. With the double-choir a cappella *Mass in E flat major* op. 109 (*Cantus Missae*) dated 1878, dedicated to Pope Leo XIII, he proved that it was possible to write in the old a cappella style and still compose music that conformed with current aesthetic and harmonic precepts. And in the fall of 1877, the newly appointed court conductor presented the *Hymns* op. 107, a homage to Bach's counterpoint, and dedicated the collection to the Protestant St. Thomas's Choir in Leipzig.

Until his retirement in 1892, he published 8 collections of motets and hymns, 2 collections of sacred songs, 8 masses, 1 *Stabat Mater* and 2 oratorios. Only a few sacred works remained unpublished and were not given opus numbers. These are almost exclusively individual works that were commissioned

<sup>47</sup> Rheinberger did not publish most of these works until the 1870s, in the collections op. 40, 58 and op. 69.

<sup>48</sup> Regarding the repertoire and Rheinberger's role, see Irmen, *Rheinberger als Antipode*, op. cit.

<sup>49</sup> Letter dated 21 February 1878, quoted in Irmen, *Rheinberger als Antipode*, op. cit., p. 66. The transcripts can be found in Mbs, *Mus.ms. 4746*.

<sup>50</sup> Caspar Ett, *Missa ferialis a 4 voci*, Mbs, *Mus.ms. Mk 409-1*. Contains a Gloria by Rheinberger at the end, dated 6 April 1887.

for a specific occasion or as contributions to publications by colleagues.<sup>51</sup> Only once did Rheinberger publish an entire group of sacred works without opus numbers: the **Carmina sacra WoO 7**, which was published by Seiling in Regensburg in 1886. Seiling was the principal publisher of music by the Cecilians and therefore certainly not Rheinberger's first choice, as he had repeatedly had to defend himself against accusations of dealing too freely with liturgical texts and with chromaticism. Seiling had published Rheinberger's *Stabat Mater* op. 138 in 1884, but he reacted negatively to the offer of the motets, which were later published by Forberg as op. 163: "15,000 Cecilian composers supported him because he adhered strictly to the instructions of Rome to only include works in his catalog that were composed according to the regulations of the Church."<sup>52</sup> Rheinberger did not change his motets, but was prepared to give him "easily performable church music to publish" as an alternative.<sup>53</sup> Seiling reacted enthusiastically to the keyword "easily performable" and sent a number of suggestions on 29 June 1885: "For 2 voices (sop.alto) with organ (easily performable), for example, the offertories are still missing for [...]: Feast of the Holy Name of Jesus, Tu es Petrus, Feast of Our Lady of Sorrows, Patronal Feast of St. Joseph (3rd Sunday after Easter), the Feast of the Most Sacred Heart of Jesus [...]." Seiling listed other feasts and added as a precaution: "You will find the text in the Graduale romanum."

Rheinberger thereupon sent the three previously composed two-part **Ave Maria** (February 1884) as well as **Venite populi** and **Ad hoc templum** (14 and 20 June 1885). He expanded this collection with an older **Miserere** from 1878 (see below) and composed the **Confitebor** and **Recordare Virgo** in August/September 1885. In fact, the **Ad hoc templum** for the Feast of the Sacred Heart even fulfilled a direct liturgical wish of the publisher. Was the lower level of difficulty the reason for not giving the **Carmina sacra** an opus number? In any event, Rheinberger did not abandon his commitment to quality, as particularly the **Ave Maria** and **Confitebor** demonstrate. Performance material of the **Ave Maria** from the court church shows that the two-part chants were performed chorally.<sup>54</sup>

The **Miserere WoO 7,4** grew out of liturgical practice at the court chapel. The performance material offers us an insight into the local choral practice: the psalm verses were performed alternately by a four-part choir with organ ad libitum and an unaccompanied monophonic men's choir, with the four-part choir alternating between tutti and soli. Breath marks, dynamic indications and notated rhythms bear witness to a vibrant performance of the psalmody. For publication in 1886, Rheinberger rhythmically "evened out" the monophonic psalmody. Since the names of the singers are inscribed on the performance material, we know that a total of 36 performers were involved, including 10 basses. Eight of the basses sang the psalmody.

The chorale **Salve Regina WoO 54,3** dated 25 May 1883 was also created for liturgical practice. The tenors and basses sing the Marian antiphon in unison to an organ accompaniment. The version of the chant could not be verified, but the harmonization is by Rheinberger himself and is in his own contemporary style.

The Rheinberger estate contains a group of unpublished works from the years 1877 and 1879 which do not really fit in with Rheinberger's other works. Although the manuscripts are dated, Rheinberger's name is not mentioned. They are strict arrangements of chorale cantus-firmus: a verse from the *Stabat Mater* for 8 voices (WoO 45), the Introit of the *Requiem* for SSATTB (WoO 46), *Gott sei mir gnädig* for 7 voices (WoO 50) and *Adoro te* for 7 voices (WoO 52) as well as *Nimm mich, o Herr, in deine Hut* (WoO 51) for choir and strings. Irmen included them in the catalog of works as works by Rheinberger, but they are compositions that originate from Rheinberger's composition classes at the music school. Irmen himself pointed out that there is a copy of the same Rheinberger *Adoro te* in the exercise books found in the estate of Rheinberger's student Engelbert Humperdinck.<sup>55</sup> A comparison of the handwriting shows that the copy in Rheinberger's estate was also written by Humperdinck. Whether it is a joint production by the class or a work by Humperdinck or Rheinberger remains an unanswered question. To provide an example, the **Requiem WoO 46**, which is manifestly in Rheinberger's handwriting, has been edited for the present supplementary volume. Rheinberger's meticulously kept music school diaries prove that this piece was the subject of his lessons. The following note can be found in music school diary 3 (1875/76–1878/79), 1st book:<sup>56</sup> on 26 May 1877 "Beginning of a Requiem movement in 6 parts based on the ritual cantus firmus." On 30 May, 2 June and 7 June, he noted the continuation of the work and then on 9 June the "conclusion of the Requiem movement in B flat major for 6 voices" (at the same time we learn that three students were excused ...). With respect to stylistic features and the question of whether Rheinberger taught counterpoint as he himself learned it, we must refer to other studies.<sup>57</sup>

The gradual **Tu es Deus WoO 68** was composed in 1891 at the request of Theobald Kretschmann (1850–1919), kapellmeister at the Votive Church in Vienna, who had been commissioned by the local church music association to publish graduals and offertories by the "most renowned contemporary composers" for the entire church year. "The interludes in question should be a capella or with organ accompaniment, 2, 3, 4, 5 or 6 voices, and also accessible to weaker church choirs," reads Kretschmann's letter, on which Rheinberger noted in the margin: "Composed the Graduale for Quinquagesima and sent it off to be printed. Kreuth, 6 August 1891."<sup>58</sup> Kretschmann wrote to thank him for the piece: "Highly Esteemed Master! Thank you very much for sending the Graduale, it is a jewel that will be a magnificent adornment of the collection. It is precisely this style that we are looking for – why should church music get mired down in liturgical correctness?" It is possible that the ambitious edition project was never completed; a corresponding edition containing Rheinberger's work cannot be found.

<sup>51</sup> Rheinberger himself kept a list of his works published without opus numbers (Mbs, *Mus.ms.* 4737-2). In this, he sometimes noted the occasion of the composition, but nowadays this can usually only be discerned by looking at the autograph or the sketchbooks. Since many of these works have already been published in more recent editions, only a few exemplary compositions, or compositions that are otherwise difficult to access, have been included in the present volume.

<sup>52</sup> Unpublished letter dated 26 January 1885, Mbs, *Rheinbergeriana I*, 10, 212.

<sup>53</sup> This can be seen from the unpublished letter dated 29 June 1885, from which the subsequent quotation is also taken, Mbs, *Rheinbergeriana I*, 11, 51.

<sup>54</sup> Source **St** in the Critical Report.

<sup>55</sup> Hans-Josef Irmen, *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, Vaduz, (Verlag Josef Rheinberger-Archiv, 1974), 2 vols. Simultaneously published as title edition in: *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, vol. 104/I and II, Cologne, 1974. For WoO 45, 50–52, see from p. 134.

<sup>56</sup> LI-LA, *RhFA 098/3*, cited from [www.e-archiv.li/D49215](http://www.e-archiv.li/D49215); accessed on 27 March 2024, volume I, pp. 92–94.

<sup>57</sup> Especially Petersen, *Satzlehre* (see footnote 3).

<sup>58</sup> Undated letter in *Rheinbergeriana I* 16, 31. The letter of thanks is pasted in before it, as sheet 30.

Between 23 and 30 October 1893, Rheinberger composed two short **Antiphons for the centenary celebration (1894) in Loreto WoO 71**. The pilgrimage site of Loreto is based on the legend that on the night of 9 to 10 December 1294, the “Holy House,” i.e., the house in which Mary lived with her family in Nazareth, was carried to Loreto by angels. The 600th anniversary of this event was celebrated in Loreto in 1894. Among the unpublished letters in the Rheinberger estate are several letters from the kapellmeister of the basilica in Loreto, Roberto Amadei (1840–1913). Amadei had contacted Rheinberger on 22 September 1893<sup>59</sup> and asked whether the latter would send one of his great masses with orchestra, to be performed in the basilica on the occasion of the upcoming celebration. According to the second letter dated 30 September 1893,<sup>60</sup> Rheinberger sent him the Mass in C major op. 169. The Santa Casa officially invited Rheinberger to the performance on 9 December 1894;<sup>61</sup> when the composer proved unable to attend, a telegram was sent to him immediately after the performance with the news that the mass had been performed with great enthusiasm.<sup>62</sup> In connection with these plans, Amadei approached the composer on 30 September 1893 with a further request, namely to compose an introit, a gradual and an offertory to complete the liturgical sequence for his Mass. The new pieces could also be scored for solo voice – and be short: “L’introito può essere brevissimo perché è seguito subito del Kyrie. Il Graduale pure breve può essere seguito da un suo pezzo per Organo & l’offertorio da un pezzo per Violino e Organo.”<sup>63</sup> The fact that there are two copies of the *Gaudens gaudebo* in the archives of the Santa Casa in Loreto<sup>64</sup> suggests that at least this introit was performed – whether it was performed together with the mass must unfortunately remain an unanswered question.<sup>65</sup> It is worth noting that the Introit was heavily edited. The changes show that in Loreto, as well, Rheinberger’s music was considered too “unchurchlike” by the Cecilians, as chromaticism and seventh chords were removed and dynamic changes and rhythms were smoothed out.

The **Marienhymne WoO 30**<sup>66</sup> was probably also a commissioned composition, as Rheinberger interrupted the work he had just begun on the Requiem op. 194 on 7 December 1899 and drafted the little hymn in his sketchbook with the note: “(for the publishing house of Martin Cohen in Regensburg.)”<sup>67</sup> The piece was published in Regensburg in 1900 in the *Marienlob* collection.<sup>68</sup> Only the German text of the hymn is underlaid in the sketch and in the first print, while the autograph also contains the original Latin text. Rheinberger named St. Casimir as the author, but today the Latin hymn is attributed to Bernhard von Morlas (1075–1140); Rheinberger used the version by Karl Simrock from

*Lauda Sion* (Cologne, 1850) for the German translation. The *Marienhymne* may have been performed quite soon, as is suggested by a second autograph score and performance material from the collection of St. Michael’s Church in Munich.<sup>69</sup> These come from the possession of Joseph Anton Becht, choirmaster at St. Michael’s and Rheinberger’s colleague at the music academy. Both the score and the parts contain only the Latin text.

**Ave Maria WoO 34** for three-part women’s choir and organ is Rheinberger’s last completed work. He initially composed it for a solo voice and organ – according to the autograph on 25 July 1901 – while he was at the spa in Wildbad Kreuth, where he went every year. As his sketchbook reveals, Rheinberger composed the three-part version on 30 October 1901 in Munich; the organ accompaniment is identical to the solo version with the exception of the ending. He was still able to offer the song to his publisher Forberg for publication,<sup>70</sup> but did not live to see it printed. The monophonic *Ave Maria* was probably written for the dedicatee of the edition, the contralto Emmy Rintelen from Berlin. The Rintelen family were among Rheinberger’s closest friends in Wildbad Kreuth, and Emmy was also friends with Henriette Hecker. Henriette Hecker, who also came from Berlin, had met Rheinberger in Wildbad Kreuth in 1900, and the 20-year-old and the composer had developed an intense correspondence and soulmate friendship. The correspondence with Henriette Hecker ended on 25 April 1901 because of her marriage, but Rheinberger still sent her greetings via Emmy Rintelen in October.<sup>71</sup> The three-part version was composed during this sad and lonely time, during which, on 14 October, Rheinberger also resigned from the music academy. Immediately afterwards, he began his last work, the unfinished *Missa “omnium sanctorum”* op. 197, the fair copy of which breaks off during the Credo with the words “et resurrexit tertia die secundum scripturas.”

\*

The author would like to thank the Bayerische Staatsbibliothek München for permission to use their sources for the edition, as well as Fr. Wimmer of St. Florin/Vaduz. We would also like to thank Mr. Rupert Tiefenthaler of the Josef Rheinberger Archive in Vaduz and Mr. Jürg Hanselmann and the International Josef Gabriel Rheinberger Society. Special thanks go to the Stiftung Fürstlicher Kommerzienrat Guido Feger in Vaduz for its support of this edition.

Stuttgart, in April 2024

Barbara Mohn

Translation: Gudrun and David Kosviner

<sup>59</sup> Rheinbergerian II, Amadei, sheet 1.

<sup>60</sup> Ibid., sheet 2.

<sup>61</sup> Rheinbergiana II Loreto, sheet 1.

<sup>62</sup> Ibid., sheet 3.

<sup>63</sup> Rheinbergerian II, Amadei, sheet 1. (“The Introit can be very short because it is followed immediately by the Kyrie. The Gradual, also short, can be followed by one of your pieces for organ & the Offertory by a piece for violin and organ.”)

<sup>64</sup> The editor thanks Padre André of the Archivio della Santa Casa di Loreto for sending the two sources.

<sup>65</sup> At least the introit *Gaudens gaudebo* is in C major, like the Mass. The *Gloriosa dicta sunt* is a communio. Unfortunately, only the program booklet for the Centenario in March and April has survived in Rheinberger’s estate, which shows that the Credo of the Mass op. 169 was performed on 16 April 1895; regrettably, there is no trace of the booklet for December (*Programma di Musica Sacra che verrà eseguito nella Sacrosanra Basilica di Loreto ... dal 19 Marzo als 16 Aprile 1895*, in *Rheinbergeriana IV*, part II).

<sup>66</sup> The catalog of the Bayerische Staatsbibliothek in Munich contains an incorrect composition under the catalog number WoO 30 (see the Critical Report).

<sup>67</sup> Mbs, *Mus.ms.* 4739b-6, p. 45.

<sup>68</sup> See the Critical Report.

<sup>69</sup> Mbs, *Mus.ms.* Mm 913 and 914 (see the Critical Report).

<sup>70</sup> No. 34 in the *Thematic Catalog* reads: “‘Ave Maria’ in E flat for a mezzo-soprano voice with organ / also arranged for 3 voices with organ) / Otto Forberg (edition for soprano in F, for contralto in D).”

<sup>71</sup> Letter from Henriette Huber, née Hecker, to Theodor Kroyer dated 22 May 1921, B&D VIII, p. 220. *Wanderers Nachtlied* WoO 74, which Rheinberger had composed for Henriette Hecker on 23 December 1900, was performed from the “Manuscript” by Emmy Rintelen on 25 April 1901 in the Holy Cross Church in Berlin (program of the concert in *Rheinbergeriana IV*, part II).

# Cantate

Lobt den Namen des Herrn  
JWV 4

Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901)  
UA Dez. 1853  
Text: Anonymus frei nach (Ps 135, 95 u.a.)

Moderato

Organo



*p* legato

\* 

The organ introduction consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'p' (piano) and 'legato'. Pedal markings are indicated by asterisks and brackets below the bass staff.

5 Soprano

*p* *cresc.*

Lobt den Na-men des Herrn, lobt den Na-men des Herrn, ihr Knech - te lo - bet den

Alto

*p* *cresc.*

Lobt den Na-men des Herrn, lobt den Na-men des Herrn, ihr Kne - te, lo - bet den

Tenore

*p* *cresc.*

Lobt den Na-men des Herrn, lobt den Na-men des Herrn, ihr Knech - te, lo - bet den

Basso

*p* *cresc.*

Lobt den Na-men des Herrn, lobt den Na-men des Herrn, ihr Knech - te, lo - bet den



The vocal section features four staves for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. Each staff begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The lyrics are: 'Lobt den Na-men des Herrn, lobt den Na-men des Herrn, ihr Knech - te lo - bet den'. Below the vocal staves is the organ accompaniment, which continues the melodic and harmonic material from the introduction.

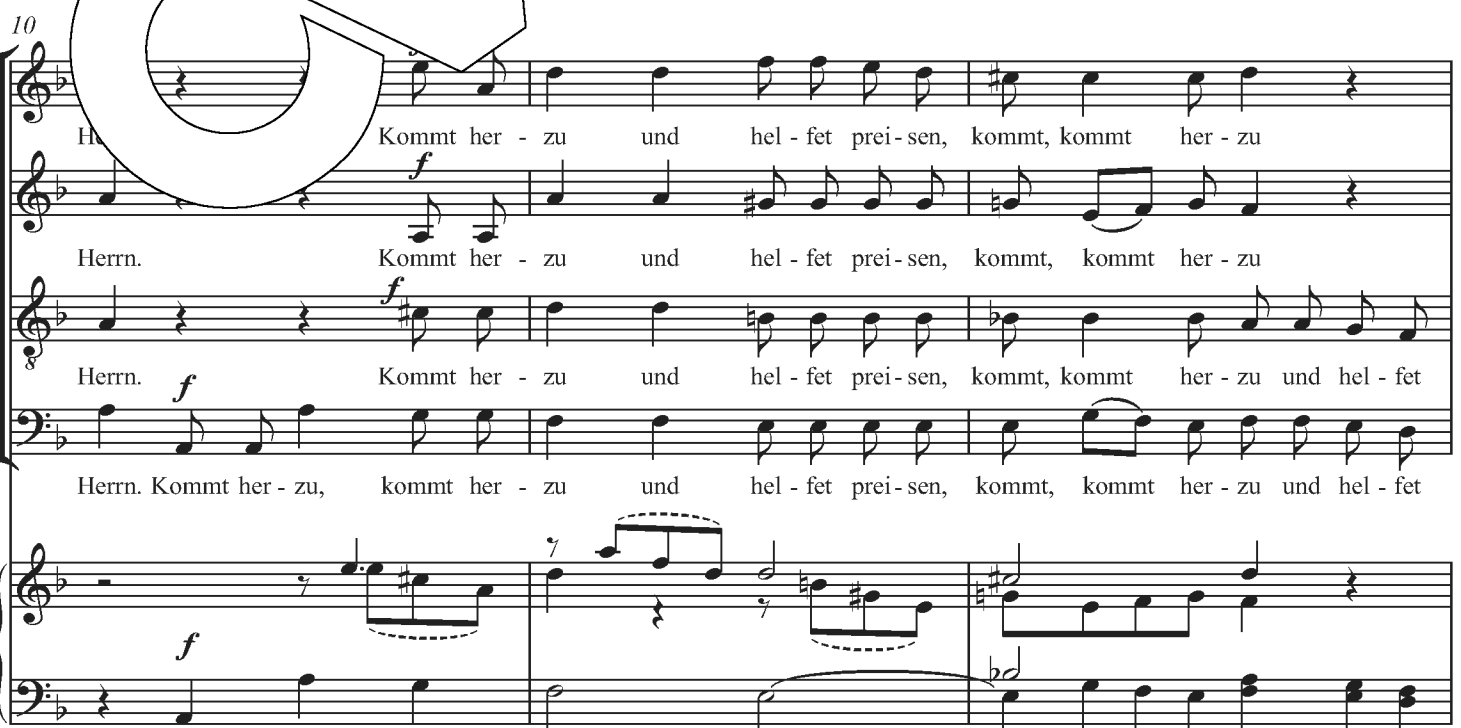
10

Herrn. Kommt her - zu und hel - fet prei - sen, kommt, kommt her - zu

Herrn. Kommt her - zu und hel - fet prei - sen, kommt, kommt her - zu

Herrn. Kommt her - zu und hel - fet prei - sen, kommt, kommt her - zu und hel - fet

Herrn. Kommt her - zu, kommt her - zu und hel - fet prei - sen, kommt, kommt her - zu und hel - fet



The second vocal section begins at measure 10. It features four vocal staves and organ accompaniment. The lyrics are: 'Herrn. Kommt her - zu und hel - fet prei - sen, kommt, kommt her - zu'. The dynamics are marked with a forte (*f*) dynamic. The organ accompaniment continues with a strong melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

\* Zur Verwendung des Pedals siehe den Kritischen Bericht. / For information on using the organ pedal see the Critical Report.



und hel - fet prei - sen, ihr Kin - der Is - ra - el, und hel - fet prei - sen,  
 und hel - fet prei - sen, ihr Kin - der Is - ra - el, o kommt her - zu, hel - fet prei - sen,  
 prei - sen, und hel - fet prei - sen, kommt, ihr Kin - der Is - ra - el, kommt, hel - fet  
 prei - sen, o kommt, ihr Kin - der Is - ra - el, kommt her - zu, kommt, hel - fet

und hel - fet prei - sen, o kommt her - zu und hel - fet, hel - fet p - s  
 und hel - fet prei - sen, kommt, ihr Kin - der Is - ra - el.  
 prei - sen, o kommt her - zu und hel - fet prei - sen.  
 prei - sen, her - zu und hel - fet prei - sen.

Denn der *f*  
 Denn der *f*  
 Denn der *f*  
 Denn der *f*  
 Denn der

Herr, der Herr ist all - mäch - tig, ein star - ker Gott, denn der Herr, der  
 Herr, der Herr ist all - mäch - tig, ein star - ker Gott, denn der Herr, der  
 Herr, der Herr ist all - mäch - tig, ein star - ker Gott, denn der Herr ist ein star - ker  
 Herr, der Herr ist all - mäch - tig, ein star - ker Gott, denn der Herr, der ist ein star - ker

Herr — ist ein star - ker Gott, denn der Herr, der Herr ist ein  
 Herr — ist ein star - ker Gott, denn der Herr, der Herr ist ein  
 Gott, — ein — star - ker Gott, denn der Herr, der Herr ist ein  
 Gott, — ein — ker Gott, denn der Herr, der Herr ist ein

star - ker Gott, ein star - ker Gott, dim.  
 star - ker Gott, ein star - ker Gott, dim.  
 star - ker Gott, ein star - ker Gott, dim.  
 star - ker Gott, ein star - ker Gott, dim.

*mf legato*

41

*p*  
ein ge-rech - ter Gott.

*p*  
ein ge-rech - ter Gott.

*p*  
ein ge-rech - ter Gott.

*p*  
ein ge-rech - ter Gott.

45

49

Solo *f*  
Wir le - be-ten in Fins - ter-nis, und wüst war uns - re

*p*

Wüst uns - re See - le war,  
 Seel in uns, wüst uns - re See - le war, doch Gott, doch

Wüst uns - re See - le war, doch Gott,  
 Und wüst war uns - re Seel in uns,

*f* *Tutti f* *Solo* *ff* *f*

Gott in sei - ner Gna - de,  
 doch in sei - er Gna de ließ leuch - ten sei - ne Ge -

doch G

*mf* *Solo*

ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, doch Gott, der Herr,  
 doch Gott, der Herr, der

rech - tig - keit, doch Gott, der Herr,  
 doch Gott, der Herr,

*Tutti f* *mf cresc.* *ff*

66

*mf* der Herr in sei - ner

Herr in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit,

*pp* der Herr, der Herr,

*pp* der Herr, der Herr,

*pp*

71

*pp* rit. Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit.

*pp* rit. ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit.

*pp* rit. ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit.

*pp* ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit.

*pp* ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit.

*rit.*

*sf*

76

*f* Und

*Solo mf* Wir le - be - ten in Fins - ter - nis und wüst war uns - re Seel in uns,

*f* Und

*f* Und

*p*

wüst war uns - re Seel in uns, doch Gott, doch  
 Tutti *f*  
 doch  
 wüst war uns - re Seel in uns,  
 wüst war uns - re Seel in uns,  
 Gamba *p* *mf*

*ff*  
 Gott, doch Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch sei - Ge - rech - tig - keit, doch  
*ff*  
 Gott, doch Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch ten sei - ne Ge - rech - tig - keit,  
*ff*  
 doch in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit,  
*ff*  
 Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit,  
*f*

**Più Allegro**

Solo Quartett senza Organo

*f*  
 Gott, \_\_\_\_\_ doch Gott \_\_\_\_\_ ließ  
*f* Solo  
 doch Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit,  
*f* Solo  
 doch Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, \_\_\_\_\_  
*f* Solo  
 doch Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, doch Gott

96

leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, in sei - ner Gna - de,  
 doch Gott ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, doch Gott in sei - ner Gna - de ließ  
 ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, in sei - ner Gna - de ließ

102

doch Gott in sei - ner Gna - de  
 in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, doch Gott in sei - ner Gna - de ließ  
 leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, doch Gott in sei - ner Gna - de ließ  
 leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, doch Gott in sei - ner Gna - de ließ

108

de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, in sei - ner Ge - rech - tig - keit,  
 leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, doch  
 Gna - de ließ leuch - ten, ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit

113

keit, doch Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit,  
 keit ließ leuch - ten sei - ne Gna - de, ließ  
 Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit,  
 keit, doch Gott in sei - ner Gna - de ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, ließ

ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, Ge - rech - tig - keit, Ge -  
 leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, Ge - rech - tig - keit, Ge -  
 ließ leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, Ge - rech - tig - keit, Ge -  
 leuch - ten sei - ne Ge - rech - tig - keit, Ge - rech - tig - keit, Ge -

rech - tig - keit.  
 rech - tig - keit.  
 rech - tig - keit.  
 rech - tig - keit.  
 rech - tig - keit.

**stoso**  
 Tutti sempre *f*  
 Tutti sempre *f*  
 Lobt den Na - men des  
 Lobt den Na - men des Herrn, ja lobt sei - nen Na - men in E - wig - keit, ja  
 Lobt den Na - men des Herrn, ja lobt sei - nen Na - men in E - wig - keit, ja



Tutti  
sempre *f*

Lobt den Na - men des Herrn, ja  
Herrn, ja lobt sei - nen Na - men in E - wig - keit, ja lobt sei - nen  
lo - bet den Na - men des Herrn, den Na - men des Herrn, den Na - men des

Tutti  
sempre *f*

Lobt den Na - men des Herrn, ja  
lobt sei - nen Na - men in E - wig - keit, lobt sei - nen Na - men in  
Na - men in E - wig - keit, ja lobt sei - nen Na - men in  
Her - ren, E - wig - keit lo - bet ihn,

lobt sei - nen Na - men in E - wig - keit, ja lo - bet ihn in  
E - wig - keit, in E - wig - keit, lo - bet ihn, lo - bet  
E - wig - keit, in E - wig - keit, lo - bet ihn.  
lobt den Na - men des Herrn, ja lobt sei - nen

E - - - wig - keit.

ihn in E - - wig - keit, ja lobt sei-nen Na - men in

Lobt den Na - men des Herrn, ja

Na - men in E - - wig - keit, in E - wig - keit, in

Lobt den Na - men des Herrn, lobt sei-nen Na - men in

E - - wig - keit, in E - wig - keit, ja lobt sei-nen Na - men in

lobt sei-nen Na - men - wig - keit, lobt sei-nen Na - men,

E - - keit, ja lo - bet ihn, ja lobt sei-nen

*ff* E - wig - keit, lobt ihn in E - wig - keit.

E - wig - keit, lobt ihn in E - wig - keit. Lobt den Na-men des Herrn, ja

lobt sei-nen Na - men in E - wig - keit. Lobt den Na-men des

Na - - men, lobt ihn in E - wig - keit.

162

*f*

Lobt den Na - men des Herrn, den Na - men - des -  
 lobt sei - nen Na - men in E - - wig - keit, in E - wig - keit, ja  
 Herrn in E - - wig - keit, ja lobt, ja  
 Lobt den Na - men des Herrn, ja lo - bet ihn, ja

166

Grave

Herrn, lobt den Na - men des Herrn, ja lo - bet ihn, ja lo - bet  
 lo - bet, ja lo - bet den Herrn, ja lo - bet ihn,  
 lo - bet ihn, ja lo - bet ihn,  
 lo - bet ihn, ja lo - bet ihn, lo - bet ihn,

172

ihn, ja lo - bet sei - nen Na - - men in E - wig - keit.  
 ja lo - bet sei - nen Na - - men in E - wig - keit.  
 ja lo - bet sei - nen Na - - men in E - wig - keit.  
 ja lo - bet sei - nen Na - - men in E - wig - keit.

Cornet

# Kyrie

zu 5 Stimmen in f-Moll  
JWV 8a

Text: aus dem Ordinarium Missae  
komp. 1.7.1854

**Poco Adagio**

Soprano I *p* Ky - ri - e e - lei - son, *f* Ky - ri - e e - lei - son, *p* Ky - ri - e e -  
Soprano II *p* Ky - ri - e e - lei - son, *f* Ky - ri - e e - lei - son, *p* Ky - ri - e e -  
Alto *p* Ky - ri - e e - lei - son, *f* Ky - ri - e e - lei - son, *p* Ky - ri - e e -  
Tenore *p* Ky - ri - e e - lei - son, *f* Ky - ri - e e - lei - son, *p* Ky - ri - e e -  
Basso *p* Ky - ri - e e - lei - son, *f* Ky - ri - e e - lei - son, *p* Ky - ri - e e -

6 *mf*  
lei - son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.  
lei - son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.  
lei - son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.  
- son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.  
lei - son. E - lei - son.

11 *f*  
- son, Chri - ste e - lei - son,  
- son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,  
son, Chri - ste e - lei - son, *f* Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -  
son, Chri - ste e - lei - son, *f* Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -  
son, Chri - ste e - lei - son, *f* Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

16

*f* Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e -

*p* Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

*p* lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

*p* lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

*f* Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son

22

*p* lei - son, Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e -

*f* e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e -

*f* e - lei - ste, - ste e -

*f* Chri - ste e - lei - son, e -

*p* e - lei - son, e - lei - son, e -

28

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

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

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

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

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



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

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

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

# Sanctus

zu 4 Stimmen in C-Dur  
JWV 17

Text: aus dem Ordinarium Missae  
komp. 25.2.1854

Maestoso

Soprano *p* San - ctus, San - ctus, San - ctus, *f* San - ctus De - us Do - mi - nus,  
Alto *p* San - ctus, San - ctus, San - ctus, *f* San - ctus De - us Do - mi - nus,  
Tenore *p* San - ctus, San - ctus, San - ctus, *f* San - ctus De - us Do - mi - nus,  
Basso *p* San - ctus, San - ctus, San - ctus, *f* San - ctus De - us Do - mi - nus,

9 *p* San - ctus, San - ctus, San - ctus *f* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.  
*p* San - ctus, San - ctus, San - ctus *f* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.  
8 *p* San - ctus, San - ctus, San - ctus *f* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.  
*p* San - ctus, San - ctus, San - ctus *f* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

17 *p* Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.  
*p* ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.  
*f* Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a.  
*p* Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a.

25 *p* Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a. *pp*  
*p* Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a. *pp*  
*p* Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a. *pp* *f* O - san - na  
*p* Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a. *pp*



34

*f* O - san - na

*f* O - san - na in ex - cel - sis, o - san -

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

38

in ex - cel - sis, o - san -

na, o - san - na, o - san - na

8 - - - - - san - - - - - na,

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

42

na, san - na in *f* ex - cel -

cel o - san - na in ex - cel -

8 na in ex - cel - sis, in ex - cel -

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

46

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

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

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

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

51

*f*

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

55

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

59

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

65

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

# Sanctus

Canon tres in unum zu 6 Stimmen  
JWV 23a

Text: aus dem Ordinarium Missae  
komp. 8.5.1854

Soprano I  
San - ctus, San - ctus De - us Do - mi - nus Sa - ba - oth,

Soprano II  
San - ctus, San - ctus De - us Do - mi - nus

Tenore I  
San - ctus, San - ctus

Tenore II  
San - ctus Sa - ba - oth

Basso I  
San - ctus, San - ctus, San - ctus De - us Do - mi - nus,

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

6  
De - us Do - mi - nus Sa - ba - oth, San - ctus, San - ctus,  
Sa - ba - oth, - us Do - mi - nus Sa - ba - oth, San - ctus,  
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. O -  
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.  
Do - mi - nus Sa - ba - oth, Do - mi - nus Sa - ba - oth. O - -  
Do - mi - nus, Do - mi - nus Sa - ba - oth, Do - mi - nus Sa - ba - oth.



# Graduale

Cantate Domino laeta, pueri, cantica  
JWV 32

**Allegro non troppo**  
con fuoco

aus: Florian Reichssiegel, *Pietas Christiana*, Salzburg, 1770  
komp. 1.1.1855

Soprano *f* Tutti *Solo p*  
Can - ta - te Do - mi - no lae - ta, \* pu - e - ri, can - ta - te pu - e - ri

Alto *f* Tutti *Solo p*  
Can - ta - te Do - mi - no lae - ta, pu - e - ri, can - ta - te pu - e - ri

Tenore *f* Tutti  
Can - ta - te Do - mi - no lae - ta, pu - e - ri.

Basso *f* Tutti *p* Solo  
Can - ta - te Do - mi - no lae - ta, pu - e - ri, can - ta - te pu - e - ri

7 *f* Tutti *ff*  
can - ti - ca su - per - ba! Qui - per - sit ho - sti - um a - gmi - na!

8 *f* Tutti *ff*  
can - ti - ca su - per - ba! Qui dis - per - sit ho - sti - um a - gmi - na!

8 *f* Tutti *ff*  
Qui dis - per - sit ho - sti - um a - gmi - na!

8 *f* Tutti *ff*  
canta - te mi - no. Qui dis - per - sit ho - sti - um a - gmi - na!

13 *p* Solo *f* Tutti  
Lau - da - te ju - ve - nes vir - gi - nes - que cym - ba - lis so -

*p* Solo *f* Tutti  
Lau - da - te ju - ve - nes vir - gi - nes - que cym - ba - lis so -

*mf* Solo *f* Tutti  
Lau - da - te ju - ve - nes vir - gi - nes - que cym - ba - lis so -

*p* Solo *f* Tutti  
Lau - da - te ju - ve - nes vir - gi - nes - que cym - ba - lis so -

\* Zum Text siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text see the Critical Report.

18

*ff*

nan - ti - bus - que ca - ni - te car - mi - na, car - mi - na cy - tha - ris.

nan - ti - bus - que ca - ni - te car - mi - na cy - tha - ris.

*ff*

nan - ti - bus - que ca - ni - te car - mi - na cy - tha - ris. —

nan - ti - bus - que ca - ni - te car - mi - na cy - tha - ris.

23

*p*

Vos quo - que se - nes, vos con - ju - ges me - tra

*p*

Vos quo - que se - nes, vos con ju ges me - tra —

*p*

Vos quo - que se - nes, vos quo - que co - ges, vos

*p*

Vos quo - que se - nes, vos quo - que con ju ges, me - tra pro -

28

pro - mi - te, me tra pro - mi - te, vos quo - que se - nes,

mi - te, tra pro - mi - te, vos quo - que se - nes,

tra mi - te, me - tra pro - mi - te, pro - mi - te,

mi - te, me - tra pro - mi - te, me - tra pro - mi - te,

33

*f*

me - tra pro - mi - te! Can - ta - te Do - mi - no lae - ta,

*f*

me - tra pro - mi - te! Vos quo - que se - nes,

*f*

me - tra pro - mi - te! Vos quo - que

*f*

me - tra pro - mi - te! Vos quo - que se - nes, can - ta - te

pu - e - ri, can - ti - ca - su - per - ba, lau - da - te Do - mi -  
 lae -  
 se - nes, can - ta - te, can -  
 Do - mi - no, vos, can - ta - te, can -

*f* no, can - ta - te lae - ta, *p* Solo pu - e - ri, can - ti - ca -  
 ta, pu - e - ri, can - ta - te Do - mi - no, *p* Solo can - ta - te Do -  
 ta - te, *f* can - ta - te can - su -  
 ta - te, *f* can - ta - te, *p* Solo can - te Do - mi - no

*f* Tutti per - Can - ta - te Do - mi - no lae - ta, pu - e - ri,  
*f* Tutti Can - ta - te Do - mi - no lae - ta, pu - e - ri,  
*f* Tutti Can - ta - te Do - mi - no lae - ta, pu - e - ri.  
*f* Tutti pu - ri! Can - ta - te Do - mi - no lae - ta, pu - e - ri,

*p* Solo can - ta - te pu - e - ri *f* Tutti can - ti - ca su - per - ba! Qui dis -  
*p* Solo can - ta - te pu - e - ri *f* Tutti can - ti - ca su - per - ba! Qui dis -  
*p* Solo can - ta - te Do - mi - no, *f* Tutti lae - ta pu - e - ri! Qui dis -  
 pu - e - ri, *f* Tutti can - ta - te Do - mi - no!

\* Kursiver Text entsprechend T. 6-8. / Text in italics according to mm. 6-8.

58

*ff* *p* Solo

per - sit ho - sti - um a - gmi - na! Lau - da - te ju - ve - nes,

*ff* *p* Solo

per - sit ho - sti - um a - gmi - na! Lau - da - te ju - ve - nes,

*ff* *p* Solo

per - sit ho - sti - um a - gmi - na! Lau - da - te

*ff* *p* Solo

per - sit ho - sti - um a - gmi - na! Lau - da - te ju - ve - nes, —

63

*f* Tutti

vir - - gi - nes - que cym - ba - lis so - nan - ti - bus - que

*f* Tutti

vir - - gi - nes - que cym - ba - lis so - nan - ti - bus - que

*f* Tutti

ju - ve - nes, vir - gi - nes - que cym - ba - lis so - nan - ti - bus - que

*f* Tutti

vir - - gi - nes - que cym - ba - lis so - nan - ti - bus - que

67

me - tra pro - mi - te! Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te

*ff*

tra pro - mi - te! Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te

*ff*

tra pro - mi - te! Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te

*ff*

me - tra pro - mi - te! Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te,

72

*ff*

ta - - - te, can - ta - - - te, can - ta - te!

*ff*

Do - - mi - no, can - ta - te Do - - mi - no, can - ta - te!

*ff*

Do - - mi - no, can - ta - te Do - - mi - no, can - ta - te!

*ff*

can - ta - te, can - ta - te, can - ta - te!

\* Im Autograph im Sopran „laudate“. / Soprano in the autograph score: „laudate“.



# Mottetto a sei voci

Bleib bei uns (Erstfassung des Abendlieds op. 69,3)

JWV 55

Text: Lukas 24,29  
komp. am 9.3.1855

**Moderato**

The musical score is for a six-voice motet. It begins with a **Moderato** tempo and a **p** (piano) dynamic. The vocal parts are Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore I, Tenore II, and Basso. The lyrics are: "Bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den,". The piano accompaniment starts at measure 6 and includes the lyrics: "bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den," and "bleib bei uns, bleib bei uns, denn es will". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and phrasing slurs. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

12

*f* denn es will A - bend wer - den, *ff* A - bend wer - den, *dim.*

denn es will A - bend wer - den, *f* A - bend wer - den, *dim.*

denn es will A - bend wer - den, *f* *dim.*

wer - den, denn es will A - bend wer - den, *dim.*

A - bend wer - den, will A - bend wer - den, *dim.*

denn es will A - bend wer

19

*f* und der Tag hat sich ge - nei - get, hat sich ge -

und der Tag hat sich ge - nei - get, hat sich ge -

und der Tag hat sich ge - nei -

und der

und der Tag hat sich ge - nei -

und der Tag hat sich ge -

25

*dim.* sich ge - nei - get, *p* bleib bei uns, denn es will

nei - get, *dim.* sich ge - nei - get, *p* bleib bei uns, denn es will

get, hat sich ge - nei - get, *dim.* bleib bei uns, denn es will

Tag hat sich ge - nei - get, *dim.* bleib bei uns, denn

get, hat sich ge - nei - get, *dim.* bleib bei uns, denn

nei - get, sich ge - nei - get, *dim.* bleib bei uns, denn

31

A - bend wer - den. Bleib bei

A - bend wer - den. Bleib bei

A - bend wer - den, und der Tag hat sich ge -

es will A - bend wer - den, und der Tag hat

es will A - bend wer - den, und der Tag hat sich ge - neigt, hat

es will A - bend wer - den, und der Tag hat sich ge - nei - - et,

37

uns, o bleib bei uns, o bleib bei uns, o bleib bei uns

uns, o bleib bei uns, o bleib bei uns, bleib, —

nei - get, sich ge - get. O bleib bei uns, — bei uns,

sich ge - get. O bleib bei uns, bei uns, denn es will

sich ge - get. O bleib, o bleib bei uns,

sich ge - nei get. O bleib bei uns, o —

43

bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den!

o bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den!

o bleib, o bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den!

A - bend wer - den, denn es will A - bend wer - den!

o bleib, bei uns, bei uns, denn es will A - bend wer - den!

bleib, — bleib bei uns, denn es will A - bend wer - den!

# Messe in Es

Fassung von 1858/59 mit einem Anhang zur Erstfassung 1856\*

Version of 1858/59 with an appendix for the first version 1856\*

JWV 57

## Kyrie

Text: Ordinarium Missae

### Alla capella

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

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

Tenore

Basso

5  
e e - lei - son, Ky ri - e,  
lei - son, Ky - ri - e, Ky ri - e e - lei - son, e - lei -  
Ky e - son, e - lei - son, e - lei -  
Ky - ri - e e - lei - son, e -

9  
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e -  
- son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -  
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -  
lei - son, Ky - ri - e e - lei -

\* Rheinberger hat die Messe 1856 komponiert. Nach der Uraufführung 1857 hat er sie 1858/59 für eine Aufführung in der Theatinerkirche umgearbeitet (siehe dazu das Vorwort und den Kritischen Bericht). / Rheinberger composed the mass in 1856. After its first performance in 1857 he revised the mass in 1858/59 for a performance in the Theatinerkirche (refer to the Foreword and to the Critical Report).

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

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

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

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

# Gloria

Allegro moderato\*

*f*  
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus  
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus  
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus bo -  
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus

8  
*p*  
 bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.  
 bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.  
 - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - di - mus te. Ad - o - ra - mus -  
 bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus -

16  
*f* *p*  
 Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. **\*\* vi -**  
 mus glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. Fi - li u - ni -  
 ad - o - ra mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.  
 te, - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

24  
*p* *f* *p*  
 Fi - li u - ni - ge - ni - te, fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su  
 ge - ni - te, fi - li u - ni - ge - ni - te, fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su  
*p* *f* *p*  
 Fi - li u - ni - ge - ni - te, fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su  
 Fi - li u - ni - ge - ni - te, fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su

\* Partitur: Allegro molto. Edition folgt Stimmen. / Full score: Allegro molto. The edition adopts the reading of the parts.

\*\* Für den Fall der Kürzung von T. 22–36 geben die Quellen für T. 22 Varianten im Alt und Bass vor: Alt Ganzenote c', Bass punkt. Halbe- und Viertelnote mit Silbe „cum“. / The sources present alternative versions for m. 22 if the cut from m. 22 to 36 is made: alto whole note c', bass dotted half note and quarter note with syllable "cum".

32 *f* - de

Chri - ste, Je - su Chri - ste.

Chri - ste, Je - su Chri - ste. *f* Cum

Chri - ste, Je - su Chri - ste. *f* Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Chri - ste, Je - su Chri - ste. *f* Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

40 *f*

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo -

San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

- - - men. *f* Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

46 *f*

ri - a De - i - cum San - cto *f* Spi - ri - tu, in glo -

- - - men. *f* Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Pa - tris, cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in glo - *f*

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

53 *p* *cresc.* *f*

ri - a De - i Pa - tris. A - - - men.

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - men, a - - - men.

ri - a De - i Pa - tris. A - - - men, a - - - men.

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - men.

# Credo

Andante

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

7  
fa - cto - rem coe - li et ter - rae. Et in Je - sum Chri - stum, Fi - li - um  
fa - cto - rem coe - li et ter - rae. Et in Je - sum Chri - stum, Fi - li - um  
8  
fa - cto - rem coe - li et ter - rae. Et in Je - sum Chri - stum, Fi - li - um  
fa - cto - rem coe - li et ter - rae. Et in Je - sum Chri - stum, Fi - li - um

14  
De - i u - ni - ge - ni - tum. Qui pro - pter no - stram sa -  
- ni - ge - ni - tum. Qui pro - pter no - stram sa -  
8  
De - i u - ni - ge - ni - tum. Qui pro - pter no - stram sa -

20  
lu - tem de - scen - dit de coe - lis,  
lu - tem de - scen - dit de coe - lis, de -  
8  
lu - tem de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de  
lu - tem de - scen - dit, de - scen -



25

*f* de - scen - dit de coe - - lis, *ff* de - scen - dit de coe - lis.

scen - dit de coe - - lis, *ff* de - scen - dit de coe - lis.

8 coe - lis, de coe - - lis, *ff* de - scen - dit de coe - lis.

- - dit de coe - - lis, *ff* de - scen - dit de coe - lis.

31 **Meno moto**

*p* Et in - car - na - tus est, ho - mo fa - ctus, *mf* cru - ci - fi - xus, cru - ci -

*p* Et in - car - na - tus est, ho - mo fa - ctus, *mf* cru - ci - fi - xus, cru - ci -

8 *p* Et in - car - na - tus est, ho - mo fa - ctus, *mf* cru - ci - fi - xus, cru - ci -

*p* Et in - car - na - tus est, ho - mo fa - ctus, *mf* cru - ci - fi - xus, cru - ci -

38

*f* fi - xus, *pp* sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

*f* xus, *pp* sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

8 *f* fi - xus, *pp* sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

*f* fi - xus, *pp* sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

45 **Tempo primo**

*f* Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, et a - scen - dit in

*f* Et re - sur - re - xit, et a - scen - dit in

8 *f* Et re - sur - re - xit, et a - scen - dit in

*f* Et re - sur - re - xit, et a - scen - dit in

51

coe - lum, in coe - lum, et i - te - rum ven - tu - rus  
 coe - lum, in coe - lum, et i - te - rum ven - tu - rus  
 coe - lum, in coe - lum, ven - tu - rus est cum  
 coe - lum, in coe - lum, ven - tu - rus

58

est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi et  
 est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re et  
 glo - ri - a, ju - di - ca re vi - vos et  
 est cum glo - ri - a, di - ca - re vi - vos et

64

mor - tu - os, et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,  
 - tu - os, et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,  
 mor - tu - os, et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

71

san - ctam Ec - cle - si - am, u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -  
 san - ctam Ec - cle - si - am, u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -  
 san - ctam Ec - cle - si - am, u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -  
 san - ctam Ec - cle - si - am, u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

o - nem pec - ca - to - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

o - nem pec - ca - to - rum.

o - nem pec - ca - to - rum. A - - - -

o - nem pec - ca - to - rum.

li, A - men, ven - tu - ri sae - - - - cu - li.

A - - - - -

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

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - men, a -

A - - - - - men, a -

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

tu sae cu - li, A - men, a - - - - - men,

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

- - - - - men.

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

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

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

# Sanctus

Andante

*p* San - - - ctus, *mf* San - ctus Do - mi - nus De - us  
*p* San - ctus, *mf* San - ctus Do - mi - nus, Do - mi - nus De - us  
*p* San - ctus, *mf* San - ctus Do - mi - nus, Do - mi - nus De - us  
*p* San - ctus, *mf* San - ctus Do - mi - nus, Do - mi - nus - us

8 *f* Sa - ba - oth, *f* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,  
*f* Sa - ba - oth, *f* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,  
8 Sa - ba - oth, *f* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi -  
- ba - oth, - - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus

Allegro

14 *f* De - us Sa - ba - oth. *f* Ple - ni sunt coe - li et  
*f* De - us Sa - ba - oth. *f* Ple - ni sunt coe - li et  
8 nus Sa - ba - oth. *f* Ple - ni sunt coe - li et  
*f* De - us Sa - ba - oth. *f* Ple - ni sunt coe - li et

21

*f*

ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a. O - san - na

ter - - - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.

8 ter - - - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a. O - *f*

ter - - - ra glo - ri - a tu - a.

28

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

*f*

O - san - na in ex - cel sis,

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

*f*

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

34

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

na, o - san - na, o - san - na, o -

8 sa - na, o - san - na, o - san - na, o -

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

40

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

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

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

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

# Benedictus

Moderato

*p*  
 Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne  
*p*  
 Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne  
*p*  
 Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne  
*p*  
 Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

7 *f*  
 Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit,  
*f* *pp*  
 Do - mi - ni, qui ve - nit, qui ve - nit,  
 8 *pp*  
 Do - mi - ni, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi -  
*pp*  
 mi - ni, qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit,

14 *f* **Allegro**  
 qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.  
*f*  
 qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.  
*f* *f*  
 ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. O -  
*f*  
 qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. O -

21

*f* O - san - - - - na, o - san - - -

*f* O - san - - - - na, o - san - -

8 san - - - - - na, o - - - - - san -

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

28

*p* na, o - san - - - - na, o - san - - - na in ex -

*p* na, o - san - - - - na, o - san - - - na in ex -

8 na ex cel - - - sis, *p*

sis o - san - - - - na, o - san - - - -

34

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

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

8 o - san - - - - na, o - san - - - na.

na, o - san - na, o - san - - - na.

# Agnus Dei

Andante

Musical score for the first system (measures 1-6) of the Agnus Dei. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: mi-se-re-re, A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: mi-se-re-re, mi-A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: mi-se-re-re, A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: mi-se-re-re,". The score includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for the second system (measures 7-12) of the Agnus Dei. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "mi-se-re-re no-bis. A-gnus De-qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: mi-se-re-re A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: no-bis-agnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: -se-re-re no-bis. A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di:". The score includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for the third system (measures 13-16) of the Agnus Dei. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "- se-re-re, mi-se-re-re. A-agnus De-i, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis. A-agnus De-i, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis. A-gnus De-i, qui tol-lis pec-mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis. A-agnus De-i,". The score includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte).



19

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

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

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

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

25

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

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

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

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

33

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

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

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

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

41

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

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

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

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

Anhang  
Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei

aus: Messe in Es JWV 57  
Erstfassung von 1856

Gloria

Alla breve

*f*  
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in  
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et  
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et  
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter -

10  
*p*  
ter - ra pax in mi - ni - bus, pax ho - mi - ni - bus  
in ra pax, pax ho - mi - ni - bus  
pax, pax ho - mi - ni - bus  
ho - mi - ni - bus, pax ho - mi - ni - bus

19  
*p*  
bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.  
bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.  
bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.  
bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Ad - o -

28

*mf* Ad - o - ra - mus te. *f* Glo - ri - fi - ca - mus te.

*mf* Ad - o - ra - mus te. *f* Glo - ri - fi - ca - mus te. *p* Fi - li

*mf* Ad - o - ra - mus te. *f* Glo - ri - fi - ca - mus te.

ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

38

*p* Fi - - li u - ni - ge - ni - te, *f* Fi - li u - ni -

u - ni - ge - ni - te, *f* Fi - li u - ni - ge - ni - te, *f* Fi - li u - ni -

*p* Fi - - li u - ni - ge - te, *f* Fi - li u - ni -

Fi - - li u - ni - ge - ni -

47

ge - ni - te, *pp* u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - -

- te, *pp* ni - ge - ni - te Je - su Chri - -

ge - u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - -

te, *pp* Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - -

57

ste, Je - su Chri - ste. \_\_\_\_\_

ste, Je - su Chri - ste. \_\_\_\_\_

ste, Je - su Chri - ste. \_\_\_\_\_ *f* Cum San -

ste, Je - su Chri - ste. \_\_\_\_\_ *f* Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo -

68

Cum San - cto Spi - ri -  
cto Spi - ri - tu in glo - ri - a Pa - tris in glo - ri - a De - i  
- ri - a De - i Pa - tris, A - - - - - men, a -

76

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a Pa tris, in  
tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - -  
Pa - tris, in glo - ri - De - Pa - tris,  
- - - - - men a - - - - - en, cum San -

84

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

93

tris. A - - - - - men, a - - - - - men.  
tris. A - men, a - - - - - men, a - - - - - men.  
tris. A - - - - - men, a - men, a - - - - - men.  
tris. A - - - - - men, a - - - - - men.

# Sanctus

**Andante maestoso**

San - ctus, San - ctus,  
San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth!  
San - ctus, San - ctus,  
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,  
San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us  
San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us  
San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus

Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us  
Sa - ba - oth, Do - mi - nus Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us  
Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus  
De - us, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a,  
 Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra glo - ri - a,  
 Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra glo - ri - a,  
 Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra glo -

glo - ri - a tu - a. *f* O - san - na in ex - cel - sis, o -  
 glo - ri - a tu - a. *f* O san na  
 glo - ri - a tu - a. *f* O - san - na in ex - cel -  
 ri - a tu - a. *f* O - san - na in ex -

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

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

# Benedictus

Andante

Be - ne - di - ctus\_ qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit,  
Be - ne - di - ctus\_ qui ve - nit, be - ne - di - ctus\_ qui ve - nit,  
Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus\_ qui ve - nit in  
Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in

nit in no-mi-ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus\_ be - ne - di - ctus\_ i  
nit, be - ne - di ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui  
no - mi - ne Do - mi - ni, be - di ctus qui  
no - mi - ne Do mi - ni.

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

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

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

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

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

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

*dim.* *p* **più mosso**



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

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

### Agnus Dei

Grave\*

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

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

\* Mit Bleistift korrigiert zu „Andante maestoso“. / Corrected in pencil to "Andante maestoso".

13

tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -  
 De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di:  
 mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di:

20

re - re no - bis, mi - se - re re no - bis, mi - se - re re no - bis.  
 mi - se - re re no - bis.  
 mi - se - re re no - bis.  
 mi - se - re re A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

27

bis. A - gnus De - i, mi - se - re - re, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta  
 i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui  
 mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

34

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi -  
 mun - di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi -  
 mun - di: mi - se - re - re, mi - se -

40

- se - re - re, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta  
no - bis, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -  
- se - re - re, qui tol - lis pec - ca -  
re - re, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

47

mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec -  
- di, A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol -  
- ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol -  
mun - di, A - gnus De - i, qui tol -

54

**Allabreve**

lis pec - ca - ta mun - di. Do - na no -  
di.  
lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di.

62

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





# Offertorium in Es-Dur

Universi qui te expectant  
JWV 74

Graduale zum 1. Adventssonntag (nach Ps 25 [24],3-4)  
komp. 10.9.1856

**Allegro con moto**

Soprano *f*  
U - ni - ver - si - qui - te ex - spe - ctant,

Alto *f*  
U - ni - ver - si qui te ex - spe - ctant,

Tenore *f*  
U - ni - ver - si qui te ex - spe - ctant,

Basso *f*  
U - ni - ver - si qui te ex - spe - ctant, con - fun -

6 *p* non con - fun - den - tur, non con - fun - den - tur, non *f*

*p* non con - den - tur, non con - fun - den - tur, non con - fun - den - *f*

*p* con - non con - fun - den - tur, *f*

non con - fun - den - tur, Do - mi - ne, *f*

12 *p* con - fun - den - tur, non con - fun - den - tur, non con - fun - den - tur,

*p* tur, non con - fun - den - tur, non con - fun - den - tur, *p*

*f* non con - fun - den - tur, non, non, non con - fun - den - tur, *p*

*f* non con - fun - den - tur, non con - fun - den - *p*

17

Do - mi - ne non con - fun - den - tur, non con - fun -

Do - mi - ne, non, non con - fun - den - tur,

8 Do - mi - ne, non con - fun - den - tur, non con - fun -

- - - tur, non, non con - fun - den - - - tur, non con - fun -

22

den - tur, non con - fun - den - tur, Do - mi - ne.

non con - fun - den - tur, non con - fun - den - tur.

8 den - tur, non, non con - fun - den - tur.

den - - - tur, non con fun - den - tur.

28

*p* Vi - as tas fac mi - hi, Do - mi -

Vi - as tas fac mi - hi, Do - mi -

8 Do - mi -

Vi - as tu - as no - tas fac mi - hi, Do -

35

*p* mi - ne, vi - as tu - as, vi - as tu - as

*p* ne, vi - as tu - as, Do - mi - ne, vi - as tu - as

8 mi - ne, vi - as tu - as, Do - mi - ne,

- - mi - ne, vi - as

no - tas fac mi - hi, vi - as tu - as no - tas fac mi - hi, Do -  
 no - tas fac mi - hi, vi - as tu - as no - tas fac mi - hi,  
 vi - as tu - as no - tas fac mi - hi, no - tas fac mi - hi, Do -  
 tu - as, Do - - mi - ne, no - tas fac mi - hi Do - mi -

- mi - ne, Do - mi - ne: et se - mi - tas tu - as e -  
 Do - - mi - ne, Do - mi - ne: et se - mi - tas tu - as  
 - mi - ne, Do - - mi - ne: et se - mi - tas tu - as  
 ne, Do - - mi - ne: se - mi - tas tu - as

do - me, se - mi - tas, et se - mi - tas e - do - ce me, et  
 e - do - ce se - mi - tas tu - as e - do - ce me, et  
 do - et se - mi - tas tu - as e - do - ce me, et  
 e - do - ce me, et se - mi - tas tu - as e - do - ce me, et

se - mi - tas tu - as e - do - ce me, e - do - ce me.  
 se - mi - tas tu - as e - do - ce me, e - do - ce me.  
 se - mi - tas tu - as e - do - ce me, e - do - ce me.  
 se - mi - tas tu - as e - do - ce me, e - do - ce me.



67 Alleluja *f*

Al - - - le - lu -

*f* Al - - le - lu - - ja, al - le - lu - ja, al -

*f* Al - le - lu - - - - - ja,

*f* Al - le - lu - - - ja, al - le - lu - -

73

ja, al - le - lu - - - - - ja, -

le - - - lu - ja,

al - - - le - ja, al - le -

ja, al - le - lu - - - ja,

79

le - lu - ja, al - le - lu - -

le - lu - ja, al -

lu - - - ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - - - ja, al - le - lu - -

85 *ff*

ja, al - - - le - lu - - ja, al - le - lu - - ja.

- - - le - lu - ja, al - le - lu - - ja.

- - - le - lu - ja, al - le - lu - - ja.

ja, al - le - lu - - ja, al - le - lu - - ja.

# Offertorium pro omni tempore

Benedictus sit Deus

JWV 133

Offertorium am Trinitatisfest (nach Tobias 12,6)

komp. 5.8.1861

Nicht zu langsam

Soprano Alto

Tenore Basso

Organo

*p*

[Ped.] \*

5

be - ne - di - ctus\_ sit De - us Pa - u - ni - ge - ni - us\_ que De - i Fi - li - us,

be - ne - di - ctus\_ sit De - us Pa - u - ni - ge - ni - tus - que De - i Fi - li - us,

*f*

9

u - ni - ge - ni - tus - que De - i Fi - li - us,

u - ni - ge - ni - tus - que De - i Fi - li - us,

*f*

*p*

\*\*

Ped.

\* Siehe den Kritischen Bericht. / See the Critical Report.

\*\* Papierverlust im Autograph, Ergänzung im Kleinstich (siehe den Kritischen Bericht).  
Notes in small print completed due to paper loss in the autograph (see the Critical Report).

13 *p*  
 San - ctus quo - que Spi - ri - tus:  
*p*

*pp*  
 San - ctus quo - que Spi - ri - tus:

17 *cresc.* *f* *p*  
 qui - a - fe - cit no - bi - cum mi - se - ri - cor - di - am su -  
*cresc.* *f* *p* *sf*  
 qui - a - fe - cit no - bi - cum mi - se - ri - cor - di - am su -

*p*

21 *pp*  
 am. San - ctus quo - que Spi - ri - tus:  
*p*  
 am. San - ctus quo - que

*pp*

25

*f* qui - - a - - fe - - cit - - no - bis - cum mi - se - ri -

*f* Spi - ri - tus: qui - - a fe - - cit - - no - bis - cum mi - se - ri -

*p*

Ped.

29

cor - di - am su - am. e - ne - di - - ctus,

cor - di - am su Be - ne - di - - ctus,

*pp*

*pp*

33

be - ne - di - - ctus!

be - ne - di - - ctus!

*pp*

# Carmina sacra

## 1. Ave Maria

WoO 7,1

Offertorium am 4. Adventssonntag  
nach Lukas 1,28.42  
und Bittzusatz „Sancta Maria“, Rom 1568  
komp. 26.2.1884

**Andante molto** ♩ = 80

*p dolce*

Soprano  
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a

*p dolce*

Alto  
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a

Organo  
*p*  
*pp*

6

*f*

ple - na, Do - mi - nus te - cum: be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri -

*f*

ple - na, Do - mi - nus te - cum: be - ne - di - cta tu in

12

*f*

bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i. San - cta Ma -

*f*

mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus.

*p*

17

*pp* *cresc.*

ri - a, o - ra pro no - bis, nunc et in ho - ra mor - tis no - strae.

*p* *pp*

San - cta Ma - ri - a, o - ra pro no - bis, nunc et in

23

*f* *p* *cresc.*

A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a, gra -

*f* *cresc.*

ho - ra mor - tis no - strae. A - ve, a - ve Ma - ri - a, gra -

29

*f* *p*

- ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, a - - ve,

*f* *p*

- ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, a - - ve, a -

*mf* *p*

*p*  
 a - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, be - ne - di - cta tu in mu - li -  
 ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, be - ne - di - cta tu in mu - li -

*mf*

*mf*

*f*  
 e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus - tris - i  
 - e - ri - bus, et be - di - ctus fru ctus - tris tu - i

*f*

*p*  
 Je - su, a - - - ve Ma - ri - - a.  
 Je - su, a - - - ve Ma - ri - - a.  
 rit. - - - -

*mf*

*mf*

## 2. Ad hoc templum

WoO 7,2

Text: aus dem Officium Sanctissimi  
Cordis Domini nostri Jesu Christi  
komp. 20.6.1885

Non troppo mosso ♩ = 80

*marc.*

Soprano  
Ad hoc tem - plum, ad haec san - cta san -

Alto  
*marc.*  
Ad hoc tem - plum, ad haec

Organo  
*mf*

*p*

7

cto - rum, ad hanc ar - cam te - sta - men - ti ad - o - ra - bo,  
san - cta san - cto ad hanc ar - cam te - sta - men - ti ad - o -

14

et lau - da - bo, et lau - da - bo no - men Do - mi - ne, di -  
ra - bo, et lau - da - bo no - men Do - mi - ni, di - cens cum Da -





21

- cens cum Da - - vid: in - ve - -

vid, di - cens cum Da - vid: in - ve - -

*p*

*p*

*p*

27

ni cor me - um et o - rem De - um me - um, et

ni cor me - um et o em, et o - rem De m me - um, et

34

e - go in - ve - ni cor re - - gis,

e - go in - ve - ni cor re - - gis, fra - tris et a - mi - ci be -

40

*f* fra - tris et a - mi - ci be - ni - gni Je - su. *mf* Ad hoc

*f* ni - - gni Je - - - gni - - - su.

*mf*

47

*f* tem - plum, ad haec san - cta san - cto - rum, ad - o - ra bo, et lau -

*mf* Ad hoc tem - plum, *f* ad haec san - cta san - cto - m, ad - o - ra - -

54

da - - bo no - men Do - mi - ni, di - cens cum Da - - vid: *p*

bo no - men Do - mi - ni, di - cens, di - cens cum Da - - vid: in -

*p*

60

*p*

et o - rem, o - rem De - um me -

ve - ni cor me - um et o - rem De - um me -

*mf*

67

*f*

um, et e - go in - ve - ni cor re - gis, mi - ci be -

um, ... fra - et mi - ci, a - mi -

74

ni - - gni Je - - su. *dim.*

- ci be - ni - gni Je - - su. *dim.*

rit. . . . .

*p*

# 3. Venite populi

WoO 7,3

Text: Antiphon am Sonntag nach Fronleichnam  
komp. 14.6.1885

Con moto ♩ = 84

Soprano

Alto

Organo

*mf*

Ve - ni - te po - pu -

*mf*

Ve - ni - te po - pu -

7

*f*

li ad sa - crum et im - mor - ta - le my - ste - rium, et li - ba - men

*f*

li ad sa - crum im - mor - ta - le my - ri - um, et li - ba - men

*p*

cresc.

cresc.

14

*f*

a - gen - dum, ve - ni - te, ve - ni - te po - pu - li.

*f*

a - gen - dum, ve - ni - te, ve - ni - te po - pu - li.

*mf*

20

*mf* *cresc.* *f*

Cum ti - mo - re et fi - de ac - ce - da - mus ma - ni - bus mun - dis,

*mf* *cresc.* *f*

Cum ti - mo - re et fi - de ac - ce - da - mus ma - ni - bus mun - dis,

*p*

27

*p*

ve - ni - te po - pu - li, ve - ni - te. Je - sum - lum ad - o -

ve - ni - te po - pu - li, ve - ni - te.

*mf* *p*

33

*f*

re - mus, ip - sum glo - ri - fi - ce - mus

*p* *f*

Je - sum so - lum ad - o - re - mus, ip - sum glo - ri - fi -

*mf*

39 *marc.* *f*

cum an - ge - lis cla - man - tes: Al - le -

*marc.*

ce - mus cum an - ge - lis cla - man -

43

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

*f*

tes: Al - le - lu ja, al - lu - ja

48 *mf*

Ve - ni - te po - pu - li ad sa - crum et

*mf*

Ve - ni - te po - pu - li ad sa - crum et

*p*

54 *f*

im - mor - ta - le my - ste - ri - um, ve - ni - te po - pu - li,

im - mor - ta - le my - ste - ri - um, ve - ni - te po - pu - li,

59 *cresc.* *f*

ve - ni - te po - pu - li, al - - - - - lu -

ve - ni - te po - pu - li, al - - - - - lu

65 *f* *rit.*

ja, ve - ni - te po - pu - li.

ja, ve - ni - te po - pu - li.

*rit.*

\* Im Autograph Haltebögen  $b^{\flat}$  zu  $b^{\flat}$  (T. 69–71) und  $es^{\flat}$  zu  $es^{\flat}$  (T. 70–71).  
 In the autograph score ties between b-flat<sup>♭</sup> and b-flat<sup>♭</sup> (mm. 69–71) and between e-flat<sup>♭</sup> and e-flat<sup>♭</sup> (mm. 70–71).

# 4. Miserere

WoO 7,4

Text: Psalm 51 (50)  
nach der Vulgata Clementina 1592  
komp. 19.3.1878/rev. 1885

Grave  $\text{♩} = 56$

Soprano Alto

\* 1. Mi - se - re - re me - i, De - us, se -

Tenore Basso

Organo ad lib. \*

4

dim.

cun - dum mi - se - ri - cor - dia - m tu - - - am.

im. *p*

8

\*\* Choral

2. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

\* Laut originale Aufführungsmaterial können die Verse 3, 7, 11, 15 und 19 von Soli gesungen werden.  
*According to the original performing material the verses 3, 7, 11, 15 and 19 may be sung by soloists.*

\*\* Zur Psalmodie entsprechend dem originalen Aufführungsmaterial siehe S. 82.  
*Regarding the psalmody according to the original performing material see p. 82.*



9 *pp* *f*

3. Am - pli - us la - va me ab in - i - qui - ta - te me - a: et

*pp* *f*

senza pedale

13 *p*

a pec - ca - to me - o mun - da e.

*p* *p* *f*

da me.

17 Choral

4. C - am in - i - qui - ta - tem e - go co - gno - sco, et pec - ca - tum me - um con - tra me est sem - per.

18 *p* *sf* *f*

5. Ti - bi so - li pec - ca - vi, er ma - lum co - ram te fe - ci: ut

*p* *sf* *f*

*p*

23 *f* *dim.* *p* *pp*

ju - sti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus — tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

28 Choral

6. Ec - ce e - nim in in - i - qui - ta - ti - bus con - cep - tus sum, et in pec - ca - con - ce - m ma - ter me - a.

29 *pp* *f*

7. Ec - ce e - nim ta - tem di - le - xi sti: in - cer - ta et oc -

34 *p*

cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fe - sta - sti mi - hi.  
tu - ae — ma - ni - fe - sta - sti mi - hi.

Musical staff for measure 8, bass clef, showing a sequence of eighth notes.

8. As - per - ges me hys-so - po, et mun - da - bor: la - va - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

Musical staff for measure 9, treble clef, starting with a piano (*pp*) dynamic.

9. Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae - ti - ti - am, et

Musical staff for measure 9, bass clef, with dynamics *pp*, *sf*, and *f*.

Piano accompaniment for measure 9, treble clef, with a piano (*p*) dynamic.

Piano accompaniment for measure 9, bass clef, with a piano (*p*) dynamic.

Musical staff for measure 44, treble clef, with a *dim.* marking and a piano (*p*) dynamic.

ex - sul - ta - bunt os - sa hu - li - ta.

Musical staff for measure 44, bass clef, with a piano (*p*) dynamic.

Piano accompaniment for measure 44, treble clef.

Piano accompaniment for measure 44, bass clef.

Musical staff for measure 48, bass clef.

10. A - ver - te a - ni - mam tu - am a pec - ca - tis me - is: et om - nes in - i - qui - ta - tes me - as de - le.

Musical staff for measure 49, treble clef, with a piano (*pp*) dynamic.

11. Cor - mun - dum cre - a in me De - - - us,

Musical staff for measure 49, bass clef, with a piano (*pp*) dynamic.

11. Cor - mun - dum cre - a in me De - - - us, et spi - ri - tum

11. Cor - mun - dum cre - a in me De - - - us,

Musical staff for measure 49, bass clef, with a piano (*pp*) dynamic.

Piano accompaniment for measure 49, treble clef, with a piano (*pp*) dynamic.

senza pedale

53

re - ctum in - no - va in vis - ce - ri - bus me - - - is.

57

Choral

12. Ne pro - ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne au - ras a me

58

13. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am s - lu - ta - tis tu - i, et

62

spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me.

14. Do - ce - bo in - i - quos vi - as tu - as, et im - pi - i ad te con - ver - ten - tur.

67

15. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus De - us, De - us sa - lu - tis me - ae, et

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

*pp*

senza pedale

71

ex - sul - ta - bit lin - gua me - a ju - sti - ti - am tu - am.

*p*

76

16. Do - mi - ne, la - me - a a - pe - ri - es, et os me - um an - nun - ti - a - bit lau - dem tu - am.

77

17. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um de - dis - sem u - ti -

*pp* *sf*

*p* *p*

81 *f* ho - lo - cau - stis non de - - le - cta - - be - ris. *dim.* *p* *pp*

que: ho - lo - cau - stis non de - - le - cta - - be - ris.

ho - lo - cau - stis non de - - le - cta - - be - ris.

*f* ho - lo - cau - stis non de - - le - cta - - be - ris. *dim.* *p* *pp*

86 Choral

18. Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus: et in - tri - tum, De - us, non de - spi - ci - es.

87 *p*

19. Be - ne fac, - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on,

*p*

senza pedare

91 *f* ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem. *p*

*f* *p*

95 **Molto grave**

*pp*

20. Tunc ac - cep - ta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - ae ob - la - ti - o - nes et

*pp*

*pp*

99 *f* *ff*

ho - lo - cau - sta: tunc po - nent

*f* *ff*

*mf*

*mf*

103 *dim.* *p* *pp*

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

*dim.* *p* *pp*

*p*

# Choralfassungen

Version nach dem originalen Aufführungsmaterial  
in Mbs, Mus.ms. Mk 735-1-2 \*

8 *p*



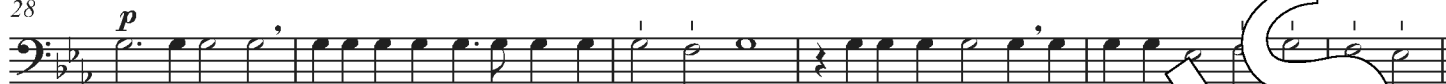
2. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

17 *p*




4. Quo - ni - am in - i - qui - ta - tem me - am e - go cog - no - sco, et pec - ca - tum me - um con - tra me est sem - per.

28 *p*



6. Ec - ce e - nim in in - i - qui - ta - ti - bus con - cep - tus sum, et in pec - ca - tis con - ce - pit ma - ter me a.

39 *p*



8. As - per - ges me hys - so - po, et mun - da - bi la - va - bis me, su - ni - vem de - al - ba - bor.

48 *p*



10. A - ver - te fa - tu - a pec - ca - tis me - is: et om - nes in - i - qui - ta - tes me - as de - le.

57



pro - ji - ci - as) a - a - e tu - a, et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne au - fe - ras a me. —

66



14. Do - ce - bo in - i - quos vi - as tu - as, et im - pi - i ad te con - ver - ten - tur.

76 *p*



16. Do - mi - ne, la - bi - a me - a a - pe - ri - es, et os me - um an - nun - ti - a - bit lau - dem tu - am.

86 *p*



18. Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus, cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - tum, De - us, non de - spi - ci - es.

\* Siehe den Kritischen Bericht. / See the Critical Report.



# 5. Confitebor

Offertorium

WoO 7,5

Text: Psalm 85, 12.5

komp. 26.8.1885

**Moderato** ♩ = 66

*p dolce*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne,  
Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne  
Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne  
Con - fi - te - bor ti - bi, Do mi - ne

Organo

*p*

7

*f*  
*f*  
*mf*  
*mf*

to - to cor - de me - o, et glo - ri - fi - ca - bo,  
us me - us, in to - to cor - de me - o, et glo - ri - fi - ca - bo,  
De - us me - us, in to - to cor - de me - o, et glo - ri - fi - ca - bo,  
De - us me - us, in to - to cor - de me - o, et glo - ri - fi - ca - bo,

glo - ri - fi - ca - bo no - men tu - um in ae - ter - num.

glo - ri - fi - ca - bo no - men tu - um in ae - ter - num.

glo - ri - fi - ca - bo no - men tu - um in ae - ter - num.

glo - ri - fi - ca - bo no - men tu - um in ae - ter - num.

Quo - ni - am tu, Do - mi - ne, su - a - vis et mi - tis

Quo - ni - am tu, Do - mi - ne, su - a - vis et mi - tis

Quo - ni - am tu, Do - mi - ne, su - a - vis et mi - tis

Quo - ni - am tu, Do - mi - ne, su - a - vis et mi - tis

28

*p* es, et mul - tae mi - se - ri - cor - di - ae *f* om - ni - bus in - vo -

*p* es, — et mul - tae — mi - se - ri - cor - di - ae *f* om - ni - bus — in - vo -

*p* es, et mul - tae mi - se - ri - cor - di - ae *f* om - ni - bus in - vo -

*p* es, et mul - tae mi - se - ri - cor - di - ae *f* om - ni - bus in - vo -

35

can - ti - bus te. *mf* - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne De - us me - us,

ti - bus te *mf* - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne De - us me - us,

can - ti - bus te. *p* Con - fi - te - bor ti - bi, *mf* Do - mi - ne De - us me - us,

can - ti - bus te. *p* Con - fi - te - bor ti - bi, *mf* Do - mi - ne De - us me - us,

*f* De - us me - us, *p* in to - to cor - de me - o, *cresc.* et glo - ri - fi - ca - bo no - men *f* *dim.*

*f* De - us me - us, *p* in to - to cor - de me - o, *cresc.* et glo - ri - fi - ca - bo no - men *f* *dim.*

*f* De - us me - us, *p* in to - to cor - de me - o, *cresc.* et glo - ri - fi - ca - bo no - men *f* *dim.*

*f* De - us me - us, *p* in to - to cor - de me - o, *cresc.* et glo - ri - fi - ca - bo no - men *f* *dim.*



*p* ter - num. *f* Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. *ff* rit. . . . .

*p* - um in ae - ter - num. *f* Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. *ff*

*p* tu - um in ae - ter - num. *f* Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. *ff*

*p* tu - um in ae - ter - num. *f* Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. *ff* rit. . . . .

# 6. Recordare Virgo

Offertorium in festo 7 dolorum B.M.V.  
WoO 7,6

Text: Offertorium an Marienfesten  
komp. 23.9.1885

Moderato ♩ = 76

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Re - cor - da - re

Organo

9

Vir Ma De i, dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni,

Vir Ma De - i, dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni,

Vir - go Ma - ter De - i, dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni,

Vir - go Ma - ter De - i, dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni,

16

*mf sf f p*

dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni, ut lo - qua - ris pro no - bis

*mf sf f p*

dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni, ut lo - qua - ris pro no - bis

*mf sf f p*

dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni, ut lo - qua - ris pro no - bis

*mf sf f p*

dum — ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni, ut lo - qua - ris pro no - bis

*mf*

23

*f*

bo - lo - ris pro no - bis bo - na.

*f*

na, - qua - ris pro no - bis bo - na.

*f*

bo - na, ut lo - qua - ris pro no - bis — bo - na.

*f*

bo - na, ut lo - qua - ris pro no - bis bo - na.

*p*

30

*p* Et ut a - ver - tas, *f* ut a - ver - tas in - di - gna - ti -

*p* Et ut a - ver - tas, *f* ut a - ver - tas in - di - gna - ti -

*p* Et ut a - ver - tas, *f* ut a - ver - tas in - di - gna - ti -

*p* Et ut a - ver - tas, *f* ut a - ver - tas in - di - gna - ti -

37

*p dolce* o - a no Re - cor - da - re Ma - ter De - i,

*p dolce* o em su - ar no - bis. Re - cor - da - re Ma - ter De - i,

*p dolce* o - nem su - am a no - bis. Re - cor - da - re Ma - ter De - i,

*p dolce* o - nem su - am a no - bis. Re - cor - da - re Ma - ter De - i,

44

*f* dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni, *mf* ut lo -

*f* dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni, *mf* ut lo -

*f* dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni, *mf* ut lo -

*f* dum ste - te - ris in con - spe - ctu Do - mi - ni, *mf* ut lo -

49

qua - ris, ut lo - qua - ris pro no - - - bis bo - - -

ris, lo - qua - ris pro no - - - bis bo - - -

qua - ris, ut lo - qua - ris pro no - - - bis bo - - -

qua - ris, ut lo - qua - ris pro no - bis bo - - -



55

*p* na. Re - cor - da - re Vir - go -

*p* na. Re - cor - da - re Ma -

*p* na. Re - cor - da - re

*p* na. Re - cor - da - re

62

rit. *f* Ma - i. rit. . . . .

De

*f* Ma - ter De - i. rit. a tempo rit. . . . .

Ma - ter De - i. rit. . . . .

# Marienhymne

Alle Tage, Seele, sage / Omni die dic Mariae  
WoO 30

Text: Bernhard von Morlas OSB (1075–1140)  
Dt. Fassung von Karl Simrock,  
Lauda Sion, Köln 1850  
komp. 11.12.1899

Andante ♩ = 63

*p dolce*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Al - le Ta - ge, See - le, sa - ge du Ma - ri - ens Lob und Preis; ihr Voll - brin - gen,  
Om - ni di - e dic Ma - ri - ae me - a lau - des a - ni - ma: e - jus fe - sta,

Al - le Ta - ge, See - le, sa - ge du Ma - ri - ens Lob und Preis; ihr Voll - brin - gen,  
Om - ni di - e dic Ma - ri - ae me - a lau - des a - ni - ma: e - jus fe - sta,

... ihr Voll - brin - gen,  
... e - jus fe - sta,

... ihr Voll - brin - gen,  
... e - jus fe - sta,

6

*f*

ihr Er - rin - gen, je - des Fest be - geht mit Fleiß.  
e - jus ge - sta, co - le de - vo - tis - si - ma

ihr Er - rin - gen, je - des Fest be - geht mit Fleiß.  
e - jus ge - sta, co - le de - vo - tis - si - ma.

ihr Er - rin - gen, je - des Fest be - geht mit Fleiß. Stets be - den - ke, stets ver - sen - ke dich in ih - re  
e - jus ge - sta, co - le de - vo - tis - si - ma. Con - tem - pla - re et mi - ra - re e - jus cel - si -

Er - rin - gen, je - des Fest be - geht mit Fleiß. Stets be - den - ke, stets ver - sen - ke dich in ih - re  
jus ge - sta, co - le de - vo - tis - si - ma. Con - tem - pla - re et mi - ra - re e - jus cel - si -

12

*f* dim.

... die, den Heh - ren zu ge - bä - ren, ward er - wählt, die rei - ne Maid.  
... dic fe - li - cem ge - ni - tri - cem, dic be - a - tam vir - gi - nem.

*mf* *f* dim.

... die, den Heh - ren zu ge - bä - ren, ward er - wählt, die rei - ne Maid.  
... dic fe - li - cem ge - ni - tri - cem, dic be - a - tam vir - gi - nem.

*p* *mf* *f* dim.

Herr - lich - keit; die, den Heh - ren zu ge - bä - ren, ward er - wählt, die rei - ne Maid.  
tu - di - nem; dic fe - li - cem ge - ni - tri - cem, dic be - a - tam vir - gi - nem.

*p* *mf* *f* dim.

Herr - lich - keit; die, den Heh - ren zu ge - bä - ren, ward er - wählt, die rei - ne Maid.  
tu - di - nem; dic fe - li - cem ge - ni - tri - cem, dic be - a - tam vir - gi - nem.

\* T. 15: Im 2. Autograph ist das *a* eine Oktave höher notiert, das *a*<sup>0</sup> aber klein und eingeklammert als Alternative angegeben.  
M. 15: the *a* is notated one octave higher, the *a*<sup>0</sup> however is added in small type and in brackets as an alternative.

17

*p* Him - mels - ga - ben, Jung - frau, ha - ben *f* dei - ne Sie - ge uns ge - währ; *p* dir zum Loh - ne  
*Haec per - so - na no - bis do - na con - tu - lit coe - le - sti - a;* *haec re - gi - na*

*p* Him - mels - ga - ben, Jung - frau, ha - ben *f* dei - ne Sie - ge uns ge - währ; *p* dir zum Loh - ne ward vom  
*Haec per - so - na no - bis do - na con - tu - lit coe - le - sti - a;* *haec re - gi - na nos di -*

*p* Him - mels - ga - ben, Jung - frau, ha - ben *f* dei - ne Sie - ge uns ge - währ; *p* dir zum Loh - ne  
*Haec per - so - na no - bis do - na con - tu - lit coe - le - sti - a;* *haec re - gi - na*

*p* Him - mels - ga - ben, Jung - frau, ha - ben *f* dei - ne Sie - ge uns ge - währ; *p* dir zum Loh - ne  
*Haec per - so - na no - bis do - na con - tu - lit coe - le - sti - a;* *haec re - gi - na*

22

*cresc.* ward vom Soh - ne, dass uns sei - ne *ff* Huld ver - klärt. Selbst nun - te, dass ich hal - te  
*nos di - vi - na il - lu - stra - vit gra - ti - a. Ip - sa do - net ut, quod mo - net*

Soh - ne, dass uns sei - ne Huld ver - klärt. Selbst nun - te, dass ich hal - te  
*vi - na il - lu - stra - vit gra - ti - a. Ip - sa do - net ut, quod mo - net*

*cresc.* ward vom Soh - ne, dass uns sei - ne Huld ver - klärt. Selbst nun wal - te, dass ich hal - te  
*nos di - vi - na il - lu - stra - vit gra - ti - a. Ip - sa do - net ut, quod mo - net*

vom Soh - ne, dass uns sei - ne Huld ver - klärt. Selbst nun wal - te, dass ich hal - te  
*di - vi - na il - lu - stra - vit gra - ti - a. Ip - sa do - net ut, quod mo - net*

27

*p* dei - nes heh - ren Sohns Ge - bot, dort in Frie - den mir be - schie - den sei sein An - blick nach dem Tod.  
*na - tus e - jus, fa - ci - am: ut fi - ni - ta car - nis vi - ta lae - tus hunc a - spi - ci - am.*

*p* dei - nes heh - ren Sohns Ge - bot, dort in Frie - den mir be - schie - den sei sein An - blick nach dem Tod.  
*na - tus e - jus, fa - ci - am: ut fi - ni - ta car - nis vi - ta lae - tus hunc a - spi - ci - am.*

*p* dei - nes heh - ren Sohns Ge - bot, dort in Frie - den mir be - schie - den sei sein An - blick nach dem Tod.  
*na - tus e - jus, fa - ci - am: ut fi - ni - ta car - nis vi - ta lae - tus hunc a - spi - ci - am.*

*p* dei - nes heh - ren Sohns Ge - bot, dort in Frie - den mir be - schie - den sei sein An - blick nach dem Tod.  
*na - tus e - jus, fa - ci - am: ut fi - ni - ta car - nis vi - ta lae - tus hunc a - spi - ci - am.*

# Ave Maria

Fassung für dreistimmigen Frauenchor  
WoO 34

Text: Offertorium am 4. Adventssonntag  
nach Lukas 1, 28.42  
und Bittzusatz „Sancta Maria“, Rom 1568  
komp. 3.10.1901

Adagio ♩ = 58

Soprano I

Soprano II

Alto

Organo

5 dolce

A - ve Ma - ri - a, gra ti - ple na,

dolce

A - ve Ma - ri - a, gra ple - na,

dolce

A - ve - a, - ti - a ple - na,

9 cresc. f

be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

mf Do-mi-nus te - cum: be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri -

mf Do-mi-nus te - cum: in mu - li - e - ri - bus, et

13

et be-ne-di-ctus fru-ctus ven - tris tu - i, a - ve Ma-ri - a.

bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven-tris tu - i. San - cta Ma -

be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, a - ve Ma - ri - a.

*p* *f* *p* *mf* *p*

17

San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, san - cta Ma -

ri - a, Ma - ter De - i, san - cta Ma -

San - cta Ma - ri Ma - ter De - i, san - cta Ma -

*f* *mf* *f* *mf* *mf*

22

ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca -

Ma-ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca -

ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca -

*p* *pp* *p* *pp* *pp* *p*

cresc. *f*

to - ri - bus, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis

to - ri - bus, pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis

to - ri - bus, pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis

*mf* *f*

*p* rit. a tempo

no - strae, a - ve Ma - ri - - a. A -

no - strae, a - ve Ma - ri - - a. A -

no - strae, a - Ma - ri - - a. A -

rit. a tempo

*p*

rit.

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

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

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

rit.

# Requiem

Choralbearbeitung  
WoO 46

Text: Introitus der Missa pro defunctis  
komp. Juni 1877

Soprano I *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is

Soprano II *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na, do - na

Alto *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na

Tenore I

Tenore II

Basso

7 Do - mi - ne: \_\_\_\_\_

e - is Do - mi ne: \_\_\_\_\_

e - is Do - mi ne: \_\_\_\_\_

*p* Re - qui - em ae - ter - nam

*p* Re - qui - em ae - ter - nam

*p* Re - qui - em ae - ter - nam

13 et lux per -

et lux per -

et lux per -

do - na e - is Do - mi - ne: \_\_\_\_\_

do - na, do - na e - is Do - mi - ne: \_\_\_\_\_

do - na, do - na e - is Do - mi - ne: \_\_\_\_\_ et

pe - tu - a lu - ce - at e - -  
 pe - tu - a lu - ce - at  
 pe - tu - a lu - ce - at, lu - ce - at  
 et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - -  
 et lux per - pe - tu - a lu - ce - at,  
 lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - -

is, et lux per -  
 e - is, et lux per - pe - tu - a, per -  
 e - is, lu - ce - at e - is.  
 is, lux per - pe - tu - a lu - ce -  
 tu - lu - ce - at e - is.  
 et et lux per - pe - tu - a lu -

pe - tu - a. Te de - cet hy - mnus  
 pe - tu - a lu - ce - at e - is. Te  
 Te de - cet hy - mnus, te  
 at e - is.  
 Te de - cet hy - mnus  
 - ce - at e - is. Te de - cet hy - mnus



De - us in Si - on,  
 de - cet hy - mnus De - us in Si - on, in  
 de - cet hy - mnus De - us in Si - on, in  
 Te de - cet hy - mnus De - us  
 De - us in Si - on, te de - cet hy - mnus De - us in  
 De - us in Si - on, te de - cet hy - mnus De - us

*p* et ti - bi red - de - tur vo - tum in -  
*p* Si - on, et ti - bi, et bi - red - de - tur vo - tum  
*p* Si - on, ti - bi, et ti - bi red - de - tur vo - tum  
 in Si  
 Si -

ru - sa - lem.  
 in Je - ru - sa - lem.  
 in Je - ru - sa - lem.  
*p* et ti - bi red - de - tur vo - tum  
*p* et ti - bi red - de - tur vo -  
*p* et ti - bi red - de - tur

*f* Ex - au - di o - ra - ti - o - nem  
*f* Ex - au - di  
*f* Ex - au - di o - ra - ti -  
 in Je - ru - sa - lem. Ex -  
 - tum in Je - ru - sa - lem. Ex - au - di o -  
 vo - tum in Je - ru - sa - lem. Ex - au -

me - am, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am,  
 o - ra - ti - o - nem me - am,  
 o - nem me - am, ex - au - di o -  
 au - ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am,  
 me - am, ex - au - di o - ra - ti - o - nem  
 o a ti - o - nem me - am, ad - te -

*f* ad te om - nis ca - ro ve - ni -  
 ad te om - nis ca - ro, om - nis ca -  
 ra - ti - o - nem me - am, ad te om - nis ca -  
 me - am, ad te om - nis ca - ro ve - ni -  
 om - nis ca - ro, ad te, ad te om - nis ca - ro

et, ad te om - nis, om - nis ca - ro  
 ro ve - ni - et, ad te om - nis ca - ro  
 ro ve - ni - et, ad te  
*f* ad te om - nis ca - ro  
 et, ad te om - nis ca - ro  
 ve - ni - et, ad te om - nis ca - ro

ve - ni - et, ad te om - nis  
 ve - ni - et, ad te, ad te om - nis - ro,  
 om - nis ve - ni - et, ad te  
 ve et  
 ve ad te, ad te om - nis  
 ad te, ad te om - nis

ca - ro ve - ni - et.  
 om - nis, om - nis ca - ro ve - ni - et.  
 om - nis ca - ro ve - ni - et.  
 ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.  
 ca - ro om - nis ca - ro ve - ni - et.  
 ca - ro ve - ni - et.

# Salve Regina

WoO 54,1

Text: Marianische Antiphon  
komp. 17.3.1873

Adagio

Soprano  
Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae; vi - ta, dul - ce -

Alto  
Sal - ve, Re - gi - na, sal - ve, vi - ta, dul - ce -

Tenore  
Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae; vi - ta, dul - ce -

Basso  
Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae; dul - ce

6  
do et spes no - stra, sal - ve. Ad te, ad te ma - mus, ex - su - les fi - li - i

do et spes no - stra, sal - ve. Ad te, ad te cla - ma - mus, ex - su - les fi - li - i

sal - ve. Ad te, ad te cla - ma - mus, ex - su - les fi - li - i

et spes no - stra, sal - ve. Ad te, ad te cla - ma - mus, ex - su - les fi - li - i

11  
E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen -

E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen -

E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen -

E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen -

15

*f* *p dolce*

tes in hac la - cri - ma - rum val - le. E - ja er - go, ad - vo -

*f* *p dolce*

tes in hac la - cri - ma - rum val - le. E - ja er - go, ad -

*f* *p dolce*

tes in hac la - cri - ma - rum val - le. E - ja er - go, -

*f* *p dolce*

tes in hac la - cri - ma - rum val - le. E - ja er - go, ad - vo - ca - ta

19

*f* *p*

ca - ta no - stra, il - los tu - os, il - los os mi - se - ri - cor - des o - cu -

*f* *p*

- vo - ca - ta no - stra, il - los tu - os o - los, il - los os mi - se - ri - cor - des o - cu -

*f* *p*

ad - vo - ca - ta no - stra, il - los tu - os o - cu - los, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu -

*f* *p*

- - - il - los tu - os, - tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu -

24

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

los ad nos, ad nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum

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

los ad nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum

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

los ad nos, ad nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum

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

los ad nos, ad nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum, be - ne - di - ctum

30

ven - tris tu - i, no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de, o - sten - de.

ven - tris tu - i, no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de, o - sten - de.

ven - tris tu - i, no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de, o - sten - de.

fru - ctum ven - tris tu - i, no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de, o - sten - de.

36

O cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis Vir - go Ma -

O cle - mens, o pi - a, o dul - cis - go, Vir - go Ma -

O cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go, Vir - go Ma -

O cle - mens, o dul - cis Vir - go, Vir - go Ma -

41

ri - a, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a!

ri - a, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a!

ri - a, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a!

ri - a, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a!

# Salve Regina

Choral mit Orgelbegleitung  
WoO 54,3

Text: Marianische Antiphon  
komp. 25.5.1883

Corale Tenore e Basso unisono \*

Organo

**f**

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae; vi - ta, dul - ce - do

4

**p**

et spes no - stra, sal - ve. Ad te cla - ma - mus, ex - su - les fi - lii E - vae.

7

**f**

Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac cri - sta - ra val - le.

10

**p**

E - ja er - go, ad no - stra, il - lum mi - se - ri - cor - des o - cu - los

12

os con - ve - Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

14

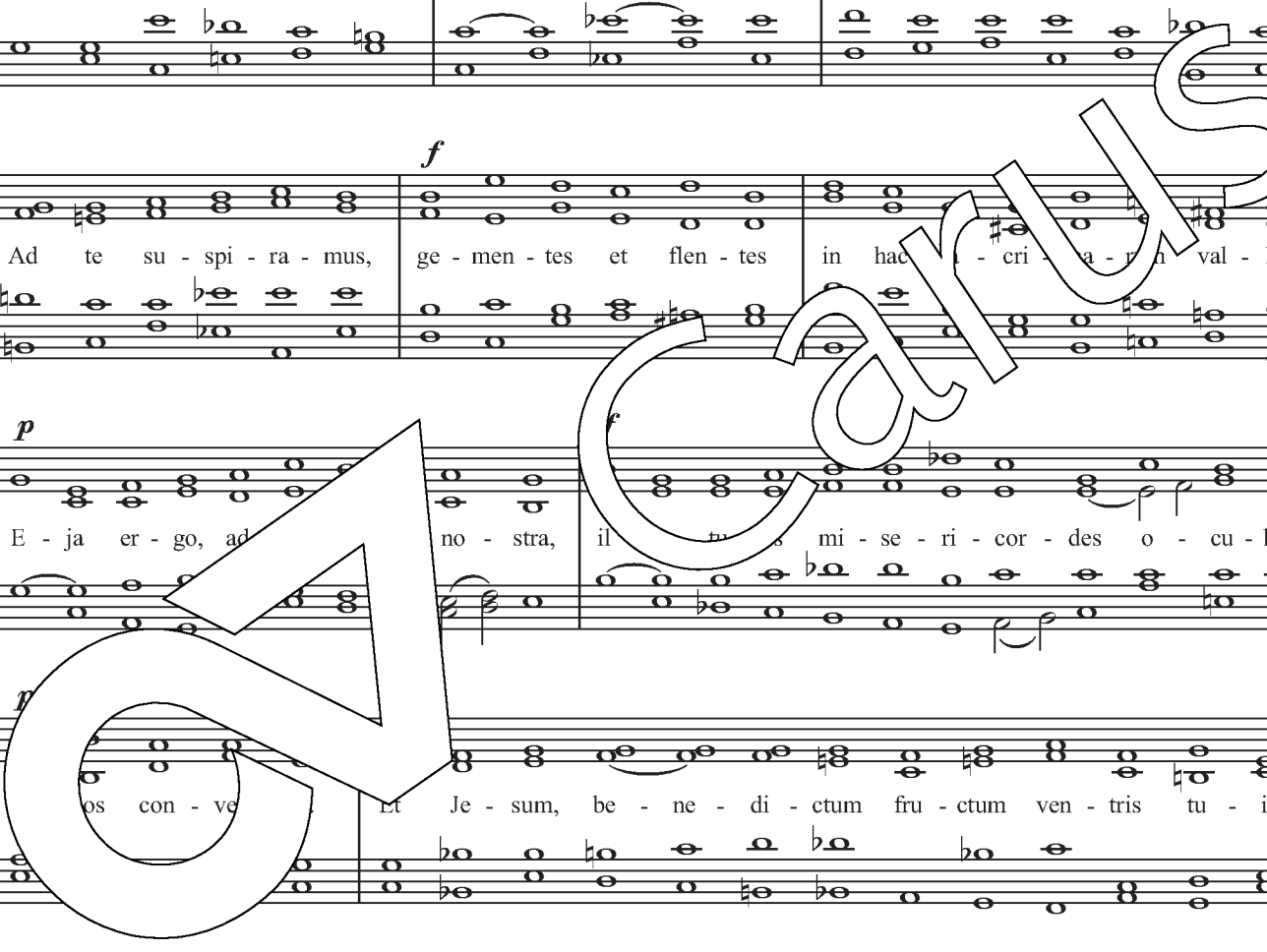
**mf** **p**

no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de. O cle - mens,

16

**f**

o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a!



\* Tenöre und Bässe singen die Chormelodie unisono (eine Oktave tiefer) / The chorale melody is sung by the tenors and basses in unison (an octave lower).

# Graduale

für Sonntag Quinquagesima  
Tu es Deus  
WoO 68

Text: Graduale und Beginn des Tractus  
zum Sonntag Quinquagesima (Ps 76,15–26)  
komp. 6.8.1891

**Con moto**

Soprano *p* *f*  
Tu es De - us, qui fa - cis mi - ra - bi - li - a so - lus:

Alto *p* *f*  
Tu es De - us, qui fa - cis mi - ra - bi - li - a so - lus:

Tenore *p* *f*  
Tu es De - us, qui fa - cis mi - ra - bi - li - a so - lus:

Basso *p* *f*  
Tu es De - us, qui fa - cis mi - ra - bi - li - a so - lus:

10 *p* *f* *cresc.*  
no - tam fe - ci - sti, fe - ci - sti in gen - ti - bus vir - tu - tem tu - am.

*p* *f*  
no - tam fe - ci - sti in gen - ti - bus vir - tu - tem tu - am, vir - tu - tem tu - am.

*p* *f*  
re - ce - pi in gen - ti - bus vir - tu - tem tu - am, vir - tu - tem tu - am.

*p* *f*  
fe - ci - sti in gen - ti - bus vir - tu - tem tu - am, vir - tu - tem tu - am.

18 *p*  
Li - be - ra - sti in bra - chi - o tu - o po - pu - lum tu - um,

*p*  
Li - be - ra - sti in bra - chi - o tu - o po - pu - lum tu - um,

*p*  
Li - be - ra - sti in bra - chi - o tu - o po - pu - lum tu - um,

*p*  
Li - be - ra - sti in bra - chi - o tu - o po - pu - lum tu - um,



27 *f* fi - li - os \_\_\_\_\_ Is - ra - el et \_\_\_\_\_ Jo - seph. Ju - bi - la - te De - o, ju - bi - la - te

*f* fi - li - os \_\_\_\_\_ Is - ra - el et \_\_\_\_\_ Jo - seph. Ju - bi - la - te De - o, ju - bi - la - te

*f* fi - li - os \_\_\_\_\_ Is - ra - el et \_\_\_\_\_ Jo - seph. Ju - bi - la - te De - o,

*f* fi - li - os Is - ra - el \_\_\_\_\_ et \_\_\_\_\_ Jo - seph. Ju - bi - la - te De - o,

34 *p* *cresc.* *f* De - o om - nis ter - ra, \_\_\_\_\_ om - nis ter - ra ser - vi - te Do - mi - no, ser -

*p* *cresc.* *f* De - o om - nis ter - ra, \_\_\_\_\_ om - nis ter - ra ser - vi - te Do - mi - no, ser -

*p* *f* ju - bi - la - te \_\_\_\_\_ o om - nis, om - nis ter - ra: ser - vi - te Do - mi - no, ser -

*f* ju - bi - la - te, ju - bi - la - te, ju - bi - la - te om - nis ter - ra: ser - vi - te Do - mi - no, ser -

41 rit. vi - te in lae - ti - ti - a. Tu, tu es, \_\_\_\_\_ tu es De - - - us.

vi - te in lae - ti - ti - a. Tu \_\_\_\_\_ es De - - - us.

vi - te in lae - ti - ti - a. Tu es De - us, tu \_\_\_\_\_ es De - us.

vi - te in lae - ti - ti - a. Tu es, tu es De - us.

# Zwei Antiphone

für die Centenarfeier (1894) in Loreto

WoO 71

Text: Communio an Marienfesten

(nach Ps 86,3 und Lk 1,49)

komp. 30.10.1893

## 1. Gloriosa dicta sunt

**Maestoso**

Soprano  
Glo - ri - o - sa di - cta sunt de te, Ma - ri - a,

Alto  
Glo - ri - o - sa di - cta sunt de te, Ma - ri - a,

Tenore  
Glo - ri - o - sa di - cta sunt de te, Ma - ri a,

Basso  
Glo - ri - o - sa di - cta sunt de te, Ma ri a,

5  
qui a fe - ti - bi ma - -  
a fe - cit ti - bi ma - -  
fi - cit ti - - bi ma - -  
a fe ti - - - bi, ti - bi

9  
gna qui pot - ens, qui pot - ens est.  
gna qui pot - ens, qui pot - - - ens est.  
gna qui pot - ens, qui pot - ens est.  
ma - gna qui pot - - - - - ens est.

## 2. Gaudens gaudebo in Domino

Text: Introitus am Fest Mariae Empfängnis  
(Jes 16,10 und Ps 29,2)  
komp. 30.10.1893

Con moto

Gau - dens gau - de - bo in Do - mi - no, et ex - sul - ta - bit

Gau - dens gau - de - bo in Do - mi - no,

Gau - dens gau - de - bo in Do - mi - no,

Gau - dens gau - de - bo in Do - mi - no,

a - ni - ma me - a in De - o me - o,

a - ni - ma me - a in De - o me - o,

et ex - sul - ta - bit a - ni - ma in De - o me - o,

et ex - sul - ta - bit a - ni - ma in De - o me - o,

qui - a in - du - it me - men - tis sa - lu - tis et in du - men - to ju -

qui - a in - du - it me - men - tis sa - lu - tis et in du - men - to ju -

qui - a in - du - it me - ve - sti - men - tis sa - lu - tis et in du - men - to ju -

qui - a in - du - it me - ve - sti - men - tis sa - lu - tis et in du - men - to ju -

sti - ti - ae cir - cum - de - dit me, qua - si spon - sam or - na - tam mo - ni - li - bus su - is.

sti - ti - ae cir - cum - de - dit me, qua - si spon - sam or - na - tam mo - ni - li - bus su - is.

sti - ti - ae cir - cum - de - dit me, qua - si spon - sam or - na - tam mo - ni - li - bus su - is.

sti - ti - ae cir - cum - de - dit me, qua - si spon - sam or - na - tam mo - ni - li - bus su - is.

20

*f*  
 Ex - al - ta - bo te Do - mi - ne quo - ni - am su - sce - pi - sti me nec de - le - cta - sti  
 Ex - al - ta - bo te Do - mi - ne quo - ni - am su - sce - pi - sti me nec de - le - cta - sti  
 Ex - al - ta - bo te Do - mi - ne quo - ni - am su - sce - pi - sti me nec de - le - cta - sti  
 Ex - al - ta - bo te Do - mi - ne quo - ni - am su - sce - pi - sti me nec de - le - cta - sti

25

*rit.*  
 in - i - mi - cos me - os su - per me.  
 in - i - mi - cos me - os su - per me.  
 in - i - mi - cos me - os su - per me. *f* 3  
 Glo - ri - a - tri et Fi - li - o, et Spi -  
 in - i - mi - cos me - os su - per me. *f* 3  
 Glo - ri - a - tri et Fi - li - o, et Spi -

30

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,  
 e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,  
 ri Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,  
 ri - tu - i San - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, —

35

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.  
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.  
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.  
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

# Kritischer Bericht

## Abkürzungsverzeichnis

A=Alt, A=autographe Partitur, B=Bass, Bg.=Bogen/Bögen, E=Erstausgabe, GA=der vorliegende Supplementband der Gesamtausgabe, geb.=gebunden, K=Abschrift, korr.=korrigiert, LI-LA=Liechtensteinisches Landesarchiv, Mbs=Bayerische Staatsbibliothek München, Org oS/uS=Orgel unteres/oberes System, pag.=paginiert, Pfte=Pianoforte, punkt.=punktiert, RhAV=Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, Liechtensteinisches Landesarchiv, S=Sopran, Sk=Kompositionsskizzen, St=Stimmenset, T=Tenor, T.=Takt, urspr.=ursprünglich, VN=Verlagsnummer, Zz=Zählzeit

Zitierweise in der Reihenfolge Takt, Stimme, Zeichen im Takt (gezählt werden Töne, Vorschlagsnoten und Pausen), Quellensigle, Befund in der genannten Quelle und Bemerkung

## I. Zur Edition

Josef Gabriel Rheinbergers Hauptwerk umfasst 197 mit Opuszahl veröffentlichte Werke. Daneben hinterließ er eine Reihe von Werken ohne Opuszahl. Dazu zählen zum einen Jugendwerke, die aus den Jahren 1853 bis 1860 stammen, zum anderen Gelegenheitswerke aus den späteren Jahren. Rheinberger listete seine Studienwerke sorgfältig in einem Katalog auf, und auch über die Werke ohne Opuszahl führte er Buch, sofern er diese drucken ließ.<sup>1</sup> Auf den beiden Katalogen basiert das Rheinberger-Werkverzeichnis von Irmen,<sup>2</sup> doch gehen die originalen Zählungen nur bis zum JWV 124 bzw. WoO 34. Die späteren Nummern vergab Irmen für Werkfunde, die in den Katalogen fehlen, sodass manche Stücke älter sind, als es die Nummer suggeriert.

Der vorliegende Band bietet eine kleine Auswahl aus dem geistlichen Werk ohne Opuszahl an. Die Quellen stellen sich insofern anders da als bei den Werken mit Opuszahl, denn ein großer Teil der Werke zu Lebzeiten des Komponisten gedruckt wurde. Das gilt primär für die Jugendwerke, die in Handschriften überliefert sind, die zudem oft als Einzelschrift oder „letzte Fassung“ gelten können. Manche Werke zeigen verschiedene Stadien von Überarbeitungen, die durch Korrekturen, unfertige Textänderungen und dynamische Zeichnungen (wobei die Originalität und die ursprüngliche Intention für so einen jungen Komponisten doch auch zu berücksichtigen sind) und Korrekturen, die in der Autographe eingetragen sind, verdeutlichen. In den gedruckten Werken aus Rheinbergers späteren Jahren sind teilweise Kompositionsskizzen, Autographe und Aufführungsmaterialien aus der Hofkirche und die Erstdrucke erhalten. In der Entstehungsanlass dieser Stücke oft nur aus den Handschriften oder Briefen im Münchner Rheinberger-Nachlass hervorgeht und keine weiteren Informationen vorliegen, ließen sich nicht alle Erstdrucke sicher als solche belegen. Und wenn sie in Sammlungen anderer Herausgeber oder Auftraggeber entstanden, scheint es, als habe Rheinberger nie einen Korrekturabzug gesehen und als habe es Eingriffe der Herausgeber gegeben. Daraus ergab sich für den vorliegenden Band, dass von Stück zu Stück entschieden werden musste, was die Hauptquelle der Edition sein kann. Die Quellenbeschreibungen geben dazu Auskunft. Aufführungsmaterialien wurden ebenso wie ältere Fassungen mitberücksichtigt, nicht dokumentiert wurden abweichende Lesarten aus den Kompositionsskizzen, die es zu einigen Werken gibt. Selbst wenn diese das Werk

oft schon fast in seiner endgültigen Tonsubstanz zeigen, fehlen noch viele Details. Die meisten Handschriften und Drucke sind im Rheinberger-Nachlass in der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten, die Autographe sind mit wenigen Ausnahmen digitalisiert zugänglich, einzelne fanden sich jedoch überraschend bei Aufführungsmaterialien oder in den vier Mappen loser, weitgehend unidentifizierter Skizzen.<sup>3</sup>

Der Befund der Hauptquelle wird in der Gesamtausgabe durch normale Schriftgröße und gerade Schrift wiedergegeben. Die Ergänzungen aus Nebenquellen oder die wenigen Ergänzungen, die die Herausgeberin ohne Absicherung durch eine der Quellen vorgenommen hat, sind diakritisch gekennzeichnet: durch Kleinstich (dynamische Zeichen, Akzidentien u.ä.), durch kursive Type (Textangaben und Beischriften wie *rit.*, *dim.* und *cresc.*) und durch Strichelung (Bögen und Gabeln). Warnungszakzidentien wurden dem heutigen Gebrauch folgend ergänzt oder getilgt. Beischriften wie *rit.*, *ritard.*, *riten.*, *dimin.* und die Besetzungsangaben wurden vereinheitlicht. Die Singtexte stehen in den Quellen selten unter allen Stimmen, sie wurden ohne Kursivsatz ergänzt, unklare Stellen in den Einzelanmerkungen kommentiert.

Bögen zur Silbentrennung sind in den Quellen unterschiedlich markiert und gesetzt. Die GA übernimmt originale Bögen und ergänzt nur bei parallelen Stellen. Leichte Lesbarkeit steht in der GA über jeder Klaviatur. Fehlende oder weggelassene Silbenbögen werden in den Einzelanmerkungen nicht eigens erwähnt. Phrasierungsbögen in den Orgelstimmen zieht Rheinberger oft über die letzten Noten im Takt bis zum Taktstrich oder gar über ihn hinaus, oft beginnt ein neuer Bogen gleich dort, wo der alte endet. Unklare Stellen werden nachgewiesen. Parallelstellen behandelt Rheinberger bezüglich Phrasierungsbögen oder Artikulation oft nicht gleich – die vorliegende Ausgabe verzichtet auf eine Vereinheitlichung.

Die deutschen Singtexte richten sich nach der aktuellen Rechtschreibung. Die Schreibweise und Interpunktion der lateinischen Texte wurden gemäß dem *Graduale Novum*<sup>4</sup> vereinheitlicht, sofern sie darin enthalten sind. Welche liturgischen Bücher und Bibelausgaben Rheinberger im Einzelnen benutzt hat, kann man leider in den seltensten Fällen sagen. Weitere Recherchen in Rheinbergers privater Bibliothek (die sich heute im Josef Rheinberger-Archiv befindet, aber noch nicht komplett erfasst ist) konnten im Rahmen der Ausgabe nicht erfolgen. Die GA weist im Kopftitel der Werke den Text und seine liturgische Stellung nach. Abweichende Lautungen zu den liturgischen Fassungen gibt der Kritische Bericht wieder, nicht aber Kürzungen oder Wortumstellungen.

<sup>1</sup> *Thematischer Catalog aller meiner Compositionen vom 1<sup>ten</sup> August 1853 an.*, Mbs, Mus.ms. 4736 für die Jugendwerke. *Verzeichnis der ohne Opuszahl veröffent. Werke*, Mbs, Mus.ms. 4737-2.

<sup>2</sup> Irmen, Hans-Josef, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974.

<sup>3</sup> Mbs, Mus.ms. 4739 a-1–4. Die Skizzen sind in Irmens Verzeichnis nicht erfasst, konnten aber teilweise bereits in der Gesamtausgabe berücksichtigt werden. Zur Mappe 3 ist ein Aufsatz von Birger Petersen, erschienen: „den 6<sup>ten</sup> Juli 1859 Abend 6 Uhr 21 Minuten.“ in: *Die Musikforschung* 72 (2019), Heft 2.

<sup>4</sup> *Editio magis critica iuxta SC117*, Regensburg 2001.



## Sanctus zu 4 Stimmen in C-Dur JWV 17

A: Autographe Partitur, Mbs, Nr. 10 in *Mus.ms.* 4693

Nr. 10 in einer Sammelhandschrift mit 11 Werken und einer Reihe von unnummerierten Bleistiftskizzen. Das Konvolut aus 129 Seiten ist in einen Umschlag gebunden, auf dem sich ein Aufkleber mit den Goldbuchstaben *Joseph Rheinberger* befindet. Auf der 2. Notenseite des Konvoluts autographes Titelblatt: *Verschiedene / Compositionen / von Jos: Rheinberger / München 1. 8. 53*. Auf der Rückseite ein autographes Inhaltsverzeichnis. Das *Sanctus* findet sich auf S. 66–69, Paginierung autograph, jede Seite mit 14 Notensystemen, Querformat. Autographertitel oben mittig auf der 1. Notenseite: *Sanctus a 4.*, mit Bleistift davor: *10*. Rechts oben autograph: *Rheinberger. / 25.2.54*. Ohne Vorsätze. SAT in C-Schlüsseln (C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>) notiert.

Die Handschrift in schwarzer Tinte ist gut lesbar und weist wenige Korrekturen auf. Der Singtext ist nur sparsam unterlegt, aber fast immer eindeutig der Musik zuzuordnen. Die dynamischen Zeichen sind oft nur in einer (beliebigen) Stimme notiert und unvollständig. Uneinheitlich ist auch die Bogensetzung: Die Silbenbögen sind oft zu kurz, unpräzise oder lückenhaft gesetzt. In der Fuge setzt Rheinberger anfangs Bögen auch zu den mit Balken zusammengefassten Achtelnoten, allerdings auch nicht durchgehend, und da sich keine besondere artikulatorische Absicht erschließen lässt, wurde in der GA auf die Bögen verzichtet.

### Einzelmerkungen

1–2 A, T: Bg. nur T. 2.1–2  
5 SATB: Text ist nicht unterlegt, es sind nur Faulenzen notiert. Dadurch erklingt – abweichend von der liturgischen Vorlage – das „Sanctus“ viermal, weswegen „Sabaoth“ entfällt und die liturgische Reihenfolge „Dominus Deus“ in „Deus Dominus“ umgekehrt ist  
9–10 S: Bg. T. 9.2–10.1  
9–10 T: Bg. nur T. 10.1–2  
9–10 B: Bg. nur T. 9.1–2  
11 S: Bg. über den ganzen Takt  
17 SA: *p* mittig zwischen beiden Stimmen  
25–28: kein dynamischer Wechsel zum *f* angezeigt  
30 A 2: urspr. *f*, mit Tinte zu *c'* korr.  
34 SATB: hier und an allen anderen Stellen „exelsis“ statt „excelsis“  
36–37 T: Textunterlegung fehlerhaft. In T. 36 „in ex el“ unter den drei Noten, in T. 37 „el-sis“  
38 A 4: Ton kann *g* oder *a* sein; wegen des vorhandenen Bogens ist *a* naheliegender  
39 A: Bg. 2–5, aber Balkung und Textunterlegung sprechen für Textverteilung wie GA  
39–40: T: Bg. T. 40.1–4  
40 S: Bg. über den ganzen Takt  
42 A: Bg. 2–4  
44 B 4–7: ein durchgehender Bg.  
45 T 1: Ton unklar, da eine Korrektur über *g*, *a* und *h* erstreckt. Es sieht so aus, als hätte Rheinberger urspr. *g* notiert und dies mit *h* überschrieben  
47–48 S: ab 2. Note aus Platzgründen eine Oktave tiefer mit *8<sup>va</sup> loco*  
52 T: Bg. 6–8  
58 T 6: letztes Achtelnotenpaar ist nicht gelesen worden, Notenkopf leicht verschwommen  
60 S: Bg. 2–4  
61 A: *f* sehr sparsam eingesetzt, trägt den Text  
62 A: Bg. 2–4  
71 S: urspr. *f* mit Tinte, erklären die Handschrift, *f* über dem Ton

## Sanctus (Canon in unum) zu 6 Stimmen) JWV 23a

A1: Autographe Partitur, Mbs, Nr. 5 in *Mus.ms.* 4693

Nr. 5 in einer Sammelhandschrift (Beschreibung siehe JWV 17). Im autographen Inhaltsverzeichnis des Konvoluts als 5. *Dreifacher Canon zu 6 Stimmen* bezeichnet.

Das *Sanctus* steht auf S. 46; 1 Blatt mit 14 Systemen im Querformat, mit schwarzer Tinte beschrieben.

Titel autograph oben mittig: *Canon (tres in unum) zu 6 Stimmen.*, rechts oben: *Rheinberger. / 8.5.54*. Nachträglich wurde die Nr. 5 mit Bleistift ergänzt.

Keine Stimmenvorsätze. Schlüsselung: 2 x Sopranschlüssel (C<sub>1</sub>), 2 x Tenorschlüssel (C<sub>4</sub>), 2 x Bassschlüssel.

Der Text ist nur der im Kanon jeweils führenden Stimme unterlegt (mit Ausnahme des Schlusstakts in Tenor II und Bass II). Über die oberste Notenlinie hat Rheinberger über 8 Takte dünn mit Bleistift einen deutschen Textentwurf notiert. „Gott im Himmel. Und lasse dich erbarmen, lasse dich erbarmen“. Bleistifteintragungen in T. 3, 4, 6 und 7 stehen mit dem deutschen Text in Zusammenhang.

A2: Autographe Partitur, in Konvolut unidentifizierter Skizzen, Mbs, *Mus.ms.* 4739 a-3 [96–97]

2 nebeneinanderliegende Notenseiten im Hochformat, 12 Systeme. Ohne Titel, ohne Komponistenname. Oben rechts auf Blatt [96] autograph 8.5.54.

Der Text ist nur der im Kanon jeweils führenden Stimme unterlegt (mit Ausnahme der letzten 5 Takte). Kein deutscher Text. Vorsätze: *Soprani / Tenori / Bassi*. Schlüsselung: wie A1.

Obwohl beide Handschriften das gleiche Datum tragen, ist A2 sicher die jüngere. Sie ist übersichtlich und sauber notiert, die Silbenverteilungsbögen sind konsequent gesetzt, der Text ist gut lesbar. A1 ist vermutlich das Kompositionsautograph. Der Text ist eher unordentlich zwischen die Systeme „gequetscht“, die Bögen sind unvollständig, vor allem aber ist T. 12 zunächst fehlerhaft notiert worden. Hauptquelle ist somit A2.

### Einzelmerkungen

2 S I 1–2: in A1 ohne Bg.  
3 S II 1–2: in A1 ohne Bg.  
3 T I 4: in A1 mit Bleistift zur Halbenote *h<sup>o</sup>* die Viertelnoten *h<sup>o</sup>* und *e<sup>o</sup>* notiert, über dem Takt mit Bleistift unleserlich „O Lass“. T. 4 in T II ist entsprechend ebenfalls mit Bleistift korr., allerdings ohne Text  
4 S I 1–2: in A1 mit Bleistift ergänzter Bg. Er bezieht sich auf den deutschen Textentwurf („Las-se“), der über den ersten Takt in S I steht (siehe oben)  
4 T II: in A1 ohne Bg.  
6 B I 2–3: in A1 statt Viertel *a<sup>o</sup>* und Halbe *e<sup>o</sup>* mit Bleistift Achtel *g<sup>o</sup>*, *f<sup>o</sup>* und Viertel *f<sup>o</sup>*, *g<sup>o</sup>*. Das Gleiche gilt für T. 7 in B II, möglicherweise ebenfalls eine Version für den deutschen Textentwurf im S I  
7 S I: in A2 Bg. 1–4; GA folgt A1  
7 B I: in A1 ohne Bg.; ebenso in B II in T. 8  
12 T I: in A1 ohne Bg.; ebenso in T II in T. 13  
12 B II: in A1 unklare Lesart. Rheinberger hat sich offenbar zunächst verschrieben und den Takt wie den vorhergehenden notiert, also als Halbenote *c<sup>1</sup>* und zwei Halbepausen, dann aber das *c<sup>1</sup>* gestrichen und die Töne *a<sup>o</sup>* und *e<sup>o</sup>* hinzugefügt, allerdings als Halbenoten *a<sup>o</sup>* und *e<sup>o</sup>*; GA folgt T. 11 in B I und T. 12  
13 T I: in A1 ohne Bg.; ebenso in T II in T. 14  
15 S I: in A2 Bg. nur 2–4; ebenso in S II in T. 16  
15 T II: in A1 Bg. 1–3  
15 T II 5: in A1 letzter Ton *e<sup>1</sup>*; so war urspr. wohl auch T I in T. 14, dort wurde der Notenkopf aber vergrößert und sitzt auf *d<sup>1</sup>*; A2 hat *e<sup>1</sup>*  
16 S I 2–3: in A1 2 Halbenoten statt Halbenote und *p* statt *f*. Viertelnoten in S II in T. 17  
16 S II: in A1 Bg. nur 2–4  
17 B II 1: in A1 *a<sup>o</sup>* ohne Hals (Halbenote)  
18–19 T I: in A1 Bg. nur bis Ende von T. 18  
19 S I: in A1 Bg. nur 1–2, anders als in T. 20 in S II; GA folgt A2  
19 T II: in A1 Bg. nur 19.1–3  
20 S II: in A1 Bg. 1–3, Textunterlegung; GA passt an T. 19, S I an  
21–22 S I: in A1 Bg. nur T. 21–4  
21–22 T I: in A1 Silbenbögen „sis“ über Halbe von T. 20, in T. 21 Bg. 1–2 nachträglich mit dünner Tinte ergänzt  
21 T I: in A2 Bg. über T. 20.3  
22 S II: in A1 ohne Bg.  
22 S I/II, T I/II: in A1 Fermate auf dem Schlusston

## Graduale „Cantate Domino laeta, pueri, cantica“ JWV 32

A: Autographe Partitur, Mbs, *Mus.ms.* 4744 a-2

Doppelblatt mit 4 Notenseiten, Hochformat, 12 Systeme pro Seite. Vom Komponisten 2–4 paginiert. Auf 1. Notenseite mittig oben autograph: *Graduale*. Rechts oben: *Rheinberger. / 1.1.55*. Oben von fremder Hand Signatur mit Bleistift und JW 32.

Vorsätze: *Canto, Alto, Ten., Bass*. Moderne Schlüsselung.

Ab T. 18 weist die Handschrift kleine, mit Tinte notierte Ziffern über Taktstrichen auf. Es scheint sich um zwei parallele Zählungen zu handeln. Die erste zählt 6er-Takteinheiten: Die ersten beiden Akkoladen zu je 6 Takten sind nicht gezählt, nach weiteren 6 Takten (also nach T. 18) steht die 3, dann ist jeweils das Ende eines 6-er-Taktblocks gezählt bis zur 11 in T. 66 (4 nach T. 24, 5 nach T. 30, 6 nach T. 36, 7 nach T. 42, 8 nach T. 48, 9 nach T. 54, 10 nach T. 60). Daneben findet sich noch eine 2. Zählung, die in der Regel 7 Takte zählt (1 nach T. 27, 2 nach T. 33, 3 in T. 40, 4 in T. 46 (= Ausnahme 6 Takte), 5 nach T. 53, 6 nach T. 60, 7 nach T. 66, 8 nach T. 73).

Auf dem rechten Rand der 1. Notenseite stehen untereinander Zahlen, die wegen Abrieb nur schwer zu entziffern sind: 6 / 6 / 6 / ?? / 8 / dann folgt eine Art Summenstrich. Unter dem Strich kaum lesbar: C? 5 2 ? / neuer Summenstrich, darunter 1, der Rest nicht zu erkennen / Summenstrich und darunter 12. Ob es sich um eine Einteilung für eine Stimmenabschrift oder eine neue Reinschrift handelt, bleibt offen, da keine weiteren Quellen oder Aufführungshinweise erhalten sind.

Es handelt sich um eine Handschrift mit wenigen Korrekturen. Dennoch bleibt der Eindruck einer unfertigen Niederschrift. Zum einen erscheinen die Unterschiede zwischen dem Eingangsteil und seiner Reprise ab T. 49 bezüglich Rhythmus und Text eher zufällig als beabsichtigt. Zum anderen lässt die Textunterlegung gelegentlich Fragen offen. Der Text ist zwar weitgehend allen Stimmen unterlegt, fehlt jedoch im Bass in den Takten 61 bis 64 und ist teilweise fehlerhaft. Auch wirkt die Textunterlegung für Rheinbergers Verhältnisse gelegentlich erzwungen (z.B. im Sopran in T. 16 oder im Bass in T. 39, wo das Füllwort „vos“ notwendig wurde).

Zum Text: Rheinberger hat den lateinischen Text grammatikalisch und sinngemäß nicht korrekt aufgeteilt. Der Text am Anfang: „Cantate Domino, laeta pueri! Cantate pueri! Cantica superba!“ ist problematisch, da sich „laeta“ auf „cantica“ bezieht und „superba“ nicht auf die „cantica“, sondern auf „agmina“. Wir haben uns entschlossen, das Stück dennoch unverändert in den vorliegenden Band aufzunehmen.

**Einzelmerkungen**

- 1 SATB: *Tutti* bzw. *Solo* steht nur im Sopran; ebenso in T. 5, 9 und 13; GA ergänzt in allen Stimmen
- 1–8: zum Text siehe oben. Rheinberger hat Ausrufungszeichen hinter „pueri“ in T. 4 und 6 gesetzt, GA setzt Kommas vor und nach „pueri“, um einen Zusammenhang zu „cantica“ in T. 7 herzustellen
- 14 T 1–2: punkt. Viertel- und Achtelnote; GA folgt Parallelstelle in T. 62
- 15 B 1–3: Silbe „vir-“ erst unter der 3. Note, Bg. aber 1–3
- 21: lateinische Schreibweise: „citharis“. Rheinberger schreibt „cytheris“. GA korr. zu „cytharis“, um das klanglich relevante „y“ zu erhalten
- 29 A 4: unklare Korrektur, es sind 2 Töne erkennbar (*cis*<sup>1</sup> und *h*<sup>1</sup>)
- 31–32 B: Text urspr. „vos quoque senes“ wie Alt, doch mit Tinte durchgestrichen und darunter „metra promite,“ notiert
- 32 B 2: ohne *b*; GA setzt Warnakzidenz
- 35 A 1–2: urspr. „Canta“, mit Tinte gestrichen und korr. zu „vos quo[que]“
- 40 B: Bg. 1–4 und 5–8
- 50 SATB 3: Hier in der Reprise anders als in T. 2, jeweils Halbenote statt Viertelnote und Viertelpause; GA gleicht nicht an
- 54–56 B: die Reprise weicht hier vom Eingangsteil ab, die Variante entsprechend T. 6–8 ist kursiv und in Kleinstich angegeben
- 61 A: Haltebg. 2–3; GA folgt Parallelstelle in T. 13
- 61–72 B: kein Text unterlegt, die Bogensetzung in T. 61–64 würde eine andere Textverteilung als in T. 13–16 erfordern: T. 61 Bg. 1–3, T. 62, 63 von 1–2 und 3–4
- 63 A: Bg. 1–2, kein Haltebg. 2–3, der Text ist nicht eigens notiert (Faulenzer) und geht so nicht auf; GA folgt T. 15
- 63–64 S: Bg. zu T. 63.1–2, Silben „gi“ und „nes“ zu 3–4. T. 64.1–2 hat Viertelnoten *d*<sup>2</sup>-*a*<sup>1</sup> mit Bogen, dazu die Silbe „que“; GA folgt T. 15–16
- 70 B: Bg. 1–3
- 73–75 S: Text „lau-da-te,“ statt „cantate“
- 74 B 4–7: Bg. bereits ab 3
- 75 S: *ff* steht so weit über dem Takt, dass es auch zum Bass des darüberstehenden Taktes 68 gehören könnte. Rheinberger notiert aber die dynamischen Zeichen meist über dem System, daher ist *ff*-Schluss wahrscheinlich (wenngleich das *ff* in den Unterstimmen nicht notiert ist)

**Mottetto a sei voci „Bleib bei uns“ JWV 55**

Bei JWV 55 vom 9.3.1855 handelt es sich die Erstfassung des *Abendlieds*, das Rheinberger 1873 als Nr. 3 der *Drei geistliche[n] Gesänge* op. 69 bei Simrock in Berlin veröffentlichen ließ. Die Erstfassung ist in zwei Autographen überliefert (A1 und A2), wobei Rheinberger in A1 später Revisionen eintrug, die weitgehend in die Zweitfassung übergingen. Diese wiederum ist in einem undatierten jüngeren Autograph sowie dem Erstdruck op. 69,3 überliefert (E). Der vorliegende Band gibt die Erstfassung nach A1 ante correctionem wieder. Die Quellen der Zweitfassung werden hier nur in der Fußnote angegeben. Für genauere Informationen finden sich in Band 7 der Rheinberger Gesamtausgabe.

**A1:** Autographe Partitur der Erstfassung JWV 55, Mus.ms. 4547-6  
Doppelblatt (Titel- und 3 Notenseiten) mit 14 Systemen im Querformat. Autographertitel: *Mottetto a sei voci (Bleib bei uns, o bleib bei uns) / für 6 Singstimmen / von / Jos. Rheinberger / M: 9.3.55*. Von fremder Hand oben Signatur. Unten rechts weiteres autographes Datum: *München 11.4.58*. Kopftitel über der 1. Notenseite: *Mottetto a sei voci*. Vorsätze: *Sop I / Sop. II / Alto / Ten: I / Ten II / Basso*. Schlüsselung wie C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>, C<sub>4</sub>) notiert.

Rheinberger dieses Exemplar zu einem nicht benannten Zeitpunkt für seine Revision genutzt. Die Partitur weist zahlreiche Bleistiftkorrekturen auf, von denen die meisten in die gedruckte Fassung übergegangen sind – wobei die Korrekturen dort eingingen und die Druckfassung anders als hier, die hier noch nicht eingetragen sind.

**A2:** Autographe Partitur, Zweitschrift der Erstfassung JWV 55  
Mbs, Mus.ms. 4694/11  
Titelseite und 3 Notenseiten auf gleichem Papier wie A1. Autographertitel: *Mottetto in F dur / (Bleib bei uns, denn) / für 6 Singstimmen / von / Jos. Rheinberger / M: 9.3.55*. Von fremder Hand oben Signatur. Unten rechts weiteres autographes Datum: *München 11.4.58*. Kopftitel über der 1. Notenseite: *Mottetto a sei voci*. Vorsätze: *Sop I / Sop. II / Alto / Ten: I / Ten II / Basso*. Schlüsselung wie A1. Wie Quelle A1, nur ohne die späteren Korrekturen. Rasuren zu erkennen.

Die Motette ist Teil einer in Leder gebundenen Sammelhandschrift mit Besitzvermerk *Fanny*. Sie enthält Lieder, die Rheinberger vor der Ehe für Fanny komponiert hat. Vermutlich hat Rheinberger Fanny die Abschrift 1858 geschenkt, und seine Revision später in A1 eingetragen, weil ihm A2 nicht mehr vorlag.

<sup>7</sup> *Sämtliche Werke von Josef Gabriel Rheinberger*, hg. vom Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, 48 Bände, Stuttgart 1988–2008. Bd. 7, *Geistliche Gesänge II*, hg. von Barbara Mohn, 2003, S. 187.

**Einzelmerkungen**

- 1: Tempoangabe in A1 und A2 *Moderato* (E: *Andante molto*)
- 2 T I: in A1 Bleistiftkorr. beider Töne zu *c*<sup>1</sup>
- 2–3 T II: in A1 Bleistiftkorr. zu punkt. Halbe *a*<sup>0</sup>, Viertel *a*<sup>0</sup>, punkt. Halbe *g*<sup>0</sup> (Viertel *c*<sup>1</sup> unkorrr.)
- 2 B: A2 ohne *p*
- 3–5 *Tutti*: Dynamik-Gabeln in A1 und A2 nur über S I, A, B; GA überträgt ohne Kennzeichnung auf alle Stimmen. In A2 *Cresc.*-Gabeln erst ab letztem Viertel von T. 3 bzw. ab T. 4
- 5 S II 1: in A1 Bleistiftkorr. zu Vierteln *c*<sup>2</sup> und *c*<sup>1</sup>, Text im Takt korrigiert zu „werden, bleib“ (Fassung E: *c*<sup>2</sup>, *g*<sup>1</sup>)
- 6 S I: in A1 *p* über Taktstrich, nicht in A2
- 8–11 S II: in A1 ab 2. Note von T. 8 mit Bleistift korr. zu Halbenoten *a*<sup>1</sup>, *e*<sup>1</sup>, *f*<sup>1</sup>. In T. 10–11 mit Tinte korr. zu Ganzenoten *b*<sup>1</sup> und *a*<sup>1</sup> (E übernimmt die Tintenkorr. nicht)
- 8 B 1–2: in A1 Bleistiftkorr. zu Halbe *b*<sup>0</sup>
- 9 A 1–2: in A1 mit Bleistift korr. zu Halbe *b*<sup>1</sup> (E in T. 9 mit Halbe *g*<sup>0</sup>, *f*<sup>0</sup>)
- 9 T II 4: in A1 mit Bleistift korr. zu *es*<sup>1</sup>
- 10–11 A: in A1 mit Tinte korr. zu 2 Halbenoten *f*<sup>1</sup> (E übernimmt die Korr. nicht)
- 10 T II: in A1 mit Bleistift korr. zu *d*<sup>1</sup>
- 12 S I: in A2 ohne *f*
- 12–14 T I: in A1 mit Bleistift ab T. 12.2 wie folgt korrigiert:

- 14 S I 2: in A1 mit Bleistift korr. zu *d*<sup>2</sup>
- 14 T II: in A1 mit Bleistift korr. zu punkt. Halbe *g*<sup>0</sup> und Viertel *b*<sup>0</sup>
- 15 S II: in A1 mit Bleistift korr. zu punkt. Halbe *a*<sup>1</sup> und Viertel *c*<sup>1</sup> (E bleibt bei Version A2)
- 15 T I: in A1 mit Bleistift Bogen 1–2 gestrichen, für zu T. 15.2–1) gesetzt. Silbe „A-“, zu T. 15.2 (E andere Version)
- 16 B: in A1 mit Bleistift korr. zu punkt. Halbe *B* und Viertel *a*<sup>1</sup>
- 17 A: in A1 mit Bleistift korr. zu Ganzenote *a*<sup>1</sup>
- 17 T II: in A1 ohne Bg.
- 17 *Tutti*: in A1/A2 steht nur über S I eine große *Cresc.*-Gabel sowie zusätzlich ein großes *dim.* über S II, E übernimmt *dim.* in alle Stimmen

- 21–23 S I: in A2 mit Bleistift Haltebg. zu T. 22.1, dort Viertel *c*<sup>2</sup> statt *b*<sup>1</sup>. Der Text wurde entsprechend angepasst: „get, und der Tag“ in T. 22–23.1, in T. 23.2 Silbe „hat“ (E andere Version)
- 21 T II: in A2 mit Bleistift Haltebg. zu T. 24.1, dort Viertel *b*<sup>1</sup> statt *a*<sup>1</sup>. Der Text wurde entsprechend angepasst: „get, und der Tag hat“ in T. 24–25
- 24 A: in A2 mit Bleistift Haltebg. zu T. 25.1, ohne Textkorr.
- 25 T II: in A1 mit Bleistift korr. zu Viertelpause, Halbenote *b*<sup>0</sup>, Viertel *a*<sup>0</sup>. Text entsprechend ab T. 23 angepasst: in T. 23 „neigt“, T. 25 „sich ge-“, T. 26 „nei-“, T. 27 „oben gestrichen“

- 26 *Tutti*: in A1/A2 *dim.* nur über S; GA übernimmt in alle Stimmen. In A1 *dim.* bereits in T. 25.2
- 26–28 A: in A1 durch Bleikorr. folgende Version:

- 26 T I: in A1 Bleistiftkorr., die wieder gestrichen wurde
- 28 A: in A2 ohne *p*
- 29 T I: in A1 mit Bleistift korr. zu punkt. Halbe *c*<sup>1</sup> und Viertel *c*<sup>1</sup>
- 29–30 T II: in A1 mit Bleistift korr. zu Viertelpause, 3 Viertel *c*<sup>1</sup>, *b*<sup>0</sup>, *a*<sup>0</sup> und punkt. Halbe *g*<sup>0</sup>, Text: „O bleib bei uns“
- 30–32 *Tutti*: Dynamik-Gabeln in A1/A2 nur über S I, A, B; GA überträgt ohne Kennzeichnung auf alle Stimmen
- 35–39.1 T I: in A1 mit Bleistift folgende Version:

- 36–39.1 S I: in A1 mit Bleistift folgende Version:

- 36–39.1 S II: in A1 mit Bleistift folgende Version:

- 36–40.1 T II: in A1 mit Bleistift folgende Version:

- 37 A 1: in A1 mit Bleistift korr. zu Viertel *e*<sup>1</sup>, 2 Achtel *f*<sup>1</sup>, *g*<sup>1</sup> (E anders)



38 A 1: in **A1** mit Bleistift korr. zu 2 Vierteln  $b^1$ ,  $a^1$  (E anders), Text in T. 37–38 geändert: „nei-“ zu T. 37,1 und „get“ zu T. 39,1 ohne Silben in T. 38  
 38–39 T I: in **A1** mit Bleistift korr. zu punkt. Halbenote  $c^1$  und Viertel  $e^1$  unter einem Bogen, dann Viertelnote  $d^1$  (E anders)  
 39 T I: in **A1** ohne  $p$ , dort aber mit Bleistift ergänzt  
 39–40 B: in **A1** mit Bleistift korr.: in T. 39 statt Halbepause eine Halbenote  $d^0$  und in T. 40 statt Halbepause eine Halbenote  $e^0$   
 43 S II: in **A1** mit Bleistift korr. zu 4 Viertelnoten  $b^1$ ,  $a^1$ ,  $g^1$ ,  $f^1$ , die letzten beiden mit Bogen  
 43–44 A: in **A1** mit Bleistift korr. zu 3 Viertelnoten  $c^2$ ,  $b^1$ ,  $a^1$ , punkt. Halbe  $g^1$  und Viertel  $g^1$   
 47 A 2: in **A1** korr. zu  $c^1$   
 47 T I 2: in **A1** korr. zu  $f^1$   
 46–49 Tutti: Dynamik-Gabeln in **A1/A2** nur über A, T II und unter Bass. In S I *dim.*, ebenso in B zusätzlich zur Gabel  
 49 T II: in **A1** korr. zu  $c^0$

## Messe in Es JWV 57

Die *Messe in Es* liegt in zwei Fassungen vor: der Erstfassung von 1856 und der Zweitfassung von 1858/59. Für die Zweitfassung hat Rheinberger alle Sätze überarbeitet, dabei das Benedictus und Agnus Dei sowie Teile des Gloria und Sanctus neu komponiert (siehe dazu auch das Vorwort). Folgende Quellen sind erhalten:

Erstfassung (Fassung teilweise im Anhang)

**A-1:** Autographe Partitur der Erstfassung

**B-1:** Autographe Partitur des Kyrie JWV 51 (= Urfassung des Kyrie JWV 57)

Zweitfassung (Editionsfassung)

**K-2** = Partiturabschrift

**St-2** = Stimmenset (Abschrift)

**B-2** und **C-2** = 2 autographe Partituren zum Agnus Dei

**Sk-2** = autographe Skizzen zum Benedictus und Agnus Dei

### Quellen zur Erstfassung von 1856:

**A-1:** Autographe Partitur der Fassung von 1856, Mbs, *Mus.ms.* 4744 a-10

3 hintereinandergelegte Doppelblätter im Hochformat mit 12 Systemen, 24 beschriebene Notenseiten, autograph pag. ab 2 bis 24. Die Blätter sind von einem zerbröselnden Papierumschlag umfasst, vorne steht autograph: *Messe [blau unterstrichen] zu 4 Singst.: / Esdur / von / Jos. Rheinberger / (Partitur.) / 23 / 56. / Rheinberger / München.* Von fremder Hand oben links steht: *Mus.ms. 4744a 10*. Auf 1. Notenseite oben zentriert *Kyrie.* und rechts daneben *Rheinberger*, auf den linken Strich des „R“ ein „großes I“ mit Punkt darüber. Rheinberger experimentierte in jenen Jahren mit seinem Namen, er verwendete gelegentlich bei lateinischen Werken für „J.“, „Josef.“, „Joseph.“, S. 7 *Credo.*, S. 12 *Sanctus.*, S. 15 *Benedictus.*, S. 19 *Agnus Dei.* In dem Schlusstakt auf S. 24: *J. Rheinberger 23. / 56.*

Saubere Reinschrift in schwarzer Tinte, der Text ist alle Silbenverteilungsbögen vollständig gesetzt. In C-Schlüsseln ( $C_1$ ,  $C_3$ ,  $C_4$ ) notiert. Keine Dynamikbezeichnungen. Im Benedictus und Agnus Dei sind die Sopranstimmen im Abstand von 6 oder 7 Takte notiert. Die Bleistiftkorrekturen sind an St. Ludwig D. in der Uraufführungsmaterialien enthalten, da kein Original vorhanden ist.

Das Manuskript enthält zahlreiche Bleistiftkorrekturen auf, vor allem im Kyrie, Benedictus und Agnus Dei. Die meisten Korrekturen sind vermutlich erst nach der Uraufführung entstanden, die Rheinberger eigenen Angaben zufolge an der Hofkirche vornahm (siehe Vorwort). Dafür sprechen die Bleistift-Lesarten in der Zweitfassung eingingen (siehe **K-2**). Im Benedictus und Agnus Dei sind einige Korrekturen mit Tinte zu erkennen. Hier bleibt offen, ob diese vor oder nach der Uraufführung entstanden.

**B-1:** Autographe Partitur des Kyrie JWV 51, Mbs, *Mus.ms.* 4744 a-5

Beidseitig beschriebenes Blatt im Hochformat mit 12 Notensystemen. Recto: mittig autographes Titel *N<sup>o</sup> 1. Kyrie für 4 Stimmen*. Rechts dick gezeichnetes Kürzel als Namenszeichen: ein „R.“, auf den linken Strich des „R“ ein „großes I“ mit Punkt darüber gemalt (wie **A-1**). Vermutlich von fremder Hand Bibliothekssignatur und *JW 51* mit Bleistift ergänzt. Verso: hinter dem Schlusstakt unleserlicher Vermerk: *Finis ? J.* oder *Finished*. Alte Schlüsselung wie **A-1**. Einige Rasuren erkennbar. Text vollständig unterlegt, „K“ von Kyrie“ und „C“ von „Christe“ kalligraphisch immer hervorgehoben. Undatiert.

Bei JWV 51 handelt es sich trotz der eigenständigen Werkverzeichnisnummer<sup>8</sup> um eine Fassung des Kyrie aus JWV 57, die mit diesem weitgehend übereinstimmt. Es gibt kleinere Unterschiede bezüglich der Textverteilung und größere Unterschiede bei den Schlusstakten. Lesarten der späteren Revision sind nicht enthalten. Vermutlich entstand das Kyrie JWV 51 kurz vor der Komposition der

<sup>8</sup> Siehe Rheinbergers eigenhändigen *Thematischen Catalog* (Mbs, *Mus.ms.* 4736).

Messe.<sup>9</sup> Es ist auf gleichem Papier notiert wie die Erstfassung der Messe und scheint im Zusammenhang mit einem zweiten Messesatz-Fragment zu stehen: einem *Sanctus* (*Canon*) JWV 156 (Autograph Mbs, *Mus.ms.* 4744a/9, undatiert, im *Thematischen Catalog* nicht verzeichnet). Das *Sanctus* steht auf gleichem Papier, zudem findet sich oben auf der Seite der Vermerk *N<sup>o</sup> 11.*, analog zu „*N<sup>o</sup> 1.*“ auf JWV 51. Allerdings ging dieses *Sanctus* nicht in die Messe JWV 57 ein.

### Quellen zur Zweitfassung 1858/59:

**K-2:** Abschrift der Partitur der Zweitfassung von Ottmar Rüber im Aufführungsmaterial der Hofkapelle aus der Theatinerkirche St. Kajetan in München Mbs, *Mus.ms.* Mk 738-1

Gemeinsam mit den Stimmen **St-2** (s.u.) aufbewahrt in einer Mappe, die folgenden Titel trägt: „Messe für / 4stimmigen Chor / v. / Josef Rheinberger / Partitur u. 16 Singstimmen.“ Unter der ersten Zeile klein mit Bleistift: *Es dur*. Die Partitur ist eingebunden in einen Umschlag aus rotbrauner Pappe. Aufschrift auf dem Deckel: *Messe / für 4stimmigen Chor / v / Jos. Rheinberger / Partitur*. 8 Notenblätter im Querformat zu je 14 Notensystemen, jeweils recto pag. von 1 bis 7. [1] mit Titel: *Messe N<sup>o</sup> 1 / f. 4stimmigen Chor / v. / Josef Rheinberger / /: c. 1858 - / B. II / Partitur.*, zudem *Inv.N<sup>o</sup> 2747* sowie Stempel der Generalintendantz der K. Bayer. Hoftheater und Hofmusik. Auf 1. Notenseite oben rechts: *Missa N<sup>o</sup> 1. v. Jos. Rheinberger / c. /: 1858:/* (gleicher Schreiber wie auf Titelblatt). Vorsätze *Sopr. / Alt. / Tenor / Baß*. SAT in C-Schlüsseln ( $C_1$ ,  $C_3$ ,  $C_4$ ) notiert.

Die undatierte Abschrift stammt von Ottmar Rüber (1843–1909), dem Bibliothekar der Hofkapelle und Nachfolger Rheinbergers als deren Leiter (siehe dazu das Vorwort). Es handelt sich um eine saubere Abschrift, die nur wenige Rasuren aufweist. Zudem sind zahlreiche Phrasierungsbögen sowie einige dynamische Zeichen nachträglich mit Bleistift ergänzt worden. In der Partitur finden sich mit Bleistift Ziffern unter Pausentakten, am Ende des Kyrie (S. 15) steht der Bleistiftvermerk *ohne Sprung!* von fremder Hand. Die Partitur befindet sich gemeinsam mit 16 Stimmen (Quelle **St-2**) in einem Konvolut aus dem Bestand der Theatinerkirche. Sie wurde vermutlich von Ottmar Rüber als Dirigierpartitur und Vorlage für die Stimmenabschriften benutzt, da sich manche mit Bleistift ergänzten Bögen ebenso in den Stimmen nachträglich mit Bleistift ergänzt wurden.

**St-2:** Stimmenset für Sopran, Alt, Tenor, Bass (SATB), Mbs, *Mus.ms.* MK 738-2

Stamm aus dem Bestand der Theatinerkirche, undatiert. Insgesamt 16 Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) je Stimme 8 Seiten auf Papier im Hochformat mit 12 Systemen. Ein Stimmensatz (SATB) stammt von der Hand Ottmar Rübers, die Dubletten stammen von einem unbekanntem Kopisten. Der von Rüber geschriebene Stimmensatz enthält Bleistiftkorrekturen, vor allem Bögen und dynamische Angaben. Diese Eintragungen sind zum großen Teil in die Dubletten mit Tinte übernommen worden, woraus sich schließen lässt, dass die 4 Rüber-Stimmen Vorlage für den unbekanntem Kopisten waren. In zwei der Bassdubletten findet sich am Schluss mit Bleistift der Vermerk: „8.VI.12“.<sup>10</sup> Die Dubletten tragen jeweils auf der 1. Notenseite oben den Komponistenamen und den Titel, der als „Messe N<sup>o</sup> 1“ oder „Missa 1“ notiert ist. SAT in C-Schlüsseln ( $C_1$ ,  $C_3$ ,  $C_4$ ) notiert.

**Sk-2:** Kompositionsskizzen zum Benedictus und Agnus Dei, in einem Konvolut „unidentifizierter Skizzen“, Mbs, *Mus.ms.* 4739 a-3 [105]

Einzelblatt im Hochformat mit 16 Systemen. Ohne Datierung, ohne Komponistenamen und ohne Werktitel. Auf dem Blatt findet sich oben eine Skizze zum Benedictus der 2. Fassung (T. 1–10, also ohne Osanna), zwischen T. 7 und 8 sind 3 Takte gestrichen, ab T. 8 ist die Skizze textiert, über dem oberen Notensystem steht *G dur* und *Benedictus*. Unter dem Benedictus folgt ein 22-taktiges Agnus Dei in Es-Dur, das weder mit der Erstfassung noch der Zweitfassung übereinstimmt. Die Skizze ist unvollendet; vom 3. Agnus-Dei-Teil notierte Rheinberger nur 2 Takte zum Text „Agnus“.

Dass das Agnus Dei zunächst für die Zweitfassung vorgesehen war, ist sehr wahrscheinlich, denn zum einen zeigt der Schreibbefund, dass die beiden Skizzen in einem Zusammenhang entstanden sind, zum anderen passt auch die Tonart.

**B-2:** Autographe Partitur des neu komponierten Agnus Dei für die Zweitfassung

Mikrofilm aus dem Rheinberger-Familienarchiv, heute im Josef Rheinberger-Archiv Vaduz, LI-LA, *Mikrofilm* 03/19. Das Original ist nicht auffindbar.

4 Notenseiten mit 14 Systemen im Hochformat. Papier mit dem Stempel des Familienarchivs versehen. Seite [1] mit Titel *Agnus Dei*. und Datierung 23.5.59. Unten auf der letzten Seite findet sich die Datierung: 26. Mai 59. Der Satz hatte zunächst ab T. 22 einen anderen Schluss (19 Takte), der jedoch ausgestrichen und im Anschluss neu komponiert wurde.

**C-2:** Zweite autographe Partitur des Agnus Dei für die Zweitfassung, Mbs, *Mus.ms.* 4558-4

<sup>9</sup> Aus der Nummerierung im *Thematischen Catalog* kann man keine strenge Chronologie ableiten. Die Fuge und Toccata für Klavier e-Moll JWV 50 datiert im Autograph vom 22.2.1856, das Streichquartett JWV 53 vom 15.11.1855, *Bleib bei uns* JWV 55 vom 9.3.1855, die Klaviersonate JWV 56 vom 12.8.1857 und JWV 57 vom 23.5.1856.

<sup>10</sup> Ob zu diesem Zeitpunkt eine Aufführung stattfand, ist nicht bekannt.

Die aus 4 Notenseiten bestehende Partitur liegt der Handschrift der *Missa brevis* op. 83 bei, die Rheinberger 1860/61 komponiert hatte.<sup>11</sup> Zu Op. 83 gehört ein anderes Agnus Dei, vermutlich fand das Agnus Dei der Messe JWV 57 seinen Platz bei den Manuskripten von op. 83 aufgrund seines Titelblatts, auf dem Folgendes steht: *Agnus Dei / I: zur / Missa brevis / für Sopr. Alt, Ten. u. Bass / von / G.J. Rheinberger :I. Darunter kleiner: teilweise komponiert / von / Fanny Hoffnaab / im Mai 1859*. Oben Signatur und – durchgestrichen – op. 83. Auf S. [4] unten datiert: *München 28. Mai 1859*. Zur Mitautorschaft von Fanny siehe das Vorwort.

Dieses Autograph ist eine Abschrift von **B-2**, gibt allerdings den gestrichenen Schluss nicht wieder. Wo **B-2** von **K-2** abweicht, weicht auch **C-2** ab. **B-2** und **C-2** setzen keine Silbenverteilungsbögen und insgesamt weniger dynamische Angaben. **B-2** und **C-2** sind in C-Schlüsseln (C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>) notiert.

Posthume Erstausgabe der Messe JWV 57:

Joseph Rheinberger, *Kleine Messe in Es-Dur*, JWV 57, für gemischten Chor a cappella, hg. von Karl-Heinz Liebl, Regensburg (Feuchtinger & Gleichauf) 1990. Es handelt sich teilweise um eine Bearbeitung. Da Rheinberger nur Teile des Gloria-Textes vertont hat, hat der Herausgeber musikalische Abschnitte aus dem Credo und dem Benedictus der 2. Fassung in das Gloria eingeschoben und mit dem fehlenden Text versehen.

#### Zur Edition:

Die vorliegende Edition gibt im Hauptteil die Zweitfassung von 1858/59 wieder. Hauptquelle für die Edition ist **K-2**. Die erhaltenen autographen Teile von Benedictus und Agnus Dei sowie die Bleistiftkorrekturen in der autographen Partitur der Erstfassung belegen die Authentizität der Zweitfassung, auch wenn die autographen Partitur nicht erhalten ist. Es ist zu vermuten, dass Rübers Abschrift auf den originalen Materialien beruht. Die Aufлагestimmen des Stimmenkonvoluts **St-2** wurde ebenfalls vergleichend herangezogen, und wichtige abweichende Lesarten vom **B-2** und **C-2** sind unter den Einzelanmerkungen zu finden.

Die Erstfassung der Messe von 1856 wurde wie folgt berücksichtigt: Die Sätze, die Rheinberger nicht in die revidierte Fassung aufgenommen, sondern neu komponiert hat, sind in ihrer ersten Fassung komplett im Anhang abgedruckt: das Benedictus, Sanctus und Agnus Dei sowie das Gloria wegen des veränderten Beginns. Die Edition gibt den Stand ante correcturam wieder, d.h. Bleistiftrevisoren in diesen Messeteilen werden nur im Kritischen Bericht genannt, nicht abgedruckt. Denn da Rheinberger die genannten Messeteile komplett verwarf, kann man die Bleistiftkorrekturen nicht als endgültige Versionen deuten. Anders verhält es sich mit Korrekturen in Tinte, die bereits bei der Erstschrift erfolgt sein könnten und daher in die Edition eingingen.

Die Erstfassungen des Kyrie und des Credo, die Rheinberger 1858/59 in der ersten musikalischen Substanz beibehielt und nur in Details überarbeitete, scheinen nicht im Anhang, können aber in der Edition mit den Einzelanmerkungen zur Erstfassung entnommen werden.

#### Einzelanmerkungen zur Zweitfassung (Abweichungen der GA von den Quellen **K-2** und **C-2**)

##### Kyrie

1 SATB: in **K-2**, **C-2** (außer **B-1** mit *alla capella*)  
17 B 4–5: in **K-2**, **C-2** Bogen 1–2 und 3, aber Text Bogen 1–2 und 3  
25 S: in **K-2**, **C-2** Bogen 1–2 und 3, aber Text Bogen 1–2 und 3  
ab 1 bis 2: in **K-2**, **C-2** Bogen 1–2 und 3, aber Text Bogen 1–2 und 3  
27 Tutti: in **K-2**, **C-2** mit Ganzenote, aber Text mit Ganzenote  
nach T. 2: in **K-2**, **C-2** Bleistiftvermerk, aber Text ohne Sprung!  
sich vermehren: in **K-2**, **C-2** das Gloria)

##### Gloria

1 Tutti: in **K-2** „Allegro“, in **St-2** in allen Stimmen *All<sup>o</sup> mod<sup>o</sup>*.  
22 T: in **St-2** Ganzenote *f<sup>o</sup>*; GA folgt **K-2**  
23 Tutti: in **K-2** und **St-2** wurde mit blauem Stift eine Kürzungsmöglichkeit angegeben. Zu diesem Zweck entsprechende Variante in Alt (Ganzenote *c<sup>1</sup>*) und Bass (punct. Halbe- + Viertelnote, letztere mit Silbe „cum“)  
35 A: in **St-2** Halbenote + Halbepause  
47 B: ohne *f*; GA folgt **St-2**  
50 A: in **St-2** ohne *f*  
52 T: in **St-2** 4 Viertelnoten im Takt; GA folgt **K-2**  
56 SATB: im S in **K-2** *cresc.* ab 1, in **St-2** ohne, dafür *Cresc.*-Gabel T. 57.2–57.4. Im A in **St-2** statt *cresc.* *Cresc.*-Gabel 2–7 und Bg. bis T. 57.1 in beiden Quellen. Im T in **St-2** ohne *cresc.*, dafür *Cresc.*-Gabel T. 57.2–4. Im B *cresc.* erst T. 57,1

##### Credo

4 SATB: *mf* uneinheitlich platziert; Sopran: in **K-2**, **St-2** erst T. 5.2; Alt: in **K-2** ebenso, in **St-2** ohne *mf* in T. 4, dafür *f* in T. 5.2; Tenor: wie Edition; Bass: in **St-2** ohne *mf* (**A-1** notiert nur im Sopran *mf* und zwar in T. 4.1)  
27 SB: S in **St-2** ohne *ff*; B *f* statt *ff*  
31 B 1: in **K-2** ohne *p*; GA folgt **St-2**

34 B: in **K-2** Gabel 1–2; GA folgt **St-2**  
39 SB: S in **St-2** ohne *dim.*, B *dim.* in **K-2** ab Taktstrich zu 40 und in **St-2** ab T. 40.2  
45 SATB: in **St-2** *a tempo*  
59 S: in **St-2** statt *cresc.* *Cresc.*-Gabel in T. 59.1–2  
85–88 A: in **K-2** Bg. nur bis T. 87.2

##### Sanctus

11 S 3: könnte in **K-2** auch als *as<sup>1</sup>* gelesen werden  
11 B: in **K-2** nur dünner Ansatz eines Bogens von 1–2 zu erkennen, die Silbe „us“ steht beim 1. Viertel. In **St-2** eindeutig Bg. 1–2, auch hier Silbe wie in **K-2**. GA gibt dem Bg. mehr Gewicht als der Textunterlegung bei der Entscheidung über die Lesart

##### Benedictus

6 SATB: in **K-2** *Cresc.*-Gabel in allen Stimmen ab 1 oder zwischen 1 und 2 beginnend. Im Tenor bis 3 und im Bass nur bis 4 reichend, Sopran und Alt bis 4–5. In **St-2** in SAB beginnt sie ab 2 und reicht in SA nur bis 4 und in TB nur bis 3; GA vereinheitlicht  
7 SA: in **St-2** *Decresc.*-Gabel, die zwischen 1–2 beginnt und bis zum Taktstrich reicht  
20 T 2: in **St-2** *ff* statt *f*  
20 Tutti: in **K-2** neue Tempoangabe erst ab dem Doppelstrich; GA folgt **St-2**  
31 S: in **K-2** *p* auf 1  
34 S: in **St-2** *Cresc.*-Gabel ab 2  
37 S 3–4: wegen vorausgegangener Korr. in **K-2** mit *ed* der Beischrift *c a* (mit Bleistift)  
39–40 A: in **St-2** ohne Dynamik-Gabeln  
40–41 S: in **St-2** *Cresc.*-Gabel in T. 40, *Decresc.*-Gabel in T. 41 Mitte bis Taktende

##### Agnus Dei

0: in **B-2**, **C-2** ohne Tempoangabe. In **K-2** in allen Stimmen ohne *p*  
1–3 SATB: in **K-2**: Dynamik-Gabeln nur in T. 1 und T. 3; in **St-2** *Decresc.*-Gabeln in T. 1 und T. 3  
1 A 3: in **C-2** *bf*  
2 B: in **C-2** 3. Achtelnote *c<sup>o</sup>*, *As<sup>o</sup>*  
5 SATB: in **B-2** ohne *f*  
7 SATB: in **C-2** *pp* in allen Stimmen; in **B-2** *pp* ebenfalls, aber B ohne Dynamik  
10 TB: in **B-2**, **C-2** im T. 10 *des<sup>o</sup>-a<sup>o</sup>* mit Silbe „tol-“ und Bg., dann 2 Achtelnoten *b<sup>o</sup>* mit Silbe „lis pec-“; in B Viertel *des<sup>o</sup>-C* mit Silbe „tol-“ und Bg., dann 2 Achtelnoten *B<sup>o</sup>* mit Silben „lis pec-“  
12–13 SATB: in **B-2**, **C-2** ohne *p*  
14–15 SATB: in **St-2**, **B-2**, **C-2** ohne *Cresc.*-Gabeln, in **K-2** in AT *Cresc.*-Gabel erst ab T. 16, in B erst ab 3, dafür bis T. 16.1  
17–19 SATB: in **B-2** wurde ab hier eine ältere Fassung von 25 Takten ausgestrichen, dann erfolgt Weiterführung entsprechend der Letztfassung (T. 20 bis 32 einschließlich). Dann schließt sich ein von **K-2** abweichender Schluss an, der nicht gestrichen wurde  
20 SATB: in **B-2**, **C-2** auf Zz 2 jeweils punkt. Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause  
22 B 1: in **B-2**, **C-2** *b* erst zu 2  
23 SATB: in **K-2** B ohne *dim.*; in **St-2** in B zusätzlich *Decresc.*-Gabel ab Zz 3 bis T. 24.2; in A Gabel 1–2 statt *dim.*, in T *dim.* bereits T. 22.1; in **B-2**, **C-2** alle Stimmen ohne *dim.*  
24 SATB: die Notation mit Pause ist in allen Quellen so, auch wenn sie wegen des auftaktigen Beginns nicht korrekt ist  
25 A: in **B-2**, **C-2** Viertelpause und Viertelnoten *b<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*  
25, 26, 29 SATB: in **B-2**, **C-2** ohne *f*  
28 T 1: in **B-2**, **C-2** Viertel *d<sup>o</sup>*, *g<sup>o</sup>*  
29 A 1-2: in **B-2**, **C-2** Viertel *es<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*, *ges<sup>1</sup>*  
31–33 AT: in **B-2**, **C-2** in A kein Haltebg. von *f<sup>1</sup>* in T. 31 zu T. 32.1; in T. 32.1–2 Silbe „do-“, T. 32.3 „-na“, T. 33.1–2 „do-“, T. 33.3 „-na“; in T Silbenverteilung in T. 31.1–2 „no-“, in T. 31.3 „-bis“, in T. 32.1–2 „pa-“  
33 SATB: in **B-2**, **C-2** ohne *f*  
33 SATB: in **B-2** ab hier anderer Schluss (siehe Einzelanmerkung zu T. 20)  
35–36.1 T: in **C-2**: Viertel *des<sup>1</sup>*, *d<sup>1</sup>*, *as<sup>o</sup>*, *c<sup>1</sup>*  
35–38 SATB: in **C-2** ohne *p*  
38 T: in **St-2** urspr. *f*, mit Bleistift ausgestrichen und zu *p* korr.  
40 TB: *Cresc.*-Gabeln in **K-2** mit Bleistift ergänzt; in **C-2** ohne Gabeln  
41 B: in **C-2** ohne *f*  
44–45 SATB: in **C-2** ohne *p*  
45 T: in **St-2**, **C-2** ohne *Cresc.*-Gabel; in **C-2** Halbe *as<sup>o</sup>* und Viertel *as<sup>o</sup>*  
45 B: in **K-2** ohne Bg.; GA folgt **St-2**  
47 SAB: in **K-2** „dim“ statt *pp* in S, mit Bleistift dann *pp* über S und A ergänzt; GA folgt **St-2**

<sup>11</sup> Die Messe op. 83 erschien erst 1874 im Druck und war bereits 1869 nochmal umgearbeitet worden.

## Einzelanmerkungen zur Erstfassung:

### Kyrie

Aufgelistet sind die Lesarten der Erstfassung nach **A-1** und der Urfassung **B-1**

7 S 1: in **A-1**, **B-1**: Halbenote

7 A 3-4: in **A-1**, **B-1** urspr. 2 Halbe  $a^1$  und  $f^1$ , in **A-1** mit Bleistift korr. zur Lesart von **K-2**

8 A 1-4: in **A-1** ohne Bögen, Textunterlegung unklar; **B-1** wie **K-2**

10 T: in **A-1**, **B-1** ohne Bg.; in **B-1** Silbe „e“ von „eleison“ bereits auf  $es^1$

11 S 1: in **A-1** urspr. punkt. Halbe  $c^2$  und 2 Achtel  $d^2$ ,  $c^2$ ; mit Bleistift korr. zur Lesart von **K-2**. In **B-1**: 2 gebundene Halbe  $c^2$  und  $a^1$  mit  $\sharp$

12-13 B: in **A-1**, **B-1** statt eines Bogens Bögen von T. 12.1-2 zur Silbe „-lei“, Viertel  $es^0$  mit Silbe „-son“, Viertel  $d^0$  mit Silbe „e“, dann Bg. von T. 13.1-2 zur Silbe „lei-“

13 S 1-3: in **A-1** ohne Bg., Silbe „-son“ bereits auf 2; in **B-1** Bg. wie **K-2**

16 T 2-3: in **B-1** punkt. Halbenote  $d^1$

17-18 A: in **B-1** Bg. von  $f^1$  zu  $es^1$ , „Kyrie“ ungetrennt unter  $f^1$ , ebenso T. 18.2-3 mit dem Wort „Kyrie“ unter der Halbenote  $d^1$

19 A 1-2: in **B-1** punkt. Halbe  $d^1$  und Viertel  $f^1$

19 T: in **A-1** Bg. 2-3 und 4-6, unter den Noten ungetrennt „Kyrie“; in **B-1** Bg. 2-3 mit Silbe „e-“ („Ky-“ fehlt), dann Halbe  $b^0$  mit Silbe „-lei“ und Bg. zu Viertelnoten  $c^1$ ,  $d^1$  mit Silbe „-son“

19-20 B: in **A-1** Bg. nur T. 20.3-4. Textunterlegung „lei-“ von T. 19.5-6, dann T. 20.1 „son“, T. 20.2 „e-“, T. 20.3-4 „-lei“ und T. 20.5 „-son.“ **B-1** wie **K-2**

21 A 3-5: in **A-1**: urspr.  $g^1$ ,  $f^1$ ,  $es^1$ ; mit Bleistift korr. zu Lesart **K-2**; **B-1** wie **A-1**, unkor.

21-22 T: in **A-1** T. 21 ohne Bg., Silbe „-son“ auf Halbe  $d^1$  und „e-“ auf Halbe  $g^1$ , der eine übergeb. Halbenote (T. 22.1-2) folgt; mit Bleistift korr. zu Lesart **K-2**. In **B-1** Bg. T. 21.1-4 und Silbe „-son“ auf 5; dann Silbe „e-“ auf  $g^1$  und übergeb. Halbe  $g^1$

23 A 2: in **B-1** Viertelnote  $es^1$  und Viertelpause

24-27 SATB: abweichender Schluss in **A-1** und **B-1**:

#### Quelle A-1

#### Quelle B-1

### Gloria (Erstfassung im Anhang)

Rheinberger hat bei seiner Revision teilweise Abschnitte der Erstfassung verwendet, teilweise neu komponiert. Die Takte 1-22 sind neu komponiert, von T. 23 mit Auftakt bis T. 35 verwendete Rheinberger identisches Material, doch ist in der Erstfassung alles in doppelten Notenwerten (Halbe statt Viertel) notiert und stark korrigiert worden. Ab T. 26 hat er eine neue Fuge komponiert, die aber ab T. 52 wie in der Erstfassung endet.

Quelle **A-1** unterscheidet sich von der Edition im Anhang wie folgt:

40-42 A: **A-1** T. 40 mit Haltebg. zu T. 41.1, T. 41 Text „Fi-li“, T. 42 ebenfalls Text „Fi-li“

67-68 B: Bögen T. 67.2-3, T. 68.1-2 und 3-4, Textunterlegung wie Edition

### Credo

Die Erstfassung blieb bei der Revision im Wesentlichen erhalten, wurde jedoch stark korrigiert. Aufgelistet sind die Lesarten der Erstfassung nach **A-1**, die Taktzahl in Klammern bezieht sich auf die Taktzahl der Erstfassung, die ab T. 24 von der späteren abweicht.

1: mit Bleistift *Andantino* und Metrum  $\text{C}$

1, 4 SATB 2: jeweils Halbenote mit übergeb. Viertelnote im folgenden Takt statt Viertelpause

1 T 1:  $b^0$  statt  $es^1$

4 T 1:  $c^1$  statt  $f^1$

12 SATB: ohne *cresc.*

19 SATB: ohne *Cresc.*-Gabeln

19 T. 1: T Halbe  $es^1$  statt  $b^0$ , Bass Viertel  $b^0$  statt  $es^0$

21-22.3 S: Textunterlegung „cen-“ 21.1-2, „-dit“ 3-4, „de“ 5-6, „coe-“ 22.1-2, „-lis“ 3

22 A 2-3: urspr. Viertel  $f$ , korr. mit Bleistift

22-23 B: Auftakt zu T. 23 Viertel  $c^0$  mit Silbe „des-“, T. 23 Ganze  $B$

24-30 (24-28) SATB: Übergang anders, **A1** zwei Takte kürzer

31 (29) Tutti: *adagio*

31-34 (29-32) B: ohne Dynamik-Gabeln

34 (32) A: punkt. Halbenote und Viertel  $d^1$ ; Text: „-ctus“ (33).1

41 (39) S 3:  $es^2$  statt  $d^2$

41 (39) A 1-2: Halbe  $es^1$

41 (39) T 1-2: 2 Halbenoten  $c^1$

41 (39) B 1-2: 2 Halbenoten  $as^0$

45 (43) Tutti: *a tempo*.

47-48 (45-46) ATB: Text „te-di-e“

50 (48) T 2:  $es^1$  statt  $c^1$

51 (49) B 1-2: Halbe  $f^1$

52 (50) SAT 1-2: jeweils Halbenote

53 (51) SATB: ohne dynamisches Zeichen bis zu T. 65 (63)

60-61 (58-59) A: Halbe  $f^1$  und 2 Viertel  $e^1$ , dann punkt. Halbe  $f^1$  und 2 Achtel  $g$ , a mit später mit Bleistift hinzugefügt

61 (59) B: urspr. punkt. Halbe  $F$  und Viertel  $es^0$ , mit Bleistift korr. zu Halbenoten  $F$  und  $es^0$ ; **K-2** korr.

62-65 (60-63) SATB:

66 (64) S: Ganznote  $b^1$

70 (68) T 1:  $c^1$

70 (68) B 2:  $f^0$

78-80 (76-78) A: Halbe  $b^0$ , 2 Viertel  $b^1$ , Ganze  $c^2$  und Halbe  $b^1$

78-80 (76-78) T: Halbe  $f^0$ , 2 Viertel  $b^0$ , Ganze  $c^1$  und Halbe  $b^0$

79 (77) B: Ganze  $c^1$

84 (82) T: Silbe „-men“ auf 1 und „a-“ auf 2

87-89 (85-87) S: Textverteilung: „cu-“ auf T. 87(85).4, „-li“ auf 88(86).1 und „a-“ auf 88(86).2, „-men“ auf 89(87).1

93-99 (91-97) T: andere Silbenverteilung:

### Sanctus (Erstfassung im Anhang)

Ab Takt 17 ist die Erstfassung weitgehend identisch mit der Zweitfassung.

Quelle **A-1** unterscheidet sich von der Edition im Anhang wie folgt:

38 S: in **A-1** *ff* statt *f*

49 T: in **A-1** Bg. bis T. 51.1

### Benedictus (Erstfassung im Anhang)

Die Erstfassung im Anhang wird ohne Rheinbergers Bleistiftrevisionen (s.o.) wiedergegeben. Sie sind aber in den folgenden Einzelanmerkungen aufgelistet. Alle Anmerkungen beziehen sich auf **A-1**.

3 S 2:  $es^2$  mit Bleistift zu  $b^2$  korr.  
 3 T: Rheinberger hat den Takt versehentlich im Violin- statt im Tenorschlüssel notiert. Daher ist am Beginn des Taktes mit Bleistift ein Violinschlüssel eingetragen, am Ende des Takts ein Tenorschlüssel  
 4 S 4:  $g^2$  mit Bleistift zu  $d^2$  korr.  
 4 T 1–2: Achtelnote  $c^1$  korr. zu  $b^0$ . Da  $b^0$  vermutlich ein Fehler ist, bleibt GA bei  $c^1$ . Achtelnote  $f^1$  mit Bleistift gestrichen  
 8 T: mit Bleistift korr. zu

11 A 2–3: korr. mit Bleistift zu Achtelnoten  $as^1-des^1-b^1$   
 17 S: urspr. punkt. Viertel  $e^2$ , Viertel und Achtel  $c^2$ ; korr. mit Tinte  
 17 T 3: urspr.  $f^1$ ; korr. mit Tinte  
 17–18 B: urspr. punkt. Viertel  $c^1$ , Viertel  $des^1$  und Achtel  $des^1$  in beiden Takten, korr. mit Tinte  
 18 S: urspr. punkt. Viertel  $e^2$  (mit  $b$ ), Viertel  $f^2$  und Achtel  $f^2$ ; korr. mit Tinte, wobei auch das letzte  $des^2$  nach der ersten Korr. noch  $as$  war, bevor Rheinberger es zu  $des^1$  korr.  
 18 T 1–3: urspr. punkt. Viertel  $ges^1$ , Viertel  $f^1$  und Achtelpause; korr. mit Tinte  
 20 A 3: mit Bleistift zu Achtel  $es^2$  korr.  
 21 B 2: mit Bleistift zu  $d^0$  korr.  
 22 A 2–3: mit Bleistift korr. zu Achtel  $g^1$ ,  $f^1$  mit Silbe „be-“ und Achtelnote  $es^1$  mit Silbe „-ne“  
 24–26 T: in T. 24 unter den letzten beiden Noten „bene“, dann mit Tinte gestrichen und „in“ darunter notiert. Die zur gestrichenen Fassung gehörenden Silben „dic-“ in T. 25.1 und „-tus“ in T. 26.3 hat Rheinberger nicht getilgt, auch nicht den dünnen Bg. T. 25.2–T. 26.3  
 29 T: urspr. punkt. Viertelpause und Achtelpause und 2 Achtelnoten  $b^0$  mit Silben „Bene“ sowie „dictus“ im folgenden Takt; korr. mit Tinte  
 30 S 4–5: urspr. punkt. Viertel  $es^2$  mit zu T. 31.1 übergeb. Viertel  $g^2$ . Die übergeb. Note wurde mit Tinte gestrichen, nicht allerdings der Bg.  
 30–31 A: urspr. letzte Note in T. 30 punkt. Viertelnote mit übergeb. Achtel  $es^1$  in T. 31.1, dann Achtelnoten  $f^1-g^1$ ; korr. mit Tinte  
 38 A 2: Augmentationspunkt der Viertelnote fehlt  
 39 A 3: urspr.  $es^1$  mit Bleistift korr. zu  $f^1$ ; GA übernimmt diese Korr.  
 42–Schluss Tutti: ganze Fuge mit Bleistift gestrichen, keine einzelnen Korrekturen  
 42–44 T: im Violinschlüssel notiert, vor T. 45 mit Bleistift Tenorschlüssel ergänzt  
 47–48 T: urspr. Bg. T. 47.1–2 und Silbe „-sis“ auf dem Taktstrich zu T. 48; ab T. 48 mit Tinte wurde die Silbe gestrichen  
 49 T 2–3: Bg.

### Agnus Dei (Erstfassung im Anhang)

siehe Anmerkung zum Benedictus

1 Tempoangabe korr. mit Bleistift: And.  
 4–5 B: mit Bleistift Viertel  $b^0$  aus T. 4.1 zu Achtel  $b^0$ , 2 Achtel  $a^0$ ,  $g^0$ , 2 Viertel  $f^0$ ,  $f^0$   
 11.4–16 A: Version mit Bleistift

11.4 T: mit Bleistift korr. zu  $g^0$   
 11–13 T: mit Bleistift gestrichen und  $f^0$  mit Tinte ergänzen die Silbe „lis“  
 13–16 B: mit Bleistift

16 T 1–4: mit Bleistift  $es^1-c^1-a^0-f^1$  mit Bg. 1–2  
 18 B 1–3: urspr. Ganze  $es^0$  mit Tinte korr.  
 18 T 3–4: urspr. Viertel  $c^1-cis^1$ ; mit Tinte korr. zu Halbenote  $es^1$   
 23 S 1: urspr. Viertelnote  $d^2$ , mit Tinte korr. zu Halbenote  
 27 S: mit Bleistift korr. zu  $d^2$  statt  $b^1$   
 27.3–28.3 B: mit Bleistift Viertel  $B-b^0$  mit übergeb. Viertel  $b^0$ , Achtel  $a^0-g^0$ , 2 Viertel  $a^0$   
 28 S: mit Bleistift Viertelpause gestrichen und Halbenote mit Augmentationspunkt versehen  
 32 S 1: mit Bleistift korr. zu Viertelnote  $c^2$  und Viertelpause  
 32 T: mit Bleistift letztes Viertel gestrichen, vor erste Viertelnote eine Viertelpause eingefügt  
 32–33 B: T. 33 Viertel  $f^0$  gestrichen und durch Halbe  $g^0$  ersetzt, ohne jedoch den Augmentationspunkt hinter  $f^0$  zu tilgen, T. 34.1 C statt  $f^0$   
 34–35 A: mit Bleistift T. 34.2  $b^0$ , T. 34.3  $es^1$ , aber Beischrift  $b^0$  mit Bg. zu Viertel  $es^1$  in T. 35.1, dann Achtel  $a^1-g^1$  und Viertel  $f^1$   
 37 S 3: mit Bleistift Viertel  $f^1-a^2$   
 37 T 2: mit Bleistift  $a^1$   
 39 B 1–2: mit Bleistift Viertel  $f^0-f^1$ , das  $f^0$  übergeb. aus T. 38  
 47 B: mit Bleistift statt Ganze  $ges^0$  Halbe  $g$  mit  $b$  und Viertel  $C-g^0$   
 50 A 2–3: mit Tinte Halbe  $b^1$  und Viertelpause; GA korr. zu Viertelnote  
 52 A 2: zusätzlich noch Viertelpause auf Zz 4, mit Bleistift undeutliche Korrektur: vermutlich Viertelnote  $d^1$   
 68–70 A: mit Bleistift Ganze  $f^0$  (mit Silbe „do“) mit übergeb. Halbe  $f^0$ , dann Halbe  $es^0$  mit Silbe „-na“, „pa-“ in T. 70.1–2 und „cem“ in T. 70.3

75 S 1: mit Bleistift Viertel  $g^1-es^1-f^1$   
 80 A: mit Bleistift Halbenoten  $d^1-b^1$   
 82 A: mit Bleistift Viertel  $es^1-d^1-es^1-c^1$   
 84 A 1–2: mit Bleistift Halbe  $es^1$   
 86 A: mit Bleistift Viertel  $b^1-as^1-g^1-f^1$   
 92 A 2–3: mit Bleistift Viertel  $g^1-f^1$   
 95 A: mit Bleistift Viertel  $g^1-f^1-f^1$   
 97–99 A: Version mit Bleistift:

101–106 S: Version mit Bleistift:  
 do - na - no - bis - pa - cem.

101–102 A: Version mit Bleistift:  
 pa - na - no - bis - pa - cem.

102 T: mit Bleistift Viertelnoten  $b^0-d^1-es^1-f^1$

105–110 A: Version mit Bleistift (Text nicht korr.):

107–111 T: Version mit Bleistift (Text nicht korr.):

111–112 S: Version mit Bleistift:

114–115.1 S: mit Bleistift  $es^1-c^1-a^0-f^1$  Halbe  $es^1$  mit übergeb.  $c^2$  (alle unter einem Bg.)  
 117 SAT: S: mit Bleistift Viertel  $f^2-c^2-b^1-as^1$  Halbe  $f^1-d^1$ , T: Halbe  $as^0-b^0$  unter einem Bg. Die ganze Taktgruppe wurde mit Tinte ausgestrichen, der Anschluss wurde jedoch ohne Tinte in den nächsten Taktstrich nicht funktionieren  
 118–Schluss Tutti: mit Bleistift gestrichen

### Offertorium „Es dur „Universi qui te expectant“ JWV 74

A: Autograph Partitur, Mbs, Mus.ms. 4744a/6

Doppelblatt in Hochformat, 4 beschriebene und autograph pag. Notenseiten mit 14 Stimmen, mit dunkler Tinte beschriftet. Auf 1. Notenseite rechts oben steht: *Comp: v. Rheinberger.*, mittig über 1. Notensystem: *Offertorium in Es dur / (Universi, qui te expectant.)*. Auf S. 4 mittig unter letztem beschriftetem Notensystem: *Finis (Vaduz den 10.9.56.)*, rechts unten auf dem Papier *Jos: Rheinberger.* mit Verzierung unter dem Namen (liegender Violinschlüssel) Saubere Reinschrift, dynamische Angaben in allen Stimmen notiert, wenige Korrekturen, Text allen Stimmen unterlegt. Vorsätze: *Soprano, Alto, Tenore, Basso*. SAT in C-Schlüsseln ( $C_1, C_3, C_4$ ) notiert.

#### Einzelanmerkungen

1–4 SATB: Rheinberger setzt ein Komma nach „Universi“ und schreibt „expectant“ statt „expectant“; GA passt an die liturgische Schreibweise an  
 8 ST: Cresc.-Gabel nur 1–3  
 9 S:  $f$  bereits zu T. 8.4  
 9 B: Bg. 1–2, Text aber „Domi“  
 22 S 2: Bg. zu T. 23.1, dem widerspricht allerdings die auf T. 23.1 notierte Silbe „non“  
 30 S 3: Lesart nicht eindeutig: urspr. wohl  $es^2$ , durch Korrektur sowohl  $g^2$  als auch  $f^2$  möglich  
 32–35 B: im Gegensatz zu den anderen Stimmen weder  $f$  noch Gabel; GA folgt dieser Lesart  
 42 A1: Ton nicht ganz eindeutig,  $b$ -Vorzeichen spricht für  $ges$ , doch kleiner Strich (Hilfslinie) durch Notenkopf könnte auch für  $as$  sprechen  
 46 S 1: Lesart durch Korrektur unsicher: urspr. wohl  $ges^2$ ,  $b$  sitzt vor  $g^2$  statt  $f^2$  (siehe auch Korr. in T)  
 46 T 1: urspr.  $fes$ , korr. zu  $ges$   
 60–61 TB: Cresc.-Gabel beginnt in T erst in T. 61.2, in B ab Taktstrich zu T. 61  
 61 A: Cresc.-Gabel endet auf 3  
 62 B 2: urspr.  $d^0$ , dann mit Tinte gestrichen und  $f$  notiert  
 68–70 T. 2 Bg. T. 68.1–6 und T. 69–71.1  
 75–77 S: nur Bg. von T. 75.1–6 und T. 76.5–6  
 76–77 B: Bg. nur T. 76.1–2  
 79–80 T: Bg. T. 79.1–6 und T. 80.1–6  
 80–81 A: Bg. T. 80.1–2 und T. 81.1–6  
 84–87 A: Bg. nur T. 84–86.2  
 84–87 T: Bg. nur bis T. 85.6  
 86 T: Viertel  $c^1$ , 2 Achtel  $b^0-as^0$  und Viertel  $b^0$  – es fehlt also ein Viertelwert. Musikal. Kontext und Platzierung der Achtelnoten sprechen für Verdoppelung der letzten Viertel in GA  
 86 B 3: Ton könnte  $f^0$  oder  $es^1$  sein

## Offertorium pro omni tempore „Benedictus sit Deus“ JWV 133

**A:** Autographe Partitur, Pfarrarchiv St. Florin, Vaduz, Liechtenstein (Fotokopie in LI-LA, RhAV A 453)

2 Notenblätter mit 16 Systemen im Querformat, die an den Rändern stark ausgefranst sind. Auf der 1. Seite fehlt die rechte untere Ecke (und damit auf verso der Notentext des halben Taktes 9). Auf Blatt [1] recto mittig autographe Titel: *Offertorium / pro omni tempore: für 4 Singst. und Orgel / v. GJRheinberger*. Verso 1. Notenseite mit Titel *Offertorium* oben mittig, Vorsätze *Sop.; Alt, Ten.; Bass, Organo*. SAT in C-Schlüsseln (C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>) notiert. Auf Blatt [2] recto rechts unter den Schlusstakten: *Vaduz den 5<sup>ten</sup> August 1861*. Verso hat Rheinberger einen 4-stimmigen Choralatz in Halbenoten mit dem gesamten Text des *Benedictus sit Deus* abgeschrieben, darüber den Titel *Offertorium v. Ell.*<sup>12</sup>

Im Liechtensteinischen Landesarchiv liegt unter RhAV A 645 eine Abschrift des *Benedictus sit Deus* von (HW) [=Harald Wanger, Archivar des RhAV 1960–98], allerdings in G-Dur (vermutlich, weil der Tenor recht hoch liegt). In dieser Abschrift ist T. 9 vollständig. Ob Wanger noch das Original ohne Blattverlust vorlag oder ob er die Töne ergänzt hat, ist nicht nachzuweisen – die vorliegende Ausgabe folgt seiner Version.

### Einzelmerkungen

- 1 Ped: Rheinberger notiert nur an zwei Stellen in der Orgel „ped.“ (T. 10 und 26). Hier ist manualiter-Spiel nicht möglich. Es bietet sich aber an, das Pedal auch sonst bei den tiefen Orgelbasstönen zu verwenden
- 7–8 Org oS: 2 Bögen (T. 7.1–3 und T. 7.3 bis über den Taktstrich zu T. 9 hinaus)
- 9 Org: Kleinstichnoten ergänzt wegen Blattverlust (siehe oben)
- 23–24 Org oS: Haltebg. nur von *dis*<sup>2</sup> zu *dis*<sup>2</sup>, vermutlich aber auch für *a*<sup>1</sup> geltend
- 26 Org oS: Bg. bis T. 28.1, dort Ansatz des neuen Bogens
- 32 B: Cresc.-Gabel erst ab T. 33.2
- 34 B: Decresc.-Gabel nur 1–2
- 34 T: Decresc.-Gabel erst ab 2

## Carmina sacra WoO 7

Die *Carmina sacra* WoO 7 fassen 6 Kompositionen unterschiedlicher Besetzung und unterschiedlichen Datums zusammen (zur Entstehung siehe das Vorwort). Die Hauptquelle der vorliegenden GA ist der originale Erstdruck **E**. Zu den weiteren handschriftlichen Quellen und den Einzelmerkungen siehe die Beschreibungen zu den einzelnen Stücken.

**E:** Erstdruck von Partitur und Stimmen, Regensburg 1886. *Carmina sacra. / Sammlung leicht ausführbarer mehrstimmiger Gesänge / mit Orgelbegleitung / componirt von G. Rheinberger. / Eigenthum des Verlegers für alle Länder. / Regensburg 1886.*<sup>13</sup> 1894 ging die *Carmina sacra* unverändert in die 2. Auflage über, erschienen in 3 Heften:  
I. Heft: *Drei Hymnen. / a. Ave Maria. / b. Ad hoc templum. / c. Venite populi.* Partitur und 2 Stimmen (Partitur auf S. 1–4 (1. Hymne), 5–8 (2. Hymne), 9–12 (3. Hymne)).  
II. Heft: *Miserere.* Partitur und 4 Stimmen (Partitur auf S. 1–4 (1. Hymne), 5–8 (2. Hymne), 9–12 (3. Hymne)).  
III. Heft: *Zwei Hymnen für 4 Singst. / a. Confitebor. / b. Recordare virgo.* Partitur und 4 Stimmen (Partitur auf S. 1–4 (1. Hymne), 5–8 (2. Hymne), 9–12 (3. Hymne)).  
VN: 65 (Heft I, Partitur und Stimmen), 70 (Heft II, Partitur und Stimmen), 70 (Heft III, Partitur und Stimmen).  
Benutztes Exemplar: *Mus. pr.*

Die gedruckten Stimmen sind eigentlich bei Fehlern in der Partitur zum Vergleich herangezogen. Die Partitur ist von Rheinberger Korrektur gelesen worden (siehe Fußnote 13). Dennoch enthält die Ausgabe eine Reihe von Fehlern und Unklarheiten, die mithilfe der autographen Quellen leicht geklärt werden können. Ergänzungen aus den Autographen sind in GA diakritisch gekennzeichnet.

### Nr. 1 Ave Maria

**Sk:** Skizze im Skizzenbuch 4, Mbs, *Mus.ms.* 4739b-4, S. 3

Rheinberger hat den ersten Entwurf mit 22/2 84 datiert, dann aber ab T. 16 mehrfach neu angesetzt, Takte ausgestrichen und den finalen Entwurf mit 26/2 84 datiert.

**A:** Autographe Partitur, verschollen

Das Autograph ist im Josef Rheinberger-Archiv unter der Signatur *AFR h L 68* erschlossen worden, doch dort nicht vorhanden. Unter der Signatur *RhAV E 18/189* ist ein Foto von der 1. Notenseite des Originals erhalten, das als

<sup>12</sup> Es handelt sich um das *Graduale No. 1 In Festo SS. Trinitatis*, das sich im Bestand der Hofkapelle (Theatinerkirche) befand (heute Mbs, *Mus.ms.* MK 399).

<sup>13</sup> Am 30.7.1886 bat Seiling Rheinberger um Korrekturen (Brief in *Rheinbergeriana I*, Bd. 11, 72).

Nr. 189 abgedruckt wurde in: Harald Wanger, *Leben und Werk in Bildern*, Stuttgart 1998 (= Josef Gabriel Rheinberger, *Sämtliche Werke*, Supplement Bd. 2). Auf dieser Notenseite steht rechts oben: *Jos. Rheinberger. Vorsätze: Sop. / Alt / Orgel*. Unter *RhAV A 603* existiert eine Abschrift des Originals von Severin Brender, dem früheren Archivleiter mit dem Hinweis *Componirt, 28.2.1884; Manuskript, Triesenberg am 25. Sept. 1926*. Die Abschrift stimmt bei allen Abweichungen zwischen **E** und der unten genannten Abschrift **K** mit **K** überein.

**K:** Kopistenabschrift der Nr. 1–3 aus WoO 7, Mbs, *Mus.ms.* 4672-1

Partiturschrift in der Sammelhandschrift *Mus.ms.* 4672<sup>14</sup> von der Hand eines namentlich nicht identifizierten Kopisten, der häufig im Auftrag Rheinbergers gearbeitet hat.<sup>15</sup> Vermutlich hat diese Abschrift als Stichvorlage gedient, denn die Notenseiten zeigen kleine Bleistiftzahlen, die Umbruchzahlen für die Stimmenabschrift sein könnten, zudem steht mit Blau auf dem Titelblatt: *Fi[irma] Seiling sowie P u Stimmen und Auflage 600*. Unten auf der Seite finden sich Angaben zu Verlag, Rechtsnachweis und Preisangabe im Wortlaut von **E** von fremder Hand: */ Preis der Partitur M. 1.40 / Stimmen 80. / Eigenthum des Verlegers für alle Länder. / Regensburg, Josef Seiling, / Kirchenmusik-Verlag & Generaldepot für alle Caecilien-Vereins Musikalien. / Filiale in der Schweiz. / Dublin, bei M.H. Giel und Sohn. / New York, Cincinnati und St. Louis, bei Gebr. Benziger*. Im oberen Teil des Titelblatts steht: *Carmina sacra. / Sammlung leicht ausführbarer / Zwei=Imit Bleistift zu kleinen „z“ korr.] und mehrstimmiger Gesänge mit Orgelbegleitung. / comp. von / Josef Rheinberger. / 1. Heft: Drei Hymnen. / a. „Ave Maria“ / b. „Ad hoc templum“ / c. „Venite populi“*. Diese Angaben sind autograph, mit Ausnahme der später eingefügten Zeile *Sammlung leicht ausführbarer* und der hinzugefügten „r“ bei „mehrstimmiger“.

Das *Ave Maria* steht auf S. 2–6, *Ad hoc templum* auf S. 7–11, *Venite populi* auf S. 12–15.

**St:** Aufführungsmaterial aus dem Bestand der Hofkapelle (Theatinerkirche) St. Kajetan, Mbs, *Mus.ms.* MK 727-1 und 727-2

Undatierte Kopistenabschrift, Katalog der Sammlung von ca. 1880 (Anon.), allerdings entstand das Stück erst 1884. 4 Stimmen (von Ottmar Rüber geschrieben (vgl. JWV 133-2)).

Partitur und 13 Stimmen (6 Sopran, 6 Altstimmen und eine Orgelstimme).  
Aufführungsspielplan und Korrekturen (Kopistenfehlern).

### Einzelmerkungen

- Die Hauptquelle ist **E**. Da **A** verschollen ist, wurde **K** zusätzlich berücksichtigt.
- 2 Org oS 4: in **E** kein Haltebg. zu T. 3.1; GA folgt **A**, **K**, **St**. Der Phrasierungsbg. geht in allen Quellen bis T. 3.1, außer in **St** (dort bis T. 2.4)
- 5 A: in **A**, **K** Gabel ab Zz 2
- 6 Org oS 2: in **E** ohne Haltebg.; GA folgt **A**, **K**, **St**
- 6 Org oS 2: in **E** ohne Haltebg.; GA folgt **A**, **K**, **St**
- 26–27 A: in **E** ohne *p* und *cresc.*; GA folgt **K**, **St**
- 29 Org oS 1: in **K** Bg. bis T. 30.2; **St** ohne Bg.
- 36–37 A: in **E** ohne Dynamik-Gabeln; GA folgt **K**, **St**
- 45 A: in **E** ohne Decresc.-Gabel; GA folgt **K**, **St**
- 49 Org uS: in **E** ohne Haltebg. zu T. 50.1; GA folgt **K**, **St**

### Nr. 2 Ad hoc templum

**Sk:** Skizze in Skizzenbuch 4, Mbs, *Mus.ms.* 4793 b-4, S. 33

Rheinberger hat wie oft den Text auf den oberen Rand geschrieben. In den ersten Notensystemen steht ein fünftakteriger Entwurf mit dem Text „Ad hoc templum“, der aber nichts mit der späteren Version zu tun hat, dann folgt ein Teil eines neuen Stückes mit dem Text „Fidelis servus prudent, quem constituit Dominus super familiam suam“ – offenbar wollte Rheinberger zunächst diese Officiums-Antiphon vertonen. Ab dem 7. Notensystem notierte er das WoO 7,2. **Sk** ist mit **A** weitgehend identisch, doch noch ohne Dynamik und Artikulationsbögen. Auch fehlen noch die ersten beiden Takte, die Skizze beginnt auf der Zählzeit 1 mit einem e-Moll-Akkord (Halbenote), die Taktzählung in der Skizze entspricht damit nicht der späteren Fassung. Am Schluss ist **Sk** datiert mit: *den 19.6.85*.

<sup>14</sup> Das Konvolut enthält als *Mus.ms.* 4672-1 mit dem Titel „12 Hymnen, Gradualien u. Offertorien / für Kirche und Concert“ eine Abschrift des gleichen Schreibers von 12 Motetten, die Rheinberger später auf verschiedene Sammlungen mit Opuszahl aufgeteilt hat, z.T. überarbeitet. Auf dem Titelblatt dieser so nie publizierten Sammlung steht „Carmina sacra“ (siehe dazu Band 7 der Rheinberger-Gesamtausgabe, op. cit., S. 192). Die 3. Handschrift im Konvolut enthält das Autograph für WoO 7,5 und 7,6 (siehe unten).

<sup>15</sup> Der Herausgeberin sind Abschriften zwischen ca. 1868 und 1885 bekannt, z.B. *Duo* op. 15, *Das Tal des Espingo* op. 50, *Schlachtgebet* op. 148,1, *Klavierkonzert* op. 94, *Stabat mater* op. 138.

<sup>16</sup> Siegfried Gmeinwieser, *Die Musikhandschriften in der Theatinerkirche St. Kajetan in München. Thematischer Katalog*, München 1979 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd. 4).

A: Autographe Partitur, Mbs, Mus.ms. 4745-3

Zwei mit Faden gebundene Doppelblätter im Hochformat mit 16 Notensystemen, pag. ab S. [5] mit 3 bis 5, auf S. [1] autograph der Titel: „*Ad hoc templum*“ / für 2 Singst. / mit / Orgelbegleitung / comp. / von / Jos. Rheinberger. S. [2] vacat, S. [3–7] Notenteil, S. [8] vacat. Auf der letzten Notenseite Datierung nach Schlusstakt: *den 20/6 85*. Saubere Reinschrift. Vorsätze: *Sop: / Alt / Orgel*.

K: siehe WoO 7,1

#### Einzelmerkungen

- 1: in **A** Metronomangabe nur  $\bullet =$ , in **K** nachträglich 80 ergänzt  
4 Org: in **A**, **K** Bg. nur bis Taktstrich  
9, 14–15, 19–20 Org oS: **E** ohne Haltebg.; **GA** folgt **A**, **K**  
23 Org uS 2: in **A**, **K** Viertel  $h^{\circ}$  statt  $fis^{\circ}$ . Man erkennt, dass **K** zunächst auch  $h^{\circ}$  notiert, dann aber ausrasiert und durch  $fis^{\circ}$  ersetzt hat  
26, 28 SA: in **A** ohne Cresc.- bzw. Decresc.-Gabeln  
27 Org oS 2: **A** ohne Haltebg.  
29ff. SA Text: Welche Textvorlage Rheinberger verwendet hat, ist nicht bekannt. Der Text stammt liturgisch aus dem Officium sanctissimi cordis. Dort Text: *inveni cor meum ut orem Deum meum*, bei Rheinberger: *inveni cor meum et orem Deum meum*  
30 S: in **A** Cresc.-Gabel ab Zz 2  
31 Org oS 2–3: in **A**, **K** Halbe  $g^1$  und Viertel  $h^1$  nur nach oben gehalten  
32 SA: in **E** Decresc.-Gabeln ab 1; **GA** folgt **A** und **K**  
36–37 Org uS: in **A** ohne Bg.  
37 Org uS: in **A** 3 Viertelnoten  $g^{\circ}$ - $a^{\circ}$ - $g^{\circ}$ . **K** wie **E**, man erkennt in **K** Korrektur zur Fassung von **E**  
40 S: in **K** Cresc.-Gabel ab 1  
44 A: in **A**, **K** wegen einer vorangegangenen Korrektur Bg. 1–3 statt durchgehendem Bg. aus T. 42  
48–53 Org oS: in **A** ohne Bg.  
56–57 Org Ped: in **E** kein Haltebg. in T. 56, nur Fortsetzungsbg. in T. 57 (Akkoladenwechsel); **GA** folgt **A**, **K**  
60 A: in **E** ohne Cresc.-Gabel; **GA** ergänzt nach **A**, **K**  
64–66 A: in **A**, **K** Cresc.-Gabel T. 64.1–2 und Decresc.-Gabel T. 65.1–2 sowie Gabeln wie im Sopran in T. 66  
68 Org oS 1: Halbenote  $e^1$  in **A**, **K** ohne Verlängerungspunkt  
71 Org oS: in **E** Bg. erst ab 2; **GA** folgt **A**, **K**  
76 SA: in **E** *dim.* nur im Sopran und ab 1, **A**, **K** in beiden Stimmen ab Zz 2; **GA** folgt **A**, **K**  
76–77 A: in **A** ohne Bg.

#### Nr. 3 Venite populi

**Sk:** Skizze in Skizzenbuch 4, Mbs, Mus.ms. 4745-3  
Oben auf der Seite hat Rheinberger die Skizze eines Spielspiel findet sich eine kleine Zeichnung seiner Frau, die ihn begleitet, darunter der Keinschrift: „*Trennung.*“ O Quall!“. Datierung: *den 12/6 85*. Die Töne sind bereits fast identisch mit **A**, nur die letzten 3 Takte sind ab dem Anschluss Skizzen von *Ad hoc templum*.

**A:** Autographe Partitur, Mbs, Mus.ms. 4745-3  
2 Doppelblätter im Hochformat mit 16 Systemen, pag. ab S. [1] Notenseite, S. [2] vacat, S. [3] 1. Notenteil pag. 2, S. [4] Datierung am Ende von S. [6], pag. 14/6 85.  
Titelseite autograph der Titel: „*Venite populi*“ / für 2 Singst. / mit / Orgelbegleitung / comp. / von / Jos. Rheinberger. S. [2] vacat, S. [3] 1. Notenteil pag. 2, S. [4] Datierung am Ende von S. [6], pag. 14/6 85.  
Communion wie von *Ad hoc templum* und Signatur und *dupl.* (7) sowie in Blau eine römische Zahl III.

K: siehe Nr. 1

Eine freie Bearbeitung des *Venite populi* für Chor SATB a cappella ist unter dem Titel *Confirma hoc Deus* in den USA bekannt geworden. Sie stammt von Nicola A. Montani und erschien 1920 in *The St. Gregory hymnal and Catholic choir book*, Philadelphia 1920, S. 366.

#### Einzelmerkungen

- 2–3 Org oS: in **A** Bg. von  $b^1$  zu  $b^1$   
17–18 Org oS: in **A** und **K** Bg.  $es^1$  zu  $es^1$  und  $g^1$  zu  $g^1$  (T. 17.2–18.1)  
22 SA: in **A** *cresc.* nur, aber in größerer Schrift; in **K** und **E** in beiden Stimmen  
22–23 Org oS: in **E** Bg. nur bis T. 23.1; **GA** folgt **A**, **K**  
30 Org uS: in **E**  $g^{\circ}$  ohne Verlängerungspunkt, aber auch ohne Pause; **GA** folgt **A**, **K**  
33 Org uS: in **K** Bg. bis Taktstrich und in T. 34 (Akkoladenwechsel) Fortsetzungsbg. aus T. 33  
48–49 Org oS: in **E** Bg. nur bis T. 49.1; **GA** folgt **A**, **K**  
51 Org: **p** in **A**, **K** auf Zz 3 von T. 50  
55 SA: Decresc.-Gabel in **A** und in **AB** in S ab 2 und A ab 3  
56 Org oS: in **E** ohne Bg.; **GA** folgt **A**, **K** und T. 11  
62–63 Org oS: in **A**, **K** in der unteren Stimme Haltebg. von  $es^1$  zu  $es^1$   
67–68 Org uS: in **A** ohne Bg.  
68 Org oS 2: **E** ohne  $f^1$ , vielleicht, um Fünfstimmigkeit zu vermeiden; **GA** folgt **A** und **K**, da es ab hier ohnehin fünfstimmig wird  
69–71 Org uS: siehe Fußnote auf der Notenseite. Der Befund gilt auch für **K**

#### Nr. 4 Miserere WoO 7,4

Rheinberger griff für den Druck 1886 auf ein bereits 1878 komponiertes *Miserere* zurück, das sich im Aufführungsmaterial der Hofkapelle erhalten hat und sich in vielen Details von der Druckfassung unterscheidet. Die Stichvorlage von **E** hat sich nicht erhalten.

#### A und St:

Autographe Partitur und teilautographes Stimmenkonvolut, Aufführungsmaterial der Hofkapelle aus der Theatinerkirche St. Kajetan in München  
Mbs, Mus.ms. Mk 735-1 (Partitur) und Mus.ms. Mk 735-2 (Stimmen)  
Mus.ms. Mk 735-1:

Die autographe Partitur befindet sich in einem festen Umschlag mit Etikettaufkleber (*Miserere / a 4 v. Org. ad lib. / Jos. Rheinberger / Partitur*). 12 unpag. Notenseiten, Hochformat, 18 Systeme. 1. Notenseite mit autographem Titel: *Miserere / zu / 4 Stimmen / comp: von / Josef Rheinberger*. Darunter Stempel der „K. Bayer. Generalintendant der Hoftheater u. der Hofmusik“. Auf der letzten Notenseite unter dem Schlusstakt das Datum: 19.3.78. Saubere Reinschrift. SAT in C-Schlüsseln (C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>) notiert. Die Partitur enthält die Orgelpartie nicht.

#### Mus.ms. Mk 735-2 (Stimmen):

Autographe Orgelstimme und 17 Einzelstimmen (je 4 x Sopran, Alt und Tenor sowie 5x Bass), die von drei verschiedenen Schreibern stammen: Rheinberger selbst, Schreiber 2 (mit sehr großer Wahrscheinlichkeit Fanny Rheinberger) und Schreiber 3 (unbekannt). Mit Bleistift stehen auf den Stimmen Namen der Sängerinnen und Sänger der Hofkapelle. Tatsächlich belegt eine Aufführung in der Hofkirche am Gründonnerstagabend, den 10.4.1878.

Die Orgelstimme befindet sich in einem festen Umschlag mit Etikettaufkleber (*Miserere / a 4 v. Org. ad lib. / Jos. Rheinberger / Orgelstimme*). Sie besteht aus 5 pag. Notenseiten sowie einem autographen Titelblatt: „*Miserere / für 4 Singstimmen / (Orgel ad lib.) / comp: von / Josef Rheinberger*“ / unten rechts: *Organo.* und ebenfalls Stempel der Hofmusik. Auf S. 5 steht: *comp: den 19/3 78*. Alle Abschnitte sind mit römischen Ziffern durchnummeriert, mit Bleistift wurden Textincipit von fremden und hinzugefügt. Rheinberger hat am Beginn der Nummern die Dynamik angegeben, nicht aber deren Änderungen innerhalb der Nummern. Diese wurden mit Bleistift von wahrscheinlich dem Herausgeber ergänzt.

Zu den Singstimmen (Schreiber/-innen und Sänger/-innen)  
S 1 (Fanny: *Frl. Callhan, Frau Drechsler*), S 2 (Fanny: *Frl. Sigler Elise, Frau Wittstatt*), S 3 (Schr 3: *Frl. Meyer, Frau Grüttner?* [Günthner]<sup>18</sup>), S 4 (Schr 3: *Frl. Reisinger Marie*)  
A 1 (Rheinberger: *Frl. Tyroler, Bram, Eccard*), A 2 (Fanny: *Frau Meister, Frl. Henke*), A 3 (Schr 3: *Blank u. Frau Schönauer*), A 4 (Schr 3: *Frau Pemmerl, Frl. Thams*)  
T 1 (Fanny: *S., Rheinberger 2.–3. S.: Hr. Stöger, Frauendorfer, Rabenbauer*), T 2 (Schr 3: *Hr. Vogl sen. u. jun.*), T 3 (Schr 3: *Hr. Hartman, Gaab.*), T 4 (Schr 3: *Hr. Mikorey, Reisinger, Schreiber*)  
B 1 (Fanny: *Hr. Pesslmüller, Schinkel*), B 2 (Fanny: *Hr. Thoms.*), B 3 (Schr 3: *Hr. Grasser, Schmid.*), B 4 (Schr 3: *Hr. Mayerhafer, Maier*), B 5 (Rheinberger S. 111, Fanny S. 112–115: *Hr. Bausewein, Dieltler, Richter*)  
Bassstimme 3 und 4 enthalten neben den mehrstimmigen Sätzen auch die Choräle, Bassstimme 2 enthält nur die Choräle und Bassstimme 1 nur die mehrstimmigen Teile. SAT sind in ihren jeweiligen c-Schlüsseln notiert.  
In allen Stimmen und auch in **A** wurde mithilfe von Sprungzeichen eine Kürzung eingetragen: Nr. 14 bis 17 einschließlich entfielen.

#### Zur Edition:

Die **GA** folgt prinzipiell **E**, da Rheinberger das *Miserere* so selbst in Druck gegeben hat. Die Fassung **E** unterscheidet sich von der Fassung **A/St** wie folgt:  
- In **A/St** schlägt Rheinberger in den vierstimmigen Versen fakultativ einen Wechsel von Soli und Tutti vor. Nr. 3, 7, 11, 15 und 19 sind mit (*Soli*) gekennzeichnet, die anderen mit (*Tutti*). Diese Angabe ist in **E** entfallen.  
- Die Nummerierung der Verse stimmt zwischen **E** und **St** nicht überein. **E** zählt nur die vierstimmigen Abschnitte (also Nr. 1–11), während **A/St** auch die Choralverse als Nummern zählen (also Nr. 1–19). In **A/St** ist der letzte Abschnitt „*Tunc accepta*“ an die letzte Nummer (11) unmittelbar angeschlossen, **E** setzt ihn ab und zählt ihn neu. **GA** folgt aus praktischen Gründen der Zählung aller Abschnitte nach **A/St**.  
- Die Choralzeilen sind in **E** ohne Taktstriche notiert, während sie in **A/St** mit „*Takt*“-strichen und Betonungszeichen rhythmisiert sind. Um diese aus der originalen Aufführungspraxis stammenden Choralzeilen den heutigen Interpret\*innen ebenfalls zugänglich zu machen, wurden die originalen Rhythmisierungen aus **A/St** in **GA** am Ende des Stücks abgedruckt. Dabei folgt die Version prinzipiell der Partitur **A**. In den 4 Einzelstimmen, die den Choral enthalten, wurden

<sup>17</sup> Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970, S. 249. Da der Aufführungskalender nicht alle Jahre abdeckt, muss es nicht die erste und auch nicht die einzige Aufführung gewesen sein. Die Datierung in der Orgelstimme spricht eher für eine frühere Aufführung.

<sup>18</sup> In den *Hof- und Staatshandbüchern des Königreichs Bayern* ist als Mitglied der Hofmusik von 1878–1890 häufig eine „Johanna Günthner“ verzeichnet. Über die Musikernamen lässt sich kein konkretes Aufführungsdatum ermitteln, die meisten Namensübereinstimmungen gab es 1890.

mit Tinte, Bleistift oder Blaustift am Beginn das **p** ergänzt sowie Atemzeichen eingetragen. Diese wurden in GA aufgenommen, auch wenn sie nicht konsequent in allen Stimmen gesetzt sind.

Leider enthält **E** einige Fehler, darunter zwei krasse Tonfehler in T. 65–66. Die Einzelanmerkungen verzeichnen Abweichungen der GA von **E** und **A** sowie den autographen Materialien aus **St** (der Orgelstimme, Alt I, Tenor I, Bass V, die mit **A** in allen genannten Fällen übereinstimmen).

### Einzelanmerkungen

- 1: in **A/St** ohne Metronomangabe
- 2 SATB 3: in **A/St** mit >
- 3–4 SATB: in **A/St** Cresc.-Gabel auf der letzten Note von T. 3 und **f**erst auf T. 4.1
- 4 Org oS: in **St** ohne Haltebg.  $g^1$  zu  $g^1$  in T. 5
- 5 ATB: in **St** ohne Gabeln, in **A** nur in ST
- 5 Org: in **St** *dim.* auf 1, Gabeln wie SATB
- 6 Org: in **St** **p** auf 1
- 7 SATB, Org: in **A/St** **pp**
- 11 Org oS 1–2: in **St** Haltebg.  $g^1$ - $g^1$
- 13 SATB 1–4: in **A/St** hier und an den Parallelstellen Dachakzente statt *marcati*
- 14 SATB: in **A/St** ohne Decresc.-Gabel
- 15 Org uS: in **St** Haltebg.  $b^0$ - $b^0$
- 19 SATB 3: in **A** ohne **sf**, in **St** ATB ohne **sf**, nur S mit >
- 20 SAT: in **A** Cresc.-Gabel ab 3
- 21 S 1–3: in **E** ohne Decresc.-Gabeln, in GA nach **A/St** ergänzt
- 21–22 SAT: in **A/St** keine Cresc.-Gabeln und keine Decresc.-Gabel zu T. 22.1–2
- 21–22 B: in **St** (alle Bassstimmen) Bg. 3–4 mit Silbe „te“, dafür ohne Bg. zu T. 23 und dort dann Text „fe-ci“; in **A** ebenso, allerdings ohne Text
- 22 Org oS 1: in **E** Brevis  $d^1$ ; GA folgt **A/St**
- 22–23 SATB: in **A/St** Cresc.-Gabel auf T. 22.4 und **f**erst auf T. 23.1
- 24 S: in **A/St** Ganzenote  $es^1$  mit Silbe „mo“,  $d^1$  und  $c^1$  ohne Bg. mit Text „ni-bus“
- 24 Org oS: in **St** ohne Bg. von Brevis  $g^1$  zu Halbe  $g^1$  in T. 25
- 25 AB: in **A** Bass und in **St** Alt ohne Gabeln
- 26 S: in **E** ohne Bg.; GA folgt **A/St**
- 30–31: Fassung **A/St**:

- 31–32: in **E** fälschlich „diligisti“ statt „diligenti“
- 34 Org oS: in **E** auf Zz 1  $g^1$  Brevis, in **A** ist der ganze Satz auf 1 nur eine Ganzenote lang, auf Zz 2  $es^1$  und  $c^1$  sowie  $f^1$  nach oben gehalst, auf Zz 4 Halbe  $es^1$  gehalst
- 36 AB: in **A/St**  $es^1$  statt  $es^1$
- 40 Org: in **St**  $es^1$  statt  $es^1$
- 41 Org oS 1: in **St** Haltebg.; GA folgt **A/St**
- 42 SATB: in **A** statt **sf**
- 43 Org: in **E** Pedal der Bg., in **A** nach T. 43.1 den Wechsel ist aber der Fortsetzung gesetzt und es  $es^1$  ist der Bg. in der linken Hand gesetzt und es  $es^1$  Fortsetzungs
- 43–44 SATB: in **A/St** Cresc.-Gabel auf T. 43.1 und **f**erst in T. 44.1
- 44 Text: **A/St**: „exultant“; **E**: „exultabant“
- 45 SATB: in allen Quellen  $es^1$  statt  $es^1$  nur in S und T
- 47 SATB: in **A/St** **pp**
- 49 SATB: in **A** **p** statt **pp**
- 52 SATB: Cresc.-Gabel in **A** beginnt etwa ab T. 52.4
- 53 B 1: in **E** fehlt die Hilfslinie des  $c^1$
- 53 B 1: in **E**  $b^0$  statt  $c^1$ ; GA folgt **A/St**
- 54 SATB 3–5: in **A/St** anders rhythmisiert: eine Halbe und zwei Viertel statt punkt. Viertel, Achtel und Halbe
- 54 Org uS 1: in **E** Halbe  $f^0$ ; GA folgt **St**
- 56 SATB: in **A/St** **pp**
- 58 Org: in **St** **pp** statt **p**
- 60 Text: in **E** fälschlich „turis“ statt „taris“
- 60 SATB: in **A/St** > statt **sf** (so auch T. 68, 69)
- 61–62 SATB: in **A/St** Cresc.-Gabel auf T. 61.3 und **f**erst auf T. 62.1
- 63 SATB: in allen Quellen Dynamik-Gabeln nur in S und T
- 64–65 T: in **E** in T. 64 punkt. Ganze  $h^0$  und Halbe  $h^0$ , in T. 65 Brevis  $c^1$  (Lesefehler aus Tenorschlüssel der verschollenen Vorlage); GA folgt **A/St**
- 65 A: Brevis  $c^2$  (Lesefehler aus Altschlüssel der verschollenen Vorlage); GA folgt **A/St**
- 65 Tutti: in **A** und **St** in allen Stimmen Sprungzeichen für Kürzung
- 69 SATB: in **A/St** beginnen Cresc.-Gabeln in T. 69.2
- 72 Org uS: in **St** Haltebg.  $es^1$ - $es^1$
- 74 AB: in **E** ohne Bg.; NA folgt **A/St**
- 74 Org uS 1: in **E** ohne Pause
- 75 SATB: in **A/St** **pp**

77 Org Ped: in **E** ohne **p**; GA folgt **A/St**

78–79 SATB: in **A/St** anderer Rhythmus und dadurch ein Takt weniger. Im Folgenden am Beispiel des Soprans dargestellt:

- 78–79 Org: in **St** anderer Rhythmus: Ganzenote mit angebund. punkt. Viertelnote, Achtelnote und Halbenote mit Überbindung
- 79 Org uS: in **E** Ganzenote statt Brevis
- 81–82 SATB: in **A/St** Cresc.-Gabel auf T. 81.4 und **f**erst auf T. 82.1
- 82 Org oS: in **E**  $g^1$  Ganzenote statt Brevis; GA folgt **A/St**
- 83 SATB: in **A/St** *dim.* schon T. 82.3
- 84 Org oS 1: in **E**  $d^1$  Ganzenote statt Brevis; GA folgt **A/St**
- 88 SATB: in **A/St** ohne Atemzeichen
- 89 SATB 1–4: in **A/St** anderer Rhythmus: jeweils punkt. Viertelnote, Achtelnote und 2 Viertelnoten
- 90 Org oS 1: in **St** 2 Halbenoten  $g^1$  statt einer Brevis
- 94 Taktstrich: in **A/St** ohne Fermaten. Anschluss der letzten Nummer ist in **A/St** unterschiedlich gehandhabt, meist gleich anschließend notiert ohne neue Zählung
- 95 Org oS: in **E** ohne Haltebg. zu T. 96; GA folgt **St**
- 96 SATB 1–2: punkt. Halbenote und Viertelnote
- 97 Org uS: in **St** Haltebg. von  $g^0$  und  $b^0$  zu den jeweiligen Tönen in T. 98
- 99 SATB: in **St** kein **f**, dafür Cresc.-Gabel aus Vortakt weitergeführt bis zum Ende von T. 99
- 100 Org: in **St** Brevis und keine Pause
- 101 Org: in **St** urspr. kein **mf**, später mit blau **mf**, aber mit Bleistift gestrichen und über oberem System **f** notiert
- 102 Org uS 2–3: in **St** zusätzlich Halbenote  $d^1$  zu  $b^0$  und  $as^0$  Hand, zudem Decresc.-Gabel 2–3
- 103 SATB: **A/St** *dim.* erst ab 2
- 103 Org oS: in **St** 2 Ganzenoten  $es^1$  statt  $es^1$  Brevis
- 103 Org uS 1: in **St** Ganzenoten  $g^1$  und  $b^0$ , Überbindung zu Viertel  $b^0$  in der Taktmitte
- 103 Org Ped: in **St** ohne **p**, **p** zwischen  $es^1$  in oberem Systemen nur mit Blaustift notiert
- 104 Org uS 2: in **St**  $g^0$  statt  $g^0$
- 105 Org: in **St** auf Zz 2  $es^1$  Bleistift
- 105 T: in **St** Cresc.-Gabel auf T. 105.1 und Decresc.-Gabel 3–4; in **E** kein Bg. 3–4 (GA folgt **A/St**)

### Nr. 5 Confitebor

**A1** und **A2**: autographe Partituren zweier Fassungen

Mbs, *Mus.ms.* 4 2/3

*Mus.ms.* 467

enthält das *Confitebor* WoO 7,5 in zwei Fassungen und das *Confitebor* WoO 7,6 (in nur einer Fassung). Die Zweitfassung von WoO 7,5 (**A2**) sowie das *Recordare Virgo* WoO 7,6 sind auf 12 unpag. Notenseiten im Hochformat mit jeweils 18 Systemen notiert. Auf S. [1] mittig autograph der Titel der Sammlung: „*Carmina sacra*“ / 3<sup>tes</sup> Heft / Zwei Offertorien. / 1. *Confitebor*. / 2. *Recordare virgo*. sowie Bibliotheksstempel, rechts unten: *J. Rheinberger*. Oben von fremder Hand Signatur 4672/3 und (7). S. [2] vacat. S. [3] autographer Titel mittig: „*Confitebor tibi*“ / *Offertorium für 4 Singst: / mit Orgelbegleitung / comp. / von / Jos. Rheinberger*. S. [4] bis [6] Notenteil, moderne Schlüsselung, Vorsätze: *Sop.*, *Alt*, *Ten.*, *Bass*, *Orgel*; auf S. [6] unten Datierung: *den 26/8 85*. S. [7] Titel für WoO 7,6: *Offertorium / in festo 7 dolorum B.m.v. / für 4 Singstimmen / mit / Orgelbegleitung / com. von / Jos. Rheinberger*, unten rechts: *d. 23/9 85*. S. [8]–[10] Notenteil, S. [11] und [12] vacat. Zwischen S. [4] und [5] ist ein unpag. Doppelblatt aus anderem Notenpapier mit 14 Systemen eingelegt. Dieses zeigt eine frühere Fassung von WoO 7,5 (**A1**) Nach dem Schlussakt: *Bad Kreuth den 26/8 85*. Im Autograph der Frühfassung sind zahlreiche Bleistiftkorrekturen enthalten, die die Version des jüngeren Autographs wiedergeben. Allerdings weist **A2** noch weitere Änderungen auf, die nicht mit Bleistift in **A1** eingezeichnet sind.

**St**: Aufführungsmaterial der Hofkapelle aus der Theatinerkirche St. Kajetan, Mbs, *Mus.ms.* Mk 728-1 und 2

Undatierte Kopistenabschrift von ca. 1880 (Anon.),<sup>19</sup> Partitur und 17 Stimmen (SATB je 4x vorhanden und eine Orgelstimme). Spuren von einer oder mehr Aufführungen, ausgebesserte Abschreibfehler und andere Eintragungen, bei denen nicht erkennbar ist, ob sie bei einer Aufführung unter Rheinberger erfolgten. Partitur und Material geben die 2. Fassung wieder, sie sind von Quelle **A2** abgeschrieben worden, denn bei Abweichungen von **A2** und **E** folgt **St A2**.

### Einzelanmerkungen

- 1: in **A1/2** ohne Metronomangabe
- 1 Org oS 2: in **A1** Viertel  $b^1$  statt  $d^1$
- 1–2 Org Ped: in **A1** *Es* (also Oktave tiefer), kein Haltebg. zu T. 3
- 3 S 3: in **A1** Haltebg. zu T. 4.1 statt Bg. in T. 4.1–2
- 5 A 1–2: in **A1** Bg. 2–3 statt 1–2
- 6 Org oS: in **A2** Haltebg. ab letzter Halbe  $es^1$  zu T. 7.1, ebenso in **A1** in Bleistift

<sup>19</sup> Vgl. Gmeinwieser, *Katalog*, op.cit. Laut Katalog Schreiber 6.

6 Org uS: in **A1** zweistimmig: 1. Stimme Ganze  $b^0$ , 2. Stimme Halbe  $b^0$  und Viertelnoten  $es^0$  und  $g^0$ ; mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 10 SATB: in **A1/2** Decresc.-Gabeln ab 1  
 10 Org oS: in **A1** geht der Bg. bis T. 11.1, dort zusätzlich Viertel  $d^1$  zu Ganzenote  
 11 Org oS: in **A2** geht der Bg. durch bis T. 15.3  
 13–15 Org oS: in **A1** ohne Bg.  
 15 S: in **A1/2** ohne Decresc.-Gabel  
 16 Org oS: in **A2** Bg. bis T. 18.2; in **A1** Bg. nur T. 17.1–2  
 17 S: in **E**, **A1** ohne Cresc.-Gabel; GA folgt **A2**, **Sk**  
 18 SATB: in **E** und **St** endet Decresc.-Gabel schon am Taktende; GA folgt **A1/2**  
 20 Org oS 2: in **A1** obere Stimme  $d^2$  statt  $fis^2$   
 22 SATB: in **A1/2** **p** statt **pp**  
 22 Org Ped: in **A1** G (Oktave tiefer) und kein Haltebg. zu T. 23  
 23 Org oS: in **E** ohne Bindebg., in **A1** Bg. T. 22.1–24.1; GA folgt **A2**  
 24–27 T: in **A1** Version siehe Notenbeispiel, ab T. 25 mit Bleistift korr. zu Druckfassung



25–26 Org uS: in **A1** Bg. nur T. 25.1–4  
 27 S 3: in **A1**  $des^2$  statt  $b^1$   
 27–30 A: in **A1** Version siehe Notenbeispiel, mit Bleistift korr. zu Druckfassung



28 A: in **St** wurde handschriftlich in allen Stimmen ein **mf** ergänzt. Es lässt sich aber nicht nachweisen, dass die Korrektur aus einer Aufführung durch Rheinberger resultiert oder aus einer späteren  
 29–31 A: in **A2**, **St** ohne **p** und ohne Dynamik-Gabeln  
 30 T 2: in **A1**  $as^0$  statt  $f^0$   
 30 Org oS: in **A1** Bg. bis T. 32.1  
 31 S: in **A1** 4 Viertelnoten ( $des^2$ ,  $ces^2$ ,  $b^1$ ,  $ces^2$ ), mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 32 S und Org oS, 1. Stimme 1–2: in **A1** 2 Halbenoten  $b^2$ , mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 33 A 3–4: in **A1** Halbe  $fes^1$ , mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 33 Org oS: in **A1** letzte Note in 2. Stimme  $fes^1$  statt  $es^1$   
 34 SB: in **A1** jeweils 2 Halbenoten statt punkt. Halbe- und Viertelnote  
 34 Org oS 2: in **A2** Bindebg. bis T. 36.3. In **A1** ohne Haltebg. zu  $as^1$  in T. 35  
 34 Org uS: in **A1** Bg. 1–2  
 34–39 SATB: in **A1/2**, **St** ohne alle Dynamik-Gabeln  
 35 B: in **A1** Halbe  $ces^0$  und 2 Viertel  $ces^1$ , mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 36 T 1–2: in **A1** punkt. Halbe  $f^1$ , mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 36 Org uS: in **A1** punkt. Halbe  $f^1$  und Viertelnote  $f^1$ , mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 37 S 3: in **A1** Haltebg. zu T. 38.1 statt Bg.  
 39–40 B: in **A1/2**, **St** ohne Cresc.-Gabeln  
 40 A 3–4: in **A1** Halbe  $es^1$   
 40 Org oS: in **A1/2** ohne Haltebg. in T.  
 41 SATB: in **A1/2** ohne **mf**  
 41–42 Org oS: in **E** ohne Bg.; GA folgt **A1/2**  
 44 A: in **A1/2** ohne Bg.  
 44 T: in **A1** Dg.  
 44–45 T: in **A1** Halbe  $c^0$  (Halbe  $c^0$ ), Halbe  $b^0$ , Viertel  $b^0$ ,  $as^0$ , korrigiert zu Druckfassung  
 44 B 1: in **A1** Halbe  $b^0$  wie **A2/E**  
 44 Org uS: in **A1** Halbenoten  $b^0$  und  $as^1$ ; mit Bleistift korr.  
 45 Org oS: in **A1** Halbe  $b^0$  urspr. wie **E**, mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 B mit Überbindung zu T. 46; korr. zu Druckfassung  
 45 Org oS: in **A1** durchgehend  $b^0$  T. 49.4  
 46 SATB: in **A1/2** Halbenote  
 48 A 2–3: in **A1** Halbe  $b^1$  und Viertel  $as^1$ , nicht korr.  
 48 Org oS: in **A1** Halbe  $b^1$  und Viertel  $as^1$ , nicht korr.  
 49 SATB: in **A1/2** ohne Bg.  
 49 B 1: in **A1**  $c^0$  statt  $c^1$ , mit Bleistift korr.  
 50 SATB 3: in **A1** **p** nur in S mit Bleistift ergänzt  
 50 Org oS: in **A2** Bg. bis T. 52.1  
 52 B 1: in **A1**  $es^0$  statt  $c^0$ , mit Bleistift korr. zu  $c^0$ . In **St** ist der Ton in allen 4 Bassstimmen von  $c^0$  zu  $es^0$  korrigiert worden, auch in der Partitur ist mit Rotstift dünn  $es^0$  eingetragen. Es lässt sich aber nicht nachweisen, dass die Korrektur aus einer Aufführung unter Rheinberger resultiert oder aus einer späteren  
 52 Org oS 2–3: in **A1** Viertel  $b^1$  und  $es^2$ , mit Bleistift zu Halbe  $es^2$  korr.; Korr. in **A2/E** aber nicht umgesetzt  
 52–54.1 Org Ped: in **A1** Ganze  $Es$  mit Überbindung zur weiteren Ganzen  $Es$  in T. 53, die wiederum überbindet zur punkt. Viertel  $Es$  in T. 54; mit Bleistift korr. zu Druckfassung; in T. 54 **A1** zudem ohne **f**  
 53 SATB 2–3: in **A1** 2 Achtel statt Achtel- und punkt. 16tel, zudem **mf** statt **f**; mit Bleistift korr. zu Druckfassung  
 53 Org oS: in **A1/2** Bg. nur bis 4  
 53 Org uS: in **A1** Akkord  $as^0/c^1$  auf 1;  $as^0$  mit Bleistift gestrichen, kein Haltebg. von  $b^0$  zu  $b^0$  in T. 54.1, mit Bleistift korr. zu **A2/E**  
 54 SATB: in **A1** **f** statt **ff**  
 54 B: in **A2** Cresc.-Gabel 1–2  
 54–55 S: in **A1** Halbe  $g^1$ , 2 Viertel  $es^2$ , dann 4 Viertel  $es^2$ ,  $f^1$ ,  $c^2$ ,  $d^2$ , die aber mit Bleistift korr. wurden zu Viertel  $g^2$ ,  $es^2$ , punkt. Viertel  $d^2$  und Achtel  $es^2$  (wobei diese Lesart nicht in **A2/E** einging)  
 54–55 A: in **A1** Halbe  $es^1$ , 2 Viertel  $b^1$  und  $g^1$ , dann 4 Viertel  $g^1$ ,  $as^1$ ,  $es^1$ ,  $f^1$ . Korr.

zur Fassung **A2/E** in T. 54, in T. 55 mit Bleistift Viertelnote  $as^1$  zur Halbenote verlängert und  $es^1$  gestrichen  
 54–55 Org uS: in **A1** punkt. Halbe  $b^0$  und Viertel  $c^1$ , dann zweistimmig weiter mit einer Ganzen  $b^0$ , die zu T. 56 übergeb. wird, sowie als 2. Stimme mit einer Viertel  $b^0$ , 2 Achteln  $as^0$  und  $g^0$  sowie Halbe  $as^0$  (nicht korr.)  
 55 T: in **A1** Viertelnote  $b^1$ , Achtel  $as^1$  und  $g^1$ , Halbe  $as^1$ ; mit Bleistift korr. zu Viertel  $es^1$ , Achtel  $d^1-c^1$  und Halbe  $b^0$

## Nr. 6 Recordare Virgo

**Sk:** Skizze im Skizzenbuch 4, Mbs, *Mus.ms.* 4793 b-4, S. 37

Datierung am Ende *den 23/9 85*, nach dem Schlusstakt zusätzlicher Vermerk: *begonnen in Vaduz /den 4./9 85*. Es schließt sich auf S. 38 ein vierstimmiges *Justorum animae*<sup>20</sup> ohne Orgel an, das jedoch nicht fertiggestellt wurde. **Sk** entspricht weitgehend **A**, die Orgel ist nicht vollständig ausnotiert.

**A:** Autographe Partitur, Mbs, *Mus.ms.* 4672-3

Quellenbeschreibung siehe WoO 7,6 (**A1**), datiert: *d. 23/9 85*. Kleine blaue Ziffern über den Takten legen nahe, dass die Handschrift als Stichvorlage verwendet wurde, zu den Umbrüchen im Erstdruck der Partitur und in den Stimmen passen sie allerdings nicht.

## Einzelanmerkungen

- 1: in **A** ohne Metronomangabe
- 1 Org oS: in **A** Bg. ab 1
- 6 T 2: in **E**  $a^0$ ; Druckfehler; GA folgt **A**
- 9–10 Org oS: in **A** ein Bg. T. 9.1–12.1
- 11 TB: in **A** Decresc.-Gabel erst ab 2
- 17 SATB: in **A** > statt **sf**
- 18 Org oS: letzter Akkord in **E**  $f^1-ais^1$ ; Druckfehler; GA folgt **A**
- 21 SATB: in **A** ohne Decresc.-Gabeln
- 23 Org: in **A** **p** schon in T. 22.1
- 27–28 SATB: in **A** ohne Decresc.-Gabeln
- 32 Org Ped: in **E** punkt. Halbe  $b^0$  und Viertel  $b^0$ ; Druckfehler; GA folgt **A**
- 35 SATB 3–4: in **A2** Achteln
- 42–43 T: in **A1** Dynamik-Gabeln
- 43–51 Org uS: in **A1** zwei Bg. Der erste endet am Taktstrich zu 46, der zweite beginnt dort
- 45 B 3: in **E** Viertelnote mit 16telnote (Fähnchen fehlen); GA folgt **A**
- 47–48 Org: in **A** keine Halbenoten von  $f^1$  zu  $f^1$  und  $d^1$  zu  $d^1$
- 48 B: in **A** **cresc.** auf 2 u. 3. System
- 48, 50 SATB: **A** „schlie“ immer „et“ statt „ut“
- 55–56 SATB: in **A** ohne Decresc.-Gabeln
- 55–56 Org uS: Bg. endet T. 55.3 und beginnt T. 56.1
- 60 Org oS: in **A** Bg. nur bis T. 62.1
- 63 Tutti: **A** **rit.** zum letzten Viertel von T. 62
- 63 Org uS: in **A** ohne Bg.
- 68–70 Org Ped: in **A** ohne Bg.
- 69 Org: in **A** ohne **rit.**

## Marienhymne „Omnes die dic Mariae“ / „Alle Tage, Seele, sage“ WoO 30

**Sk:** Skizze im Skizzenbuch 6, Mbs, *Mus.ms.* 4739 b-6, S. 45

Skizze auf den unteren Systemen der Seite 45 (im Anschluss an den Beginn des Requiems op. 194, das Rheinberger auf S. 46 fortführte). Oben am linken Rand der Skizze: *D-Dur*, mittig (für den Verlag v. Martin Cohen in Regensburg.), daneben: unterstrichen **Simrock**. Im 3. Takt steht 265. Dabei handelt es sich um die Seitenzahl des Buches, aus dem Rheinberger den deutschen Text entnahm.<sup>21</sup> Am Ende der Vertonung steht die Datierung: *7. 12. 99*, nach dem Schlusstakt **St. Casimir / Hymnus „omni die“ übers. v. Simrock**. Kaum Korrekturen, die Töne entsprechen bereits der Fassung **A**. Die Dynamik ist nur vereinzelt eingetragen. Vom Text sind nur einzelne Wörter angegeben (z.B. „du, ihr, die den ehren“). Sie zeigen, dass Rheinberger zunächst den deutschen Text vertont hat. Dem entspricht der Befund, dass die Erstausgabe (s.u.) nur den deutschen Text enthält.

**A1:** Autographe Partitur, Mbs, *Mus.ms.* 4687 a

2 Notenseiten im Hochformat mit je 12 Systemen. Auf S. 1 links oben autograph: *Marienhymne / Text von St. Casimir, übersetzt von Simrock*. Daneben Aufkleber *MSS.Music 4687a*, der die folgende Zahl (20) teils überdeckt. Rechts oben autograph: *Comp. v. Jos. Rheinberger*. Auf S. 2 unter den Schlusstakten:

<sup>20</sup> Irmen, *Werkverzeichnis*, op.cit., listet unter WoO 32 ein *Justorum animae* für Chor und Orgel auf und nennt die Skizze als Quelle. Rheinberger allerdings notiert in seinem Verzeichnis der ohne Opuszahl veröffentlichten Werke (*Mus.ms.* 4737/2) unter der Nr. 32 ein *Justorum animae* für 2 Singstimmen mit Orgelbegleitung (in **Es**), veröffentlicht bei Capra in Turin 1901. Das veröffentlichte Stück ist musikalisch mit der Skizze nicht verwandt.

<sup>21</sup> *Lauda Sion. Altchristliche Kirchenlieder und geistliche Gedichte lateinisch und deutsch*, von Dr. Karl Simrock, Köln 1850, S. 264–271.



den 11.12.99 (†Völderndorff).<sup>22</sup> Notation auf 4 Systemen mit den Vorsätzen *Sop.*, *Alt*, *Ten.*; *Bass*; moderne Schlüssel, deutscher und lateinischer Singtext (dt. an erster Stelle).

**A2** und **St**: Autographe Partitur und Kopisten-Stimmensätze aus dem Bestand von St. Michael in München  
Mbs, *Mus.ms. Mm 913,1* und 2 sowie *Mus.ms. Mm 914*

*Mm 913,1*: Autographe Partitur, eingelegt in einen Pappumschlag mit einem beschrifteten Aufkleber: *Omni die dic Mariae / J. Rheinberger. / (Manuscript.) / Eigentum von Prof. Becht*.<sup>23</sup>

Blatt im Hochformat mit 14 Systemen, recto und verso beschrieben. Recto oben rechts: *comp. Jos. Rheinberger.*, mittig: *Marienhymne*. Vorsätze: *Sop. / Alt / Ten. / Bass*. Verso unter Schlusstakt: *comp. 11.12.99*. Nur lateinischer Singtext.

*Mm 913,2*: je eine Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimme, jede auf einem Einzelblatt. Abschrift von J. Pfeiffer, ca. 1900.<sup>24</sup>

*Mm 914*: 12 Stimmen: S (3x), A (3x), T (3x), B (3x), Abschrift von fremder Hand ca. 1900. Undatiert, keine Gebrauchsspuren.

**E**: Nr. 12 in *Marienlob: Lieder zu Ehren der seligsten Jungfrau Maria*, hg. von Karl Cohen und Franz Xaver Engelhart, Regensburg (Martin Cohen's Musikverlag), ab 1900, Bd. 1 („14 Originalkompositionen für gemischten Chor“), hg. von F. X. Engelhart, Regensburg 1900, S. 14–15.

Titel: *Marienhymne. / Text: „Omni die“ von St. Casimir, übersetzt von Simrock. Jos. Rheinberger. Nach einem alten Weihnachtslied.*<sup>25</sup>

Notation auf 2 Systemen, nur der deutsche Text ist unterlegt. Es gibt einige Abweichungen zu den Autographen (siehe Einzelanmerkungen).

Hauptquelle für die GA ist das Autograph **A1**, da es die einzige Quelle mit sowohl lateinischem als auch deutschem Singtext ist und weil zudem nicht klar ist, ob die Abweichungen in **E** auf Korrekturen Rheinbergers zurückgehen. **A2** steht **A1** näher als **E**, zeigt aber auch einige eigene Lesarten. Ob es vor oder nach **A1** entstand, ist anhand der Lesarten nicht zu erkennen.

#### Einzelanmerkungen

- 1: Tempoangabe in **E** und **A2** *Langsam* ♩ = 60
- 1 A: **A1** ohne *dolce*
- 2 SA 1: **E** ohne >
- 2 S 4–5: in **E** Viertel *fis*<sup>1</sup> und *Cresc.*-Gabel
- 3 SA 1: Text in der Vorlage von Simrock „von“ statt „du“
- 3 SA: in **E** *Decresc.*-Gabel erst in T. 4.1–3, dort kein *mf* in T. 5.1
- 5 T 1: in **E** *a*<sup>0</sup> bereits T. 4, letztes Viertel, wie Bass mit *mf* statt *p*
- 5 T 1: in **A2** *p dolce*
- 6 SATB: in **E** ohne *Cresc.*-Gabel
- 7 S: in **E** *Portato*-Striche auf 1–3
- 8 T 4: in **E** *d*<sup>1</sup> statt *a*<sup>0</sup>
- 10 TB 1: in **E** ohne >
- 10 T 3–4: in **E** Viertel *fis*<sup>0</sup> und *Cresc.*-Gabel
- 11 TB: in **E** ohne *Decresc.*-Gabel diese dafür in T. 12
- 11 TB: in **E** ohne *p*; in **A2** *mf*
- 14 SA: in **E** *Cresc.*-Gabel
- 15 SA 5: in **E** *mf* statt *p*
- 15 T 1: In **A2** *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 15 TB 3–4: in **E** *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 16 SATB: in **E** *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 17–18 SATB: in **E** *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 18 T 4–5: in **E** *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 20 STB: in **A2** *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 21 A: in **A2** *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 21 A: in **A2** *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 22 A: in **E** *Cresc.*-Gabel, *mf* (etwas höher), *a*<sup>0</sup> kleiner
- 22 STB: *cresc.* in **E** erst T. 22.5
- 23 ST: *Portato*-Striche auf jeder Viertelnote; keine *Cresc.*-Gabel
- 23 SATB: in **E** ohne *Cresc.*-Gabel, aber mit *f* in T. 24.1, in **A2** Gabel erst in T. 24 (1–4)
- 25 SATB: in **E** *f* und erst in T. 27.1 *ff*
- 30 SATB: in **Sk** Fermate auf Zz 4
- 31 SATB: in **E** *Adagio*; *rit.* bereits T. 29, Zz 2; *Adagio* ebenfalls in **SK**, aber ohne *rit.*; in **A2** *sehr langsam*, ohne *rit.*
- 31 T: **A2** ohne *pp*
- 32 SATB: in **E** ohne *pp*

<sup>22</sup> Otto Freiherr von Völderndorff (1825–1899), er starb übrigens schon am 10.12.1899), war ein bayerischer Ministerialbeamter, den Rheinberger schätzte und oft in Wildbad Kreuth traf.

<sup>23</sup> Joseph Anton Becht (1858–1926) war ab 1888 Chordirektor an St. Michael und ein Kollege Rheinbergers an der Musikschule.

<sup>24</sup> Hildegard Herrmann-Schneider, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München*, München 1985.

<sup>25</sup> Ob der Vermerk überhaupt von Rheinberger selbst stammt und welches Weihnachtslied Rheinberger inspiriert haben könnte, bleibt offen, in den handschriftlichen Quellen finden sich keine Hinweise.

Im Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek München kursiert unter der Werkverzeichnisnummer WoO 30 eine weitere Komposition, die ebenfalls unter dem Titel „Marienhymne“ katalogisiert ist. Sie steht als Nr. 35 im Konvolut *Mus.ms. 4741*. Allerdings handelt es sich um ein Lied für eine Singstimme und Klavier mit dem Titel „Marienlied“. Die Textgrundlage ist die gleiche, allerdings wurden nach Strophe 1 andere Strophen ausgewählt. Die Melodie ist eine andere. Die Handschrift trägt weder Datum noch Namen und stammt dem Schriftbild nach von Fanny Rheinberger. Mit dem *Marienlied* WoO 84 ist das Stück auch nicht identisch.

#### Ave Maria WoO 34 (Fassung für dreistimmigen Chor)

Das WoO 34 vom 3.10.1901 ist das letzte vollendete Werk Rheinbergers (siehe dazu auch das Vorwort). Es erschien posthum 1902 bei Otto Forberg in Leipzig in 3 Versionen im Druck: für Sopran, für Alt und für dreistimmigen Frauenchor, jeweils mit Orgel. In seinem Verzeichnis der ohne Opuszahl veröffentlichten Werke (*Mbs, Mus.ms. 4737-2*) hat Rheinberger das *Ave Maria* als letztes Werk noch selbst eingetragen: „Ave Maria' in Es für eine Mezzo-Sopranstimme mit Orgel. / (auch bearb. zu 3 Singst. mit Orgel) / Otto Forberg (Ausgabe für Sopran in F, für Alt in D.)“. Von der dreistimmigen Fassung hat sich eine Skizze erhalten, aber keine autographe Reinschrift oder Stichvorlage. Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe ist der posthume Erstdruck. Er macht einen verlässlichen Eindruck, in den separat gedruckten Stimmen sind zwei Tonfehler. Die Quellen der einstimmigen Fassung werden im Folgenden erwähnt, spielen allerdings für die Lesarten keine Rolle. Die Orgelstimme unterscheidet sich zwischen den Fassungen geringfügig bezüglich Details und Bogensetzung. Abweichungen werden nicht dokumentiert.

**Sk**: Skizze der dreistimmigen Fassung im Skizzenbuch 6, *Mbs, Mus.ms. 4739 b-6*, S. 64–65

Die Skizze beginnt mit der Überschrift *F dur* auf S. 64 in der Mitte des 13. Systems und reicht bis S. 65, Ende des 6. System, sie ist mit 3.7.1901 datiert. S. 64 oben hatte Rheinberger den Geburtstag seiner verstorbenen Frau als *1 Octob. Geburtstag F.* vermerkt, auf der folgenden Seite oben stehen unterstrichen über den Noten *Ridendo dicere verum* (nach Horaz lachen die Wahrheit sagen). Die Skizze entspricht in den Vokalstimmungen tongemäßer der späteren Ausgabe, enthält aber keine dynamischen Angaben und nur einen der Wörter des Singtexts. Sie ist vertikal zueinander ab T. 33 auf die Orgelstimme, denn erst hier weicht die Orgelmusik durch einen etwas ausgewählten Schluss von der Solofassung ab.

**E**: Posthume Erstausgabe bei Otto Forberg, Leipzig 1902

Titelblatt: *Ave Maria (Choralbearbeitung) von / Josef Rheinberger. / A. Ausgabe für Sopran mit Orgelbegleitung. / B. Ausgabe für Alt mit Orgelbegleitung. / C. Ausgabe für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur und Stimmen (je 25 Pf.) Mk 2. [Copyrightvermerk], Otto Forberg / Leipzig. / N 2788, die Ausgaben A und B tragen die Nummern 2786 und 2787. Widmung an Emmy Rintelen / freundlichst gewidmet.<sup>26</sup> Die 1. Notenseite trägt das Jahr des Copyrights: 1902. Zusätzlich sind drei Stimmen erschienen (S I, S II und A), mit gleicher VN, jeweils eine Seite.*

Die Quellen zur einstimmigen Fassung:

- unvollständige und undatierte Skizze im Skizzenbuch 6, *Mbs, Mus.ms. 4739b-6*, S. 54
- Autographe Partitur (*Mbs, Mus.ms. 4741-2*), datiert mit dem 25. Juli 1901. Neben der Reinschrift ist noch eine unvollständige eigenhändige Abschrift erhalten, in der die Bögen in der Orgelstimme sorgfältiger eingetragen sind. Mit Bleistift hat Rheinberger nach dem Schlusstakt vermerkt: *D dur für Alt, / F dur für Sop.*
- Erstdruck siehe oben

#### Einzelanmerkungen

- 7 Org oS: in **E** auf Zz 4 keine Bindung *f*<sup>1</sup> zu *f*<sup>1</sup> in T. 8.1; GA ergänzt nach Autograph der einstimmigen Fassung
- 38 A: in **E** der Partitur ohne Bg.; GA folgt **E** der Stimme

#### Requiem WoO 46

**A**: Autographe Partitur, *Mbs, Mus.ms. 4744 c-1*

Doppelblatt mit 20 Notensystemen, unpag., mittig oben auf S. [1] autograph: *Choral: Bearbeitung.*, links über dem Notenbeginn *Requiem*. Keine Komponistenangabe, zur Autorschaft siehe das Vorwort. S. [4] unter den Schlusstakten: *München im Juni 1877.*

Reinschrift ohne Korrekturen, der Singtext ist vollständig unterlegt. S I/II, A und T I/II sind in C-Schlüsseln (C<sub>1</sub>, C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>, C<sub>4</sub>) notiert.

#### Einzelanmerkungen

- 27 T II: Ganzenote ohne Augmentationspunkt
- 48–49 S II: Bg. nur T. 49.1–2
- 76 S I: zusätzlicher Bg. 2–3

<sup>26</sup> Siehe dazu das Vorwort.

## Salve Regina WoO 54,1

Beim Erstellen des Werkverzeichnisses fasste Irmen<sup>27</sup> unter WoO 54 drei zu unterschiedlichen Zeiten entstandene Salve-Regina-Vertonungen zusammen: die im vorliegenden Band abgedruckten WoO 54,1 und WoO 54,3 sowie das *Salve Regina in B-Dur* für drei Frauenstimmen SSA WoO 54,2 ( Fassungen mit und ohne Orgel).<sup>28</sup> Das Anfangsmotiv in WoO 54,1 und 2 ist von den Tönen her identisch, ansonsten gibt es keine musikalische Verwandtschaft.

**Sk:** Fragment einer Skizze in Konvolut unidentifizierter Skizzen, Mbs, *Mus.ms.* 4739 a-4 [183]

Einzelblatt im Hochformat mit 18 Systemen, undatiert, ohne Titel, ohne Komponistenangabe. Die Skizze reicht bis T. 29. Die Töne entsprechen der Version von **A** (vor Bleistifteintragungen), das Stück ist allerdings im alla-breve-Takt und in größeren Notenwerten (Ganze statt Halbe) notiert. Der Text ist dem Sopran unterlegt.

**A:** Autographe Partitur, Mbs, *Mus.ms.* 4744 d-1

Doppelblatt mit 14 Systemen pro Seite, pag. ab S. 2 mit 2–4. Seite 1 mit Titel *Salve regina.*; oben rechts *Josef Rheinberger*. Die Noten beginnen erst ab dem 5. System. In den oberen 4 Systemen findet sich dünn mit Bleistift eine Korrektur für die Takte 8–9 im vierstimmigen Satz, Text darüber „ad te clamamus“. Unten auf S. 4 unter dem Schlusstakt: 17/3 73. Moderne Schlüsselung, keine Vorsätze. Das Autograph weist einige Korrekturen auf, teils mit Bleistift, teils mit Tinte.<sup>29</sup> Die GA gibt die Fassung ante correcturam wieder, da nicht klar ist, als wie gültig Rheinberger die Korrekturen erachtet haben mag. Die Korrektur der T. 8–9 ist auch nicht schlüssig im Textübergang zu T. 10, Rheinberger hätte vermutlich bei einer neuen Abschrift erneut geändert. Die Korrekturen werden allerdings unter den Einzelanmerkungen erfasst.

### Einzelanmerkungen

6 T 1: ohne ♭

8–9 SATB: Takte mit Bleistift gestrichen. Neue Version mit Bleistift auf der 1. Notenseite in den oberen beiden Takten, allerdings ohne Textunterlegung

9–10 SATB: Text: „ex-u-les“  
10 S 1–2: Korr. mit Tinte. Achtel- und Viertel- und Note  
10 A 2: Korr. d. T. 10, 11, 12, 13  
12–13 S: Korr. mit Tinte. System 12, 13. Geändert sind  
allerdings 12–13 S: Korr. mit Tinte. System 12, 13. Geändert sind  
Achtelnoten des Orgelsatzes. Geändert sind die Achtelnoten  $f^2$ ,  $es^2$  statt  
13 T 2: r.  $es^2$  zu  $c^1$  korr.  
16 SAT: Bleistift hat Rheinberger jeweils eine Viertelnote über den  
Taktstrich um eine angeburte Achtelnote verlängert  
20 A 2–5: mit Tinte zu Viertel  $f^0$  übergeb. Achtel  $f^1$ , dann Achtel  $es^1$ ,  
 $es^1$ ,  $d^1$   
20 T 2–5: korr. mit Tinte. Achtel  $d^1$ , dann Achtel  $c^1$ ,  
 $c^1$ ,  $b^0$   
22 S 3: Korr. mit Tinte. Achteln  $b^1$ ,  $as^1$ . Über die letzten beiden Töne des  
Vortakts und T. 22.1–2 hat Rheinberger „mi-se-ri“ notiert  
22 B 3: Korr. mit Tinte zu Achteln  $es^0$  und  $d^0$   
25 A 3: in **A** Bg. nur bis 4  
31 SATB: in **A** Text „tuae“  
32 SATB: Text „exilium“  
35 A 2–5: mit Tinte korr. zu Vierteln  $d^1$ ,  $c^1$ ,  $b^0$   
35 T: mit Tinte korr. zu Viertel  $b^0$  und punkt. Halbe  $as^0$   
35 B: mit Tinte korr. zu Viertel  $g^0$ , 2 Achteln  $f^0$ , Vierteln  $es^0$ ,  $d^0$   
37 A 1: mit Tinte korr. zu Vierteln  $g^1$ ,  $as^1$   
43 A: in **A** *dim.* auf Zz 2, aber kein **pp** auf Zz 4; Rasur erkennbar. GA passt an  
die übrigen Stimmen an

<sup>27</sup> Irmen, *Werkverzeichnis*, op.cit.

<sup>28</sup> Beide Fassungen sind im Anhang von Band 6 der Rheinberger-Gesamtausgabe veröffentlicht: *Geistliche Gesänge I*, hg. von Berthold Over, Stuttgart 2005. Die Fassung ohne Orgel datiert vom 29.5.1880 und die mit Orgel vom 22.12.1881.

<sup>29</sup> Der Grund für die Korrekturen ist unbekannt, Aufführungen konnten nicht nachgewiesen werden.

## Salve Regina (Choral) WoO 54,3

**Sk:** Skizze im Skizzenbuch 3, Mbs, *Mus.ms.* 4739 b-3, S. 105–107

Die Skizze zum Choral findet sich auf den jeweils unteren beiden Systemen der Seiten 105–107. Rheinberger notierte nur die Chormelodie und den Bass, dazu Generalbassziffern und den gesamten Singtext. Am Ende ist die Skizze mit 25/5 83 datiert.

**A** und **St:** teilautographes Aufführungsmaterial der Hofkapelle aus dem Bestand der Theatinerkirche, Mbs, *Mus.ms.* Mk 744

6 Stimmen (Direktionsstimme, Orgelstimme, 2 Stimmen im Bassschlüssel und 2 Stimmen im Violinschlüssel)

1) **A:** autographe Direktionsstimme in einem braunen Pappumschlag mit Etikett *Salve Regina (Choral. u. Org. / v. / Jos. Rheinberger. / Directionsstimme*. 4 Notenseiten mit 12 Systemen, unpag., auf S. [1] Titel mittig *Salve regina / (Choral) / Directionsstimme*. Rechts oben: *J. Rheinberger.*, unter Titel Stempel der Hofmusik und der Mbs. S. [2–3] Noten, datiert nach dem Schlusstakt: *den 25/5 83*. S. [4] vacat. Tonart: Es-Dur. Die Noten schrieb Rheinberger selbst, der Singtext wurde vermutlich später von Fanny Rheinberger<sup>30</sup> ergänzt.

2) **Org:** autographe Orgelstimme in einem braunen Pappumschlag mit dem Etikett wie bei 1), nur *Orgelstimme* statt *Directionsstimme*. 4 Notenseiten mit 12 Systemen, unpag., auf S. [1] Titel mittig *Salve regina / (Choral) / mit Orgelbegleitung*. Rechts unten (*Organo*), unter Titel Stempel der Mbs. S. [2–3] Noten, undatiert. S. [4] vacat. Der Text wurde vermutlich später von Fanny Rheinberger ergänzt. Tonart: D-Dur. Die dynamischen Zeichen stehen jeweils zusätzlich mit blauem Stift über dem Orgelsystem.

3) autographe Stimme im Bassschlüssel, Einzelblatt, rechts oben: *J. Rheinberger*. D-Dur. Der Bass singt eine Oktave tiefer die Oberstimme des Orgelsatzes. Singtext von Fanny geschrieben.

4) Stimme im Violinschlüssel, Einzelblatt, rechts oben: *J. Rheinberger*. D-Dur. Singt ebenfalls die Oberstimme des Orgelsatzes. Noten und Singtext von Fanny geschrieben.

5) Stimme im Violinschlüssel, Einzelblatt, rechts oben: *J. Rheinberger*. D-Dur. Singt ebenfalls die Oberstimme des Orgelsatzes. Noten und Singtext von Fanny geschrieben.

6) Basso-Stimme von freier Hand

**K:** Abschrift von Fanny Rheinberger, Mbs, *Mus.ms.* 4741-38

pag. Doppelblatt mit 16 Systemen, oben ein 17. System handrastriert hinzugefügt, aber nicht geschrieben. [1] *Salve regina. / (Choral) / mit Orgelbegleitung / von / Jos. Rheinberger*. S. [2–3] Noten, in D-Dur. Die Abschrift findet sich im Nachlass des Komponisten und ist nicht Teil des Aufführungsmaterials. In T. 3 fehlen die Töne in den unteren Systemen.

Die GA folgt der Direktionsstimme (in Tonart, Tönen, auch Bögen). Abweichende Lesarten der Orgelstimme **Org** und **K** werden in den Einzelanmerkungen erwähnt. **A**, **K** und **Org** notieren den vierstimmigen Satz auf 2 Systemen mit dem Text in der Mitte, die 3. Stimme (Tenorlage) ist teils im oberen, teils im unteren System notiert; die GA setzt sie ins untere System. Die Dynamik, die in den Handschriften auf Höhe des Textes steht, setzt die GA nach oben.

### Einzelanmerkungen

1: in **Org** *mf* statt *f*

3 A 4: in **K**  $d^1$  statt  $c^1$ ; das ganze untere System fehlt

3 T 1: in **Org** Oktave  $B-b^0$

4 ST 1–2: in **Org** Bg.

5 T 1–2: in **K** ohne Bg.

6 Text: alle Quellen „exules“

6 S 1–2: in **Org** mit Bg.

8 B 5: in **K** *f* statt *fis*

9 A 7–8: in **K** mit Bg.

10: in **A** ist der 8. Akkord nur dreistimmig notiert (ohne  $b^0$  in Tenor), auf 9. und 10. Akkord in der rechten Hand steht zusätzlich ein  $es^0$ , dafür linke Hand jeweils ohne  $es^0$  und ohne  $f^0$  zum  $d^0$ . GA folgt der geänderten Version nach **Org**

11: in **Org** *mf* statt *f*

11: in **K** 5–6 Bg.  $f^1-f^1$  und  $des^1-des^1$ ; kein Bg. im Bass 8–9

13 Text: in **K** „fructus“ statt „fructum“

13 T 11: in **Org**  $f^0$  statt  $c^0$

14 Text 5–6: „exilium“ statt „exsilium“

14 A 11: in **K** ohne Bg.

15, 16 A: in **Org** und **K** mit Bg., jeweils 1–2 und 2–3

## Graduale „Tu es Deus“ WoO 68

Für das Graduale liegt als einzige Quelle die autographe Partitur vor. Eine Skizze ist nicht im Skizzenbuch überliefert – wie es fast immer bei den Kompositionen der Fall ist, die Rheinberger im Urlaub in Bad Kreuth schrieb. Leider konnte der Druck nicht nachgewiesen werden, für den Kretschmann das Graduale von Rheinberger erbeten hatte (siehe das Vorwort).

<sup>30</sup> Die Kollisionen zwischen Text und dynamischen Zeichen und die abweichende Tinte beweisen die spätere Textunterlegung.

**A:** Autographe Partitur, Mbs, Mus.ms. 4744 d-4

Doppelblatt mit 12 Notensystemen im Hochformat, unpag. S. [1] Titel mittig: *Graduale / für / Sonntag Quinquagesima / zu / vier Stimmen / componirt / von / Josef Rheinberger*. Oben rechts: *Herrn Capellmeister Theobald Kretschmann zum Abdruck für das Gradualienbuch des Kirchenmusikvereins a. d. Votivkirche zu Wien übersandt*. S. [2–4] Noten, auf S. [2] Vorsätze *Sop.* / *Alt* / *Ten.* / *Bass*, moderne Schlüsselung. Unter dem Schlusstakt auf S. [4] autograph: *Bad Kreuth 6.8.91*.

Einzelmerkungen

22 B: *p* auf 1

32–35 Text: im *Graduale Novum* „Domino“ statt „Deo“

## Zwei Antiphone für die Centenarfeier (1894) in Loreto WoO 71

**Sk:** Skizzen in Skizzenbuch 5, Mbs, Mus.ms. 47396-5, S. 86–87

Rheinberger hat die beiden Antiphone während seiner Arbeit am Orgelkonzert op. 177 komponiert, und zwar nach dem 1. Satz. In den 6 Systemen darunter notierte Rheinberger zunächst das *Gaudens gaudebo*, das er auf der folgenden Seite mit Datum vom 20.10.93. abschloss. Gleich darunter steht die Skizze des *Gloriosa*, datiert 30.10.93. In **A** sind die beiden Stücke andersherum angeordnet. Auf S. 86 steht quer am linken Rand: *für die Centenarfeier / in Loreto*. Beide Skizzen geben, in modernen Schlüsseln und Klaviernotation geschrieben, den Notentext fast im endgültigen Stand wieder, auch ist der gesamte Singtext unterlegt. Das *Gloriosa* hatte zunächst einen anderen Beginn, doch Rheinberger strich die 4 Takte aus, auch im *Gaudens gaudebo* strich er zwei Takte und nahm kleinere Korrekturen und einzelne Tonänderungen vor (in T. 7, 9, 17, 20, 32–32, 34–36).

**A:** Autographe Partitur, Mbs, Mus.ms. 4744 d-2

Doppelblatt mit 18 Notensystemen, Hochformat, unpag. Der Notentext (*Gloriosa*) auf S. [1] beginnt erst im 9. System, darüber mittig autographischer Titel: *Zwei Antiphone / für die Centenarfeier (1894) / in Loreto*, oben rechts: *Jos. Rheinberger. Gaudens gaudebo* beginnt auf S. [3]. Auf S. [4] unter dem Schlusstakt: *Comp. d. 30.10.93*. Reinschrift mit nur 2 Korrekturen. Keine Stimmvorsätze, SAT in C-Schlüsseln (C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>) notiert.

**K1** und **K2:** 2 Abschriften des *Gaudens gaudebo* in: Biblioteca e Archivio della Santa Casa, Loreto, Italien (I-LT)

**K1:** Partituraschrift von fremder Hand. Titelblatt: *Josef Rheinberger / Introito per la Concezione*. Rechts daneben von anderer Hand: *Angé / purtroppo vergogna*. Mit Korrekturen. Es handelt sich um eine Abschrift (siehe unten).

**K2:** Gedrucktes Exemplar einer Partiturabschrift von fremder Hand (andere als **K1**), 3 Notenseiten, Titel auf 1. Note: *Concezione / di J. Rheinberger*. Italienische Vorlage mit kleineren Lücken durch Notenabrieb.

Die von Rheinberger angeordnete Handschrift ist leider verschollen. **K1** und **K2** geben die ursprüngliche Partitur wieder. Dass diese Bearbeitung von Rheinberger bearbeitet wurde, ist unklar. Diese Bearbeitung ist wahrscheinlich eine Vorläuferarbeit, die das Stück wahrscheinlich in der ursprünglichen Form arrangiert wurde. Es gibt immer noch die Möglichkeit, dass das Stück von Rheinberger arrangiert wurde und Schande. Das Titelblatt ist der Schrift des Capellmeisters Amadei. Amadei hätte die Bearbeitung von ihm angeordnet. Die sehr zahlreichen Änderungen der Bearbeitung können hier nicht einzeln aufgelistet werden. Man muss jedoch, dass versucht wurde, das Stück in Einklang mit den Vorschlägen der Cäcilianer in Deutschland anzubringen, die auch die Cäcilianer in Kassel wollten und gegen die Rheinberger immer wieder „verwehrt“. Der Bearbeiter Septimen und Chromatik (z.B. in T. 6, 20) richtete auf dynamische Wechsel (z.B. T. 11, 17) und glättete die punktierten Motive am Schluss durch Viertelnoten. Er ergänzte Wortauslassungen in den Unterstimmen (T. 5–8) und korrigierte vor allem falsche Wortbetonungen. In T. 15 wurde sogar der Dreiertakt durch einen Vierertakt ersetzt, um die Betonung in „circumdedit“ auf das „cum“ zu legen, statt wie bei Rheinberger auf das „de“.

Von *Gloriosa dicta sunt* ist keine Quelle im Archiv zu Loreto erhalten.

Einzelmerkungen zu Nr. 2

1: in **A** neben „Con moto“ =, aber ohne Zahl

4: in **A** bei Rheinberger „exaltabit“; GA folgt liturgisch dem *Graduale Novum*

<sup>31</sup> Zu den Briefen Amadeis siehe das Vorwort.

# Die geistliche Chormusik ohne Opuszahl im Überblick

Die genannten Quellen liegen stets in der Bayerischen Staatsbibliothek München, wenn nicht anders angegeben. Quellen aus dem Josef Rheinberger-Archiv in Vaduz sind mit (RhAV) gekennzeichnet und werden im Liechtensteinischen Landesarchiv (LI-LA) aufbewahrt. In Klammern ist hinter den Quellen angegeben, ob es sich um ein Autograph (A), eine Skizze (Sk) oder Stimmen (St) handelt. Die Datierung folgt i.d.R. dem Autograph. Bei Werken, die im vorliegenden Band veröffentlicht sind, wird auf den Kritischen Bericht verwiesen. Für die Literaturangaben (Rheinbergers eigenhändige Kataloge, Irmens Werkverzeichnis, die Rheinberger-Gesamtausgabe und die *Briefe und Dokumente*) sei auf die Angaben in den Fußnoten des Vorworts verwiesen.

Der folgende Katalog beschränkt sich auf die Werke, die im Irmen-Werkverzeichnis angegeben sind. In den Skizzenbüchern und -mappen des Komponisten, in einzelnen Konvoluten im Nachlass und in den noch vollständig aufgeschlüsselten Beständen im Josef Rheinberger-Archiv finden sich Entwürfe und Fragmente von geistlichen Werken, die noch nicht als gesichert eingeschätzt werden können. Sie konnten im Rahmen der vorliegenden Edition nicht erfasst werden.

## Jugendwerke (JWV)

- 2 Messe in d-Moll**  
Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 Tr, Timp, Str  
1. bis 31.8.1854  
*Mus.ms.* 4495 a (A).
- 4 Cantate „Lobt den Namen des Herrn“ (d-Moll)**  
Soli e Coro SATB, Org  
24.12.1853 (UA)  
Siehe den Kritischen Bericht und siehe Fuge JWV 18.
- 7 Offertorium in Es-Dur „Universi, qui te expectant“**  
Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 Tr, Timp, Str, Bc (bezieffert)  
1.11./22.12.1853  
LI-LA RhAV A401 (A vom 1.11.1885); *Mus.ms.* 4693-1 (A vom 22.12.1885); *Mus.ms.* 4495 b#Beib.1 (A undatiert); *Mus.ms.* 4739 a-2 [91] (nur Timp-Stimme)  
Ed. Gebhard Wiederin, Edition Feldkirch, 1998
- 8a Kyrie zu 5 Stimmen (f-Moll)**  
SSATB  
1.7.1854 (A); vermutl. schon im Jahr 1854  
Siehe den Kritischen Bericht.
- 8b Sanctus a sei voci (F-Dur)**  
SSATTB  
1.2.1854, rev. 18.2.1854, 22.12.1854  
*Mus.ms.* 4744 a (A); *Mus.ms.* 4693 (A).
- 11 Miserere**  
SATB  
5.2.1854  
*Mus.ms.* 4739 a-3 (A), mit 2. Datum 1854
- 12 Stabat Mater (g-Moll)**  
SATB, Bc (bezieffert)  
1.3.1854  
*Mus.ms.* 4711 (A).
- 14 Vater unser**  
SATB, SA  
26.6.1854  
*Mus.ms.* 4702 (A)  
Ed. Günter Graulich, Stuttgart 1993 (Carus 50.250/10).
- 17 Sanctus für 4 Singstimmen (C-Dur)**  
SATB  
25.2.1854  
Siehe den Kritischen Bericht.
- 18 Fuga zu 4 Stimmen und 4 Themen „Lobt den Namen des Herrn“ (C-Dur)**  
SATB  
8.5.1854  
*Mus.ms.* 4693-8 (A)  
Das 1. Thema ist mit gleichem Text aus JWV 4 übernommen.
- 20 Offertorium „Ecce quam bonum“ (B-Dur)**  
Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, Str  
24./25.4.1853  
*Mus.ms.* 4495 c (A).
- 23a Sanctus (6stimmiger Canon tres in unum) (a-Moll)**  
SSTTBB  
8.5.1854  
Siehe den Kritischen Bericht.

- 27 Benedictus in B-Dur**  
SATB, VI, Org  
1854  
Das Werk ist mit der Angabe „Vaduz 1854“ in Rheinbergers *Thematischem Catalog* verzeichnet, aber verschollen.
- 32 Graduale „Cantate Domino laeta, pueri, cantica“ (D-Dur)**  
SATB (Soli e Tutti)  
1.1.1855  
Siehe den Kritischen Bericht.
- 33 Offertorium pro omni tempore „Domine Deus“ (g-Moll)**  
Soli e Coro SATB, 2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Cor, Str  
15.1.1855  
*Mus.ms.* 4744 a-3 (A).
- 34 Graduale in festo St. Mariae „Virgam virtutis tuae“ (D-Dur)**  
SATB  
15.1.1855 (A), UA 2.2.1855 in der Basilika St. Bonifaz München  
*Mus.ms.* 4744 a-4.
- 51 Kyrie zu 4 Stimmen (Es-Dur)**  
SATB  
Undatiert [1856], frühe Fassung des 1. Satzes der Messe in Es-Dur JWV 57  
Siehe den Kritischen Bericht.
- 52 Benedictus in D-Dur**  
Das Werk ist mit den Angaben „6/8“ und „für 4 Stimmen“ in Rheinbergers *Thematischem Catalog* verzeichnet, aber verschollen.
- 55 Mottetto a sei voce „Bleib bei uns“ (F-Dur)**  
SSATTB  
9.3.1855 (1. Fassung), UA 30.11.1855 im Oratorienverein München  
JWV 55 ist die Urfassung vom „Arie Lied“, ein Nr. 3 in *Drei geistliche Gesänge* op. 69, in 1873.  
Siehe den Kritischen Bericht.
- 57 Messe**  
SATB  
23.5.1856 (1. Fassung), 1856/1859 (2. Fassung), UA 8.9.1857 St. Ludwig München  
Siehe den Kritischen Bericht.
- 61 Jephthas Tochter (Oratorium/Kantate)**  
Soli SAB, Coro SATB, Pfte  
29.11.1857 (Schlussdatierung), UA am 29.12.1857 im Oratorienverein München  
*Mus.ms.* 4711-1a (A, Titel „Jephtas Opfer“, 16.11.1856); *Mus.ms.* 4711-2,1 (A, Titel „Jephtas Tochter“, 29.11.1857); *Mus.ms.* 4711-2,3 (A, Titelblatt von Fanny Rheinberger mit Vermerk: „Der Compositeur beendete die Cantate den 29. November 1857.“, datiert 28.12.57); *Mus.ms.* 4694 Beibd. 3 (A Arie für Sopran); *Mus.ms.* 4711-2,2 (A, Stimme des Jephta und des Soloalts, Chor „Lobet den Herrn“ und weitere Fragmente); *Mus.ms.* 4711-1/b (A, Chor „Lobsinget Gott“); *Mus.ms.* 4745/9 (A, Instrumentierung der Ouvertüre (2 Fl, 2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, Timp, Str, undatiert); *Mus.ms.* 4739 a-2 [74-75] (Sk); *Mus.ms.* 4739 a-3 [22] (Sk); *Mus.ms.* 4739 a-3 [159] (Sk)  
In den ersten Entwürfen trägt das Werk den Titel „Jephtas Opfer“. Fanny Rheinberger hat die Nr. 3 am 21.7.1874 umgearbeitet zu einem „Regina coeli“, das 1877 als Nr. 1 der *Drei lateinischen Hymnen* op. 96 veröffentlicht wurde. Neuer Text in *Mus.ms.* 4711,2-3 und *Mus.ms.* 4570.
- 66 Motette zu 8 Stimmen „Herr, erhöre mein Gebet“ (F-Dur)**  
SATB/SATB  
1857  
Bei JWV 66 handelt es sich vermutlich um eine frühe, verschollene Fassung von JWV 163. Rheinbergers *Thematischer Catalog* enthält ein Incipit, das dem Takt 79 der späteren Motette JWV 163 entspricht. Die Fassung JWV 163 datiert vom 3.5.1857.  
Autograph: *Mus.ms.* 4744 a-8.
- 71 Messe in D-Dur**  
Soli e Coro SATB, Org  
1.9. / 5.9.1856  
LI-LA RhAV G 36 (A Orgelstimme und ein Satz Singstimmen)  
Ed. William Maxfield, Vaduz (Kirchenchor Vaduz) 2016  
Auf den Stimmen steht „Ad ecclesiam St. Florin Vaduz“, im *Thematischen Catalog* von Rheinberger „Landmesse D-Dur für 4 Singst: und obligate Orgel“ und „aufgef.“ / „Vaduz 1856“. 1874 wurde die Messe anlässlich der Orgelweihe in St. Florin mit Rheinberger an der Orgel aufgeführt (B&D, Bd. V, S. 13).
- 74 Offertorium in Es-Dur „Universi, qui te expectant“**  
SATB  
10.9.1856  
Siehe den Kritischen Bericht.

- 77 Salve Regina a 4 voci (Es-Dur)**  
SATB  
April 1857  
Das Werk ist verschollen. In Rheinbergers *Thematischem Catalog* findet sich ein Incipit, die Angabe „4 Seiten Partitur“ und mit Bleistift der Hinweis „April 1857“.
- 95 Offertorium auf das Dreifaltigkeitsfest „Jam sol recedit igneus“ (F-Dur)**  
SATB  
14.5.1858  
Es handelt sich um die Urfassung der Nr. 2 aus *Fünf Hymnen* op. 107, ed. Leipzig (Forberg) 1878. In der Kompositionsskizze zu op. 107,2 findet sich mit der Doppeldatierung 14.5.58 / 23.11.77 ein Hinweis auf die Urfassung (*Mus.ms. 4739 b-2*, S. 9). Zu JWV 95 stehen in Rheinbergers *Thematischem Catalog* ein Incipit sowie die Angaben „P. 3 Seiten“ und „aufgef. 30.5.58“. Die Urfassung ist verschollen. Weiteres siehe Rheinberger-GA Bd. 7.
- 101 Morgenlied „Die Sterne sind erblichen“ (F-Dur)**  
SSATTB  
24.6.1858, UA 16.5.1859 im Oratorienverein München  
*Mus.ms. 4739 a/1* [1–2], [5–6], [102] und [176] (Sk); *Mus.ms. 4547-2 (A)*; *Mus.ms. 4547-3 (A)*  
JWV 101 ist die Urfassung der Nr. 1 aus *Drei geistliche Gesänge* op. 69, Berlin (Simrock) 1873  
Urfassung JWV 101 und Fassung op. 107,2 ed. in Rheinberger-GA Bd. 7.
- 104 Vespera (Es-Dur)**  
Coro SATB, Org  
28.8.1858  
*Mus.ms. 4744 a-7 (A)*  
Ed. Kurt Büchel, Kirchenchor zu St. Florin, Vaduz 1989  
In Rheinbergers *Thematischem Catalog*: „Vesper Es dur für kl: Landchöre, Vaduz 1858“.
- 105 Tantum ergo (F-Dur)**  
SATB, Org  
August 1858  
Das Werk ist verschollen. In Rheinbergers *Thematischem Catalog* finden sich ein Incipit sowie die Hinweise „4stimmig mit Orgel“, „Vaduz 1858“.
- 108 Requiem in f-Moll (Fragment)**  
SATB, Pfte (mit Orchester geplant)  
[Juni 1857]  
*Mus.ms. 4744 b-2 (A, bis zum Benedictus komponiert, der 1. Satz ist durchgestrichen)*; *Mus.ms. 4744 b-1* (nur der 1. Satz in einer anderen Fassung); *Mus.ms. 4739 a-3* [147] (Sk Sanctus) *Mus.ms. 4739 a-1* [207f.] (Sk Introitus)  
Rheinberger wollte das Werk wohl ursprünglich komponieren, denn in seinem *Thematischen Catalog* ist es als Requiem für 4 Singst. Mit Orch. bis Benedictus – Fragment bezeichnet. 1901 berichtete er in einem Brief an Heinrich Lachner, dass er das Werk abgebrochen hätte, da sein Lehrer Lachner ihn für eine Komposition eines Requiem zu jung gefunden habe (*B&D*, Bd. 1, S. 187).
- 133 Offertorium „Benedictus sit ille“ (A-Dur)**  
SATB, Org  
5.8.1861  
Siehe den Bericht.
- 142 Herr, in der Kraft (G-Dur)**  
SATB  
24.8.1851  
*Mus.ms. 4744 a*; ed. in Johannes Herwegk, *Geistliches und Weltliches* (1881).  
Die Motette „Herr, in der Kraft“ ist ein Anfang mit den *Fünf Motetten* op. 40, wurde aber bei der Veröffentlichung des op. 40 1872 aus der Sammlung entfernt. Als Herzog seinen ehemaligen Schüler um eine Komposition für seine o.g. Sammlung bat, wählte dieser das JWV 142 aus. Fanny Rheinberger fügte dem Werk im Autograph einen lateinischen Text hinzu. Ed. mit beiden Texten in der Rheinberger-GA Bd. 7.
- 143 Lobgesang in mem: (Margaretha Alacoque) „Kommt, die Selige zu preisen“ (A-Dur)**  
Kinderchor SSA, Org  
17.2.1865  
*Mus. ms. 4744 e/1* (Abschrift Fanny Rheinberger)  
Auf dem Titelblatt der Handschrift steht: „für das Kloster Mariae Heimsuchung in Beuerberg (für Kinderstimmen)“. Es handelt sich vermutlich um einen Auftrag. Der Text findet sich im *Andachtsbüchlein zur Verehrung der seligen Margaretha Maria Alacoque und zur Verherrlichung des heiligsten Herzens Jesu*, Wien 1864. Maria Alacoque war 1864 seliggesprochen worden.
- 144 Trauungsgesang „Sei gegrüßt, o sel'ge Stunde“ (G-Dur)**  
SATB, Org oder Harmonium  
18.7.1865  
*Mus.ms. 4695-22 (A)*  
Text von Fanny Rheinberger. Laut Autograph zur Hochzeit von Lord Acton und Gräfin Marie Arco-Valley im Schloss St. Martin am Inn komponiert. Fannys Vater war Gerichtshalter am Hof des Grafen Arco gewesen. Den *Trauungsgesang* verwendete Rheinberger in seiner Schauspielmusik *Der Wundertätige Magus* op. 30 (komp. 1865/66, UA 10.11.1869) erneut. Dort findet er sich als Chor Nr. 7 „Sieg des Glaubens“ wieder.
- 146 Predigtlied „Komm heiliger Geist“ (A-Dur)**  
SATB  
Bei diesem im Irmen-Verzeichnis geführten Titel ist nicht klar, um welches Stück es sich handelt. In *Mus.ms. 6399* findet sich eine Abschrift von 1927 mit dem Titel „Predigtlied. Für die St. Ludwigskirche komponiert von Joseph v. Rheinberger 1839–1901“ sowie der Widmung „dem Kirchenchor St. Ludwig, München“ und dem Namen des Kopisten: TB. Am Ende der Hinweis „Druck der Singstimmen von Fr. X. Seitz, München“. In *Mus.ms. 4739a-1* [225] findet sich das Autograph einer Orgelstimme mit der gleichen Melodie (notiert mit Text, ohne Titel, ohne Komponistennamen, ohne Datierung, ohne Besetzungsangabe). Tonart As-Dur, andere Harmonisierung als in *Mus.ms. 6399*. Rheinberger erinnert in einem Brief an seine Eltern vom 2.2.1858 an ein „Choral=Predigtlied“ aus Vaduzer Zeiten. Ob es sich um das gleiche Stück handelt, ist ungewiss. In LI-LA ist unter RhFA *Dok 3/19* und */20* ein Predigtlied verzeichnet, komponiert und gedichtet von Fanny Rheinberger.
- 150 Messe (C-Dur)**  
SSA, Org, vor 1848  
Rheinberger berichtet am 26.11.1900, dass er als Kind in Vaduz eine dreistimmige Messe komponiert habe (*B&D*, Bd. 1, S. 79). Das Werk scheint nicht erhalten zu sein.
- 153 Et incarnatus est, Duett (A-Dur)**  
Soli SA, 2 Clt, 2 Cor, 2 Vi, Cb  
vor 1851  
Laut Irmen-Verzeichnis haben sich autographe Stimmen im RhAV erhalten. Sie sind heute nicht mehr aufzufinden. Erhalten hat sich im RhAV ein Mikrofilm (RhAV 30), der eine Partitur des Werks zeigt, die angeblich in der Bayerischen Staatsbibliothek liegt, aber weder eine Signatur trägt noch das Auffindort. Auf dem Titelblatt der abglichteten Partitur heißt es über die Angabe des Komponisten: „Et incarnatus est; Duetto a Canto Alto. Concertante. avec accompagnement de Violin 1&2, Clarinetto 1&2, Cornu 1&2 dédié au petit Organist. J. M.“. Aufgrund der Widmung und der Angabe „J. M.“ ist unklar, ob Rheinberger der Komponist oder Widmungsträger ist.
- 154 Requiem (B-Dur)**  
Soli TB, Coro SATB, Fl, Clt, 2 Cor, 2 Vi, Cb  
vor 1853  
Laut Irmen-Werkverzeichnis Autograph im RhAV, dort aber nicht aufzufinden.
- 155 Kyrie in a-moll**  
SATB, 2 Vi, Va, Vc/Cb  
1851  
Handschrift im Archiv der Mozartstiftung in Frankfurt  
Ed. Ulrike Kienzle, eingerichtet von Helmut Bartel, Leipzig (Hofmeister) 2013. Im Herbst 1851 bewarb sich Rheinberger um ein Stipendium bei der Mozart-Stiftung in Frankfurt. Zur Anmeldung legte er das Kyrie als „Talentprobe“ bei (siehe Vorwort der Erstausgabe). Im RhAV findet sich auf einem Mikrofilm (3.17) ein weiteres Zeugnis dieses Werks. Es handelt sich um eine Abschrift von Anton Schmotzer, Feldkirch.
- 156 Sanctus (Canone) (B-Dur)**  
SATB  
[1858] siehe das Vorwort der vorliegenden Ausgabe  
*Mus.ms. 4744 a-9 (A)*.
- 161 Ave maris stella**  
SATB, Cl, 2 Vi, Va, Vc, Bc (bezzifert)  
1.1.1854  
*Mus.ms. 4495 b (A)*
- 163 Motette „O Herr! erhöre mein Gebett!“ (e-Moll)**  
siehe JWV 66

## Werke ohne Opuszahl nach 1860 (WoO)

- 7 Carmina sacra**  
 1. Ave Maria, SA, Org, 26. 2.1884  
 2. Ad hoc templum, SA, Org, 20.6.1885  
 3. Venite populi, SA, Org, 14.6.1885  
 4. Miserere, SATB, Org, 19.3.1878/1885  
 5. Confitebor, SATB, Org, 26.8.1885  
 6. Recordare Virgo, SATB, Org, 23.9.1885  
 Siehe den Kritischen Bericht.
- 13 De profundis / Aus der Tiefe**  
 SATTB  
 20.4.1881/17.2.1885  
 Dt. Text: Fanny von Hoffnaab  
*Mus.ms. 4739 b/3, S. 55-56 (Sk); Mus.ms. 4672a-2,2 (A); Mus.ms. 4633-1 (A); Mus.ms. 4672-2 (Abschrift)*  
 Ed. Leipzig (Licht & Meyer) als Beilage vom 15.10.1885 in: *Der Chorgesang*, hg. von A. W. Gottschalg, 1. Bd., Nr. 2, Jg. 1886, VN 24, Titelaufgabe bei Kistner in Leipzig (VN 7697) o.J.  
 Auch in Rheinberger-GA Bd. 7 (Anhang)  
 Die Motette war urspr. als Teil der Sammlung „Aus dem Kirchenjahr“ komponiert worden. Rheinberger teilte diese Stücke später auf op. 133, 134 und 163 auf, allerdings ohne das JVV 13 zu berücksichtigen.
- 17 Weihnachtslied „Morgenstern der finstern Nacht“ (A-Dur)**  
 S solo, Org (1. Fassung vom 26.10.1884)  
 SATB (2. Fassung vom 15.2.1900)  
 Text: Angelus Silesius (1624–1677)  
 1. Fassung: *Mus.ms. 4744 d-5 (A)*; ed. als Beilage zur *Deutschen Illustrierten Zeitung* 1884/95  
 2. Fassung: *Mus.ms. 4739 b-6, S. 47 (Sk)*; laut Skizze für die „Zürcher Notenbuchanstalt“ komponiert; ed. in Ignaz Heim (Hg.), *Sammlung von Volksgesängen für gemischten Chor*, Bd. III  
 Neuausgabe Carus 50.253.
- 18 Zur Trauung „Feierglockenklänge schweben“ (Es-Dur)**  
 SATB  
 19.3.1896  
 Text: P. B. [Paul Baehr, 1855–1929]  
*Mus.ms. 4739 b-5, S. 147–148 (Sk); Mus.ms. 4680 (Abschrift)*  
 Ed. als „Trauungsgesang“ Leipzig (Robert Forberg) 1896, VN 5002.
- 22 Selig sind die Toten, Motette (Es-Dur)**  
 SATB  
 12.11.1891  
*Mus.ms. 4739 b-5, S. 17 (Sk); Mus.ms. 4680 (Abschrift)*  
 Ed. als Nr. 159 in: *Chorgesangbuch. Festliche Gesänge ...*, hg. von Johann Georg Herold (Röttger) 1892.  
 Fußnote: „Vom Komponisten selbst mitgeteilt.“  
 Neuausgabe Carus 3.019/10.
- 24 Preis und Anbetung, Chor (D-Dur)**  
 SATB  
 16.8.1895  
 Text: Gottfried August Bürger (1734–1814)  
*Mus.ms. 4739 b-5, S. 17 (Sk); Mus.ms. 4680 (Abschrift)*  
 Ed. Leipzig (Robert Forberg) 1896, VN 5002.  
 Das Werk entstand im Zusammenhang mit dem von Rheinberger selbst als Nr. 24 katalogisierten Werks nicht identisch ist. Irmen nennt als Quellenangabe die Skizze in *Mus.ms. 4739 b-4, S. 38*. Allerdings handelt es sich dabei um ein Fragment für SATB in B-Dur, das Rheinberger im Zusammenhang mit WoO 7,6 im September 1885 komponierte, aber offensichtlich nicht vollendete.
- 30 Magnificat „Omni die dir“ / Alle Tage“ (D-Dur)**  
 SATB  
 11.12.1885  
 Siehe den Kritischen Bericht.
- 32 Justorum animae**  
 SA, Org  
 1901  
 Ed. Rom (Marcello Capra) 1901, VN 313.  
 Im Irmen-Werkverzeichnis findet sich unter WoO 32 das Incipit eines *Justorum animae*, das mit dem von Rheinberger selbst als Nr. 32 katalogisierten Werks nicht identisch ist. Irmen nennt als Quellenangabe die Skizze in *Mus.ms. 4739 b-4, S. 38*. Allerdings handelt es sich dabei um ein Fragment für SATB in B-Dur, das Rheinberger im Zusammenhang mit WoO 7,6 im September 1885 komponierte, aber offensichtlich nicht vollendete.
- 34 Ave Maria (F-Dur)**  
 SSA, Org  
 3.10.1901  
 Siehe den Kritischen Bericht.
- 41 Gebet zum heiligsten Herzen Jesu / Herz-Jesu-Hymne (D-Dur)**  
 TTBB  
 22.6.1870 / 23.12.1872  
*Mus.ms. 8271 (A); Mus.ms. 4744 d-6* (Abschrift von Fanny Rheinberger)  
 Text: Fanny von Hoffnaab [Rheinberger]  
 Die Herz-Jesu-Hymne geht auf einen Auftrag des Regensburger Verlags Pustet zurück. Da Rheinberger zur der Zeit krank war, griff Fanny auf ein älteres Stück zurück, das Rheinberger bereits 1870 komponiert hatte, unterlegte ihm einen neuen Text und sandte es nach Regensburg. Darauf weist die Anmerkung Fannys in der Abschrift hin: „(Curt an Kopfweh zu Bette; ich unterlegte diesen selbst gedichteten Text zu einem Baldehymnus v. Curt).“ Dieses ursprüngliche Werk, der „Baldehymnus“, fand sich unter *Mus.ms. 8271* mit Datum vom 22.6.1870. Der originale Text lautet: „Mater illimi generasse partu“. Über die Systeme hat Fanny den neuen Text notiert. Laut Fanny hatte Rheinberger den „Baldehymnus“ zur Enthüllung der renovierten Mariensäule in München auf einen Text von Jacob Balde komponiert (siehe B&D, Bd. IV, S. 156f.)  
 Ed. mit dem Herz-Jesu-Text als Nr. 19 in *Gesänge zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu*, hg. von Singenberger, Regensburg (Pustet), Juli/August 1876. Bearb. von Joseph Renner für Solostimme und Orgel, ebenda 1919, VN 1344.
- Zu WoO 45, 46, 50, 51 und 52**  
 Bei diesen von Irmen mit WoO-Zahlen versehenen Werken handelt es sich um eine Gruppe von 5 Choralbearbeitungen, die nicht eindeutig Rheinberger allein zugeschrieben werden können. Aus Eintragungen in den Musikschultagebüchern und dem Handschriftenverzeichnis geht hervor, dass diese Bearbeitungen für oder im Rahmen von Rheinbergers Musikunterricht entstanden. Monat und Jahr sind auf den Quellen nicht merklich. Ob es sich um Gemeinschaftsarbeiten, Schülerarbeiten oder experimentelle Werke von Rheinberger selbst handelt, muss unklar bleiben. Siehe dazu auch Hans-Josef Irmen, *Engelbert Humperdinck, Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, Vaduz 1974, Tag Josef Rheinberger-Archiv, 1974, 2 Bde., gleichzeitige als Titelaufgabe erschienen in: *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Bd. 104, Nr. 11, Köln 1974, sowie Birger Petersen, *Satzmodelle im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel 2003, S. 144ff.
- 45 Stabat mater, Chor über den Chor (g-Moll)**  
 SATB/SATB  
 Juni 1877  
*Mus.ms. 4744 c-1 (A)*  
 Das Werk entstand im Zusammenhang mit Rheinbergers Kompositionsunterricht an der Musikschule (s.o.). Laut Musikschultagebuch Nr. 3 (1877/76–1878/79) (LI-LA RhFA 098/3) arbeitete er daran mit seinen Schülern vom 5.5. bis 23.5.1877.
- 46 Requiem aeternam, Choralbearbeitung (B-Dur)**  
 SSATTB  
 Juni 1877  
 Siehe den Kritischen Bericht.
- 50 Gott sei mir gnädig, Choralbearbeitung zu 6 Stimmen (e-Moll)**  
 SSATTB  
 Mai 1879  
*Mus.ms. 4744 c-2* (Handschrift von Engelbert Humperdinck)  
 Das Werk entstand wie WoO 45, 46 und 51–52 im Zusammenhang mit Rheinbergers Kompositionsunterricht an der Musikschule. Ein 2. Exemplar findet sich im Nachlass des Rheinberger-Schülers Humperdinck in Frankfurt/Main. Es stammt von der gleichen Hand. Siehe dazu Irmen, *Humperdinck*, op. cit., S. 144ff.
- 51 Nimm mich, o Herr, in deine Hut, Choralbearbeitung (d-Moll)**  
 SATB, 2 VI, Va, Vc/Cb  
 Mai 1879  
*Mus.ms. 4744 c-3* (Handschrift von Humperdinck)  
 Das Werk entstand ebenfalls im Zusammenhang mit dem Musikschulunterricht, laut Petersen, *Satzmodelle*, op. cit., S. 221f., zwischen dem 25.5. und 4.6.1879. Siehe auch Irmen, *Humperdinck*, op. cit., S. 147.
- 52 Adoro te, Choralbearbeitung zu 7 Stimmen (B-Dur)**  
 SSATTBB  
 Mai 1879  
*Mus.ms. 4744 c-4* (Handschrift von Humperdinck, mit autographen Einträgen, z.B. des dt. Textes in der Fassung von Simrock)  
 Anlass vgl. WoO 45, 46, 50 und 51, siehe Irmen, *Humperdinck*, op. cit., S. 141, mit Faksimile eines 2. Exemplars aus dem Humperdinck-Nachlass.
- 54,1 Salve Regina (Es-Dur)**  
 SATB  
 17.3.1873  
 Siehe den Kritischen Bericht.

#### 54,2 Salve Regina (B-Dur)

SSA (1. Fassung), SSA, Org (2. Fassung)

1880, 1886

1. Fassung: *Mus.ms. 4687 b* (A, 29.5.1880), „für das Regensburger Musikschul=Album geschrieben“

Ed. in *Drei- und vierstimmige Lieder a capella ...* hg. von Carl Heffner, Regensburg (J. G. Boeßcker Verlag/A. Stender), ca. 1880

2. Fassung: *Mus.ms. 4641* (A vom 22.12.1881); Staatsbibliothek zu Berlin, *Mus.ms. Autogr. RHEINBERGER 1N* (A vom 24.9.1886); *Mus.ms. Mk 747* (K-Sti); ed. in *Musica Sacra*, Mailand, um 1886 (nicht erhalten).

Das Stück findet sich unter den Manuskripten der *Marianischen Hymnen* op. 171, ging aber nicht in den Druck der *Marianischen Hymnen* ein. Siehe Edition und Kritischen Bericht in Bd. 6 der Rheinberger-GA.

#### 54,3 Salve Regina, Choral (Es-Dur)

TB unisono, Org

25.5.1883

Siehe den Kritischen Bericht.

#### 55 O Maria wunderbare / An Maria, die Patronin Bayerns (G-Dur)

SSA

8.7.1880

*Mus.ms. 4739 b-3*, S. 8; ed. *Ehrenpreislieder für Gott, König und Vaterland*, Heft 1, S. 7, Donauwörth (Buchhandlung des kath. Erziehungsvereins) 1880. Auftrag für eine Festschrift zum Wittelsbacher Jubiläum 1880.

#### 63 Kinderlied St. Nepomuck's Vorabend „Lichtlein schwimmen auf dem Strome“ (G-Dur)

Kinderchor SSA

25.4.1883

Text: Johann Wolfgang von Goethe

*Mus.ms. 4744-10* (A)

Ed. in: 7. Beilage zu den *Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik*, 18. Jg., Regensburg 1883. Laut Erstdruck hatte Rheinberger das Lied bei einem Wettbewerb eingereicht, der die beste Melodie zu dem Text prämierte, und den Preis gewonnen. Neuausgabe: in Carus 50.262.

#### 66 Zur Heiligen Christnacht „Hört ihr wohl die Engelchöre“ (G-Dur)

SSA

16.10.1885

Text: Julie von Massow (1825–1901)

*Mus.ms. 4739-4*, S. 40 (Sk). Laut Skizze „zu einem Gedicht von Massow (zu wohlthätigem Zweck).“

Zur Ed. siehe Gedichtband von Julie von Massow, *Leben und Lieben im Liede. Gesammelte Lieder*. Bd. 1,1, hg. von Dr. M. Huttler, Augsburg 1888. Dort steht auf S. 23: „Dresden, Dezember ... geschrieben zu einem Tonsatz von Jos. Rheinberger, für ... in der Kathol. Hofkirche. 1886 mit eigener Composition ... inberger in Separatdruck erschienen, Augsburg, Lit. ... M. Huttler, und 1887 eben daselbst als Nr. IV in ...“

#### 68 Graduale für Sonntag Quinquagesima „Tu es Dominus“ (G-Dur)

SATB

6.8.1891

Siehe den Kritischen Bericht.

#### 69 Ave Maria

ca. 8.10.1892

*Mus.ms. 4739 b-3*, S. 43 (A)

Irmen ... et im Werkverzeichnis ... SATB und gibt als ... eine Skizze in *Mus.ms. 4739 b-3* S. 43-44 an. Dieser entspricht ... das Incipit. Doch ... es sich offenbar nur um ein Fragment ... einberger nicht ... ändigt hat. Stattdessen hat er im Skizzenbuch ... ein ganz anderes *Ave Maria* für Männerchor ... mit der Messe op. 172 für Männerchor zusammengefasst. Dieses *Ave Maria* ist im Skizzenbuch am 8.10.1892 datiert. ... Kenner hat das Männerchorstück aus der Messe als op. 172b wiederum für gemischten Chor SATB bearbeitet (Leipzig 1902).

#### 71 Zwei Antiphone für die Centenarfeier (1894) in Loreto (G-Dur/C-Dur)

SATB

30.10.1893

Siehe den Kritischen Bericht.

Carus

# Sämtliche Werke von Josef Gabriel Rheinberger

## The Complete Edition of the Works of Josef Gabriel Rheinberger



### Vokalmusik / Vocal music

#### I Geistliche Vokalmusik / Sacred vocal music

- 1 Messen für gleiche Stimmen
- 2 Messen für gemischten Chor I (Werke für Chor a cappella)
- 3 Messen für gemischten Chor II (Werke mit Orgel)
- 4 Requiem op. 60
- 5 Messe in C op. 169
- 6 Geistliche Gesänge I (Solostimmen/Frauenchor mit Begl.)
- 7 Geistliche Gesänge II (gemischter Chor a cappella)
- 8 Geistliche Gesänge III (gemischter Chor und Instrumente)

#### II Oratorien und Kantaten / Oratorios and cantatas

- 9 Das Töchterlein des Jairus op. 32; Christoforus op. 120
- 10 Der Stern von Bethlehem op. 164

#### III Dramatische Musik / Dramatic music

- 11 Die sieben Raben op. 20
- 12 Türmers Töchterlein op. 70
- 13 Singspiele
- 14 Schauspielmusiken

#### IV Weltliche Vokalmusik / Secular vocal music

- 15 Lieder für Singstimme und Klavier
- 16 Chorbballaden I (gemischte Stimmen und Klavier)
- 17 Chorbballaden II (Männerchor und Orchester)
- 18 Chorbballaden III (gem. Stimmen u. Orchester oder Klavier)
- 19 Chormusik I (gleiche Stimmen a cappella)
- 20 Chormusik II (Männerchor a cappella)
- 21 Chormusik III (gemischter Chor a cappella)
- 22 Chormusik IV (Chor bzw. Solostimmen mit Begleitung)

### Instrumentalmusik / Instrumental music

#### V Orchestermusik / Orchestral music

- 23 Wallenstein op. 10
- 24 Florentiner Sinfonie op. 87
- 25 Konzertouverturen
- 26 Orchesterfassungen eigener Werke
- 27 Klavierkonzert in As op. 94
- 28 Orgelkonzerte op. 137 und 177; Suite op. 149

#### VI Kammermusik / Chamber music

- 29 Kammermusik I (Werke ohne Klavier)
- 30 Kammermusik II (Klaviertrios)
- 31 Kammermusik III (Klavierquartett, Klavierquintett, Sextett)
- 32 Kammermusik IV (Werke für Soloinstrument und Klavier)
- 33 Kammermusik V (Werke für Soloinstrument und Orgel)

#### VII Klavierwerke / Piano music

- 34 Klavierwerke I zu 2 Händen (Sonaten)
- 35 Klavierwerke II zu 2 Händen
- 36 Klavierwerke III zu 2 Händen
- 37 Klavierwerke IV zu 4 Händen oder für 2 Klaviere

#### VIII Orgelwerke / Organ music

- 38 Orgelmusik I (Orgelsonaten 1–10)
- 39 Orgelmusik II (Orgelsonaten 11–20)
- 40 Orgelmusik III (Kleinere Orgelwerke)

#### IX Bearbeitungen / Arrangements

- 41 Orgelsonaten Nr. 1–10
- 42 Orgelsonaten Nr. 11–17
- 43 Orgelkonzerte und Stücke für Orgel
- 44 Dramatische Musik
- 45 Orchestermusik
- 46 Kammermusik
- 47 Bearbeitungen eigener Werke für 2 Klaviere
- 48 Goldberg-Variationen (Bach), Variationen KV 500, KV 613 (Mozart)

#### Supplementbände / Supplementary volumes

- 1 Klaviertrio op. 112 (Faksimile des Autographs)
- 2 Harald Wanger: Josef Gabriel Rheinberger. Leben und Werk in Bildern
- 3 Kleinere Orgelwerke ohne Opuszahl
- 4 Geistliche Chorwerke ohne Opuszahl