
Josef Gabriel
Rheinberger

Sämtliche Werke

Herausgegeben
vom Josef-Rheinberger-Archiv
Vaduz

Abteilung I
Geistliche Vokalmusik

1. Messen und Totenmessen
Band 4
Requiem op. 60

Requiem op. 60

Missa pro defunctis
für Soli, Chor und Orchester

Vorgelegt von Wolfgang Hochstein

Diese Ausgabe erscheint unter
dem Patronat der Regierung
des Fürstentums Liechtenstein
Vaduz

Editionsleitung:
Harald Wanger und Günter Graulich

Gestaltung: Paul Weber, Zürich
Gesetzt in der Syntax Antiqua
böttler-satz-technik, Walddorfhäslach
Druck: Omnitypie Gesellschaft Stuttgart
Buchbinderei Idupa, Owen/Teck

© by Carus-Verlag, Stuttgart 1992 – CV 50.204
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten
Any unauthorized reproduction is prohibited by law
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
1992 / Printed in Germany

Inhalt

Biographische Übersicht	VI
Vorrede	VII
Vorwort	IX
Facsimilia	XXXIII
Introitus et Kyrie	
1. Requiem aeternam	1
Sequentia	
2. Dies irae	15
3. Recordare	32
4. Qui Mariam	43
5. Confutatis	53
Offertorium	
6. Domine Jesu Christe	73
7. Quam olim Abrahae (Canon)	87
8. Hostias	99
Sanctus	
9. Sanctus	114
10. Benedictus	121
Agnus Dei et Communio	
11. Agnus Dei	140
12. Lux aeterna	153
Kritischer Bericht	179

Josef Gabriel Rheinberger

Biographische Übersicht

- 1839 17. März: Josef Gabriel Rheinberger (Taufbuch: Gabriel Josef) wird in Vaduz (Fürstentum Liechtenstein) als Sohn des fürstlichen Rentmeisters Johann Peter (1789–1874) und seiner Frau Maria Elisabeth, geb. Carigiet (1801–1873), geboren.
- 1844 Erster Musikunterricht zusammen mit seinen Schwestern Johanna (Hanni) und Amalia (Mali) durch den Lehrer Sebastian Pöhly (1808–1889) aus Schaan.
- 1846 Übernahme des Organistendienstes an der Florinskapelle in Vaduz. Unter Pöhlys Anleitung entstehen erste kleine Kompositionen.
- 1849 Musikunterricht bei Philipp Schmutzer (1821–1898) in Feldkirch (Vorarlberg).
- 1851 Eintritt in die Musikschule in München (Hausersches Konservatorium). Unterricht bei Johann Georg Herzog (Orgel), Emil Leonhard (Klavier), Johann Julius Maier (Harmonielehre und Kontrapunkt), später auch bei Franz Lachner.
- 1852 Vize-Organist an der Ludwigskirche in München.
- 1859 Klavierlehrer am Konservatorium. Als erste gedruckte Komposition erscheinen „4 Stücke für Klavier“ op. 1 (Peters in Leipzig).
- 1860 Lehrer für Harmonielehre, Kontrapunkt und Musikgeschichte am Konservatorium.
- 1864 Leitung des Oratorienvereins (bis 1877). Solorepetitor am Hoftheater in München (bis 1867).
- 1867 Hochzeit mit Fanny (Franziska) von Hoffnaaß, verwitwete Jägerhuber (1831–1892). 1871 Professor und Inspektor an der Kgl. Musikschule. Schwere Erkrankung der rechten Hand.
- 1877 Leitung der Kirchenmusik in der Allerheiligen-Hofkirche; Hofkapellmeister.
- 1892 31. Dezember: Tod der Gattin Fanny von Hoffnaaß.
- 1895 1. Januar: Komturkreuz des Bayerischen Kronenordens, verbunden mit dem persönlichen Adel.
- 1899 Zum 60. Geburtstag Dr. phil. h. c. der Philosophischen Fakultät der Universität München.
- 1901 25. November: Josef Gabriel Rheinberger stirbt in München; 28. November: Beisetzung auf dem Südfriedhof in München neben seiner Gattin.
- 1944 5. Juni: Gründung des Josef-Rheinberger-Archivs in Vaduz.
- 1949 Nach Zerstörung der Grabstätte im 2. Weltkrieg Überführung der Gebeine von Rheinberger und seiner Gattin nach Vaduz. Beisetzung in einem Ehrengrab auf dem Friedhof in Vaduz.

Vorrede

Die erste Gesamtausgabe der Werke Josef Gabriel Rheinbergers, die hier vorgelegt wird, soll sein Schaffen wieder zugänglich machen. Die Edition stützt sich weitgehend auf die vom Komponisten selbst revidierten Erstausgaben. Über Abweichungen zwischen Manuskripten und Erstausgaben geben die jeweiligen Kritischen Berichte Auskunft.

Unsere Ausgabe bringt sämtliche Werke, die mit Opuszahlen versehen sind. Jugendwerke (JWV) und Werke ohne Opuszahlen (WoO) werden in einer repräsentativen Auswahl vorgelegt. Die Banderteilung folgt weitgehend dem Rheinberger-Werkeverzeichnis: Hans-Josef Irmen, Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 37).

- I Geistliche Vokalmusik
- II Oratorien und Kantaten
- III Dramatische Musik
- IV Weltliche Vokalmusik
- V Orchestermusik
- VI Kammermusik
- VII Klaviermusik
- VIII Orgelwerke
- IX Bearbeitungen

Die Edition sämtlicher Werke Josef Gabriel Rheinbergers wäre nicht möglich gewesen ohne Förderung von öffentlicher und privater Seite. Herausgeber und Verlag sind der Regierung des Fürstentums Liechtenstein in Vaduz zu besonderem Dank verpflichtet. Unser Dank gilt auch den Originalverlegern der Werke Rheinbergers für die Erteilung der Reproduktions-erlaubnis. Zu danken ist ferner dem Rheinberger-Archiv in Vaduz und der Bayerischen Staatsbibliothek München, in der sich der musikalische Nachlaß Rheinbergers befindet.

Vorwort

Josef Gabriel Rheinberger wurde am 17. März 1839 als Sohn des Fürstlich Liechtensteinischen Rentmeisters Johann Peter Rheinberger und dessen Ehefrau Maria Elisabeth in Vaduz geboren. Schon früh zeigte sich die außergewöhnliche musikalische Begabung des Knaben, und er erhielt mit fünf Jahren Klavierunterricht bei dem Dorfschullehrer Sebastian Pöhly. Als Siebenjähriger trat er erstmals öffentlich auf, wurde dann auch an die Orgel herangeführt und schrieb unter Anleitung seines Lehrers bereits kleine Kompositionen. Ab 1849 wurde Rheinberger in Feldkirch von dem Chorregenten Philipp Schmutzer unterrichtet. Dieser unterwies ihn nicht nur in Harmonielehre, Klavier- und Orgelspiel, sondern brachte ihm auch Kompositionen von Bach, Mozart und Beethoven näher; immer mehr reifte in dem hochtalentierten Schüler der Entschluß, den Beruf des Musikers zu ergreifen. Im Alter von zwölf Jahren verließ Rheinberger dann seine Heimat und ging zur Ausbildung an das von Franz Hauser geleitete „Königlich Bayerische Conservatorium“ nach München. Dort belegte er die Fächer Klavier und Kontrapunkt und wurde Orgelschüler des namhaften Johann Georg Herzog. In Karl Franz Emil v. Schafhüttl fand er einen wohlwollenden Förderer. Nachdem Rheinberger die dreijährige Ausbildung am Konservatorium beendet hatte, setzte er seine Studien bei Franz Lachner fort; zahlreiche Kompositionen der verschiedensten Gattungen entstanden. Außerdem wirkte er als Aushilfsorganist an mehreren Münchener Kirchen, erteilte privaten Musikunterricht und korrepetierte beim Oratorienverein. 1859 trat Rheinberger eine Klavierlehrer-Stelle am Münchener Konservatorium an und rückte dort bereits ein Jahr später in die Position als Professor für Komposition auf. Daneben versah er von 1863 bis 1867 das Organistenamt an der Hofkirche St. Michael, übernahm 1864 die Leitung des Münchener Oratorienvereins und ging ebenfalls 1864 ein dreijähriges Engagement als Solorepetitor der Königlichen Hofoper ein. Den damaligen Musikparteien-Streit mit Richard Wagner als Mittelpunkt hat Rheinberger während dieser Zeit ebenso unmittelbar erlebt wie die Münchener Uraufführung von *Tristan und Isolde* (1865); der an Bach und Mozart geschulte Rheinberger stand dem Werk Wagners und dessen kunstphilosophischen Ideen jedoch zeitlebens distanziert gegenüber.

Das Jahr 1867 brachte die Heirat mit der künstlerisch begabten und gesellschaftlich hochgeachteten Franziska („Fanny“) v. Hoffnaab sowie Rheinbergers Anstellung als Professor für Komposition und Orgelspiel an der von Wagner und Hans v. Bülow neugegründeten Königlichen Musikschule in München; diese Position sollte er bis in sein letztes Lebensjahr innehalten. Neben der Lehrtätigkeit blieb Rheinberger stets ein äußerst produktiver Komponist, dessen Oeuvre alle musikalischen Gattungen von der Kammermusik bis zur Oper umfaßt und dessen vorbildliche Arbeitsdisziplin gerade auch in Anbetracht seiner

anfälligen Gesundheit nur bewundert werden kann. Nachdem er 1877 in der Nachfolge Franz Wüllners zum Königlichen Kapellmeister ernannt und mit der Zuständigkeit für die Kirchenmusik an der Allerheiligen-Hofkapelle betraut worden war, legte Rheinberger die Leitung des Oratorienvereins nieder und wandte sich im Zusammenhang mit seinen neuen Aufgaben ganz besonders intensiv der Sakralmusik zu; trotz aller Traditionsgebundenheit hat er sich dabei allerdings nie den restaurativen Idealen der Cäcilianer verschrieben. Mit zahlreichen Auszeichnungen – unter anderem der Ehrendoktorwürde – geehrt, ist Josef Rheinberger am 25. November 1901 in München gestorben. Er gilt als eine der herausragenden Gestalten im Münchener Musikleben des 19. Jahrhunderts, als profiliertes Vertreter einer an historischen Vorbildern gründlich geschulten Satztechnik und als Kirchenkomponist von individuellem Rang. Außerdem legen viele namhafte Schüler – Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Adolf Sandberger, Theodor Kroyer, Wilhelm Furtwängler und andere – Zeugnis davon ab, daß Rheinberger der in seiner Zeit prominenteste deutsche Kompositionslehrer gewesen ist. Aus seinem Schaffen, in dem bei souveräner Beherrschung von Formgestaltung und Kontrapunkt das Dramatische hinter dem Lyrischen deutlich zurücksteht, haben sich vor allem die Orgelkompositionen im Repertoire gehalten.¹

Nach einer großen Zahl von Jugendwerken, von denen er die meisten später nicht mehr anerkannt hat, begann Rheinberger die offizielle Zählung seiner Kompositionen etwa zu der Zeit, als er sich um seine erste Stelle am Münchener Konservatorium bewarb; die *Vier Klavierstücke* op. 1 sind im Jahre 1858 entstanden.² Anschließend schrieb er in dichter Folge weitere Klaviermusiken, mehrere Zyklen von Klavierliedern sowie unter anderem die *Wallenstein-Sinfonie* op. 10, die Oper *Die Sieben Raben* op. 20, die *1. Orgelsonate* op. 27 und einiges an geistlicher und weltlicher Chormusik. Im Jahre 1865 – Rheinberger war inzwischen Dirigent des Oratorienvereins geworden – nahm er dann seine erste groß dimensionierte geistliche Komposition in Arbeit, das *Requiem* in b-Moll für Solostimmen, Chor und Orchester. Diese Vertonung der Totenmesse wird als

¹ Zur Biographie Rheinbergers und zur Bewertung seiner künstlerischen Persönlichkeit vgl. Theodor Kroyer, *Joseph Rheinberger*, Regensburg 1916, sowie die einschlägigen Artikel von Anton Würz in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 11, Sp. 377–381, Kassel 1963, und in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 15, S. 791–792, London 1980. Als besonders gründliches Standardwerk muß heute die Untersuchung von Hans-Josef Irmen gelten, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970. – Es sei an dieser Stelle angemerkt, daß Rheinbergers Vornamen „Josef Gabriel“ auch in umgekehrter Folge gebraucht werden. Er selbst verwendete ausschließlich den Vornamen „Josef“; seine Gattin Franziska nannte ihn „Curt“.

² Vgl. Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974.

das „bedeutendste Werk der ersten Schaffensperiode“³ Rheinbergers sowie als Beginn für sein „eigentliches kirchenmusikalisches Oeuvre“⁴ betrachtet; die vorliegende Komposition stellt somit einen wichtigen Markstein innerhalb des Rheinbergerschen Schaffens dar.

Die Anregung für das hier in einer kritisch-korrekten Neuauflage veröffentlichte Werk verdankt Rheinberger offenbar einer Einstudierung des Mozart-*Requiem*s mit dem Münchener Oratorienverein im April 1865.⁵ Nach Datierungen auf dem Autograph hat er dann von Juni bis Oktober 1865 an seinem *Requiem* gearbeitet.⁶ Zu einer Aufführung ist es anschließend aber nicht gekommen,⁷ denn offensichtlich war Rheinberger mit dem Ergebnis noch teilweise unzufrieden und spürte schon bald Veranlassung, einzelne Partien seiner Komposition einer Überarbeitung zu unterziehen. Die Rheinbergerschen Bedenken gegenüber dem eigenen Werk sollen dabei durch eine Aufführung von Cherubinis c-Moll-*Requiem* im Oratorienverein ausgelöst worden sein.⁸ So machte sich der Komponist vom 3. November bis 5. Dezember 1869 an eine neue Niederschrift seiner *Requiem*-Partitur. Erst in dieser Fassung fügte er dem Werk auch die Opuszahl 60 bei. Franziska Rheinberger begleitete die Arbeit ihres Gatten, den sie stets nur „Curt“ nannte, mit ihren Tagebuchnotizen; einige dieser Aufzeichnungen geben wir nachfolgend wieder.⁹

[3. November 1869:] Curt hat neues Partiturenpapier bekommen und schreibt jetzt sein großes Requiem um. – Er will es vollkommen neu instrumentieren, da er sagt seit jener Zeit, als er es anfing, viel gelernt zu haben. Er freute sich innig dieser erst[en] geschriebenen Seiten.¹⁰

[7. November:] Curt ist wahrhaftig schon mit dem Kyrie des Requiem fertig. Die Partitur wird das Apetitlichste und Liebenswertigste, das man sich denken kann. – Er fing bereits am Dies irae an.¹¹

[8. November:] Curt arbeitet am Requiem. Er spielte heute aus dem Dies irae, wobei die erschütternde Begleitung trefflich das Zittern und Bangen der geangsteten Seele vor dem Richter gibt.¹²

[10. November:] Curt arbeitete am Requiem und ich sah ihm dabei über die Schulter. Rex tremendae majestatis wird dröhnend und erschütternd.¹³

[Dienstag, 23. November:]¹⁴ Curt hat enorm an seinem Requiem gearbeitet, so daß er schon über die Hälfte der Partitur fertig hat. Er hatte fast 14 Tage lang sehr starkes Kopfweh.¹⁵

[Mittwoch, 24. November:] Curt sagt, daß er zwei Dritttheile des Requiem bewältigt habe. Leider quält ihn das Zahnweh immer noch.¹⁶

[Donnerstag/Catharina, 25. November:] Curt hat sein Requiem heute bis zum Benedictus gebracht. Er hat das Sanctus fertig componirt.¹⁷

[Montag, 29. November:] Curt hat heute das Benedictus in seinem Requiem fertig geschrieben. Ich räumte heute seinen Notenkasten ein und staunte über die Masse, die er schon geschrieben!¹⁸

[2. Dezember:] Curt arbeitete am Requiem, bereits am Agnus Dei, unglücklich.¹⁹

[5. Dezember:] So eben wurde Curt mit seinem Requiem fertig. Er lud mich ein, die letzte Note daran zu schreiben, das B im Baß.²⁰

Gegenüber der Version von 1865 hat der Komponist sein Werk im Zuge der beschriebenen Überarbeitung neu instrumentiert und dabei unter anderem ein drittes Horn sowie die Tuba ergänzt. Außerdem wurden die solistischen Partien und einige instrumentale Vor- und Nachspiele des Orchesters umgearbeitet bzw. ausgeweitet. Theodor Kroyer, der in seiner Rheinberger-Monographie auch auf die zwei Fassungen des *Requiem*s eingegangen ist, hat beide Versionen fatalerweise miteinander ver-

wechselt; so kommt er zwangsläufig zu völlig falschen Schlußfolgerungen, wenn er der von ihm für die jüngere gehaltenen Erstfassung etwa auf Grund ihrer etwas kleineren Orchesterbesetzung und der geringfügig knapperen Anlage eine größere Reife und fortgeschrittenere Instrumentationstechnik bescheinigen will.²¹

Aus Franziska Rheinbergers Tagebucheintragung vom 12. Dezember 1869 erfahren wir, daß der Komponist die neue Partitur seines *Requiem*s nach Bonn geschickt und dem Verlag Simrock zum Druck angeboten hat.²² Schon fünf Tage später kam die Partitur aber mit einem ablehnenden Bescheid zurück, was Franziska vermuten ließ, Simrock habe das Werk überhaupt nicht angesehen.²³ Auch Verhandlungen mit dem Leipziger Verleger Fritzsche blieben erfolglos, da dieser die Partitur nicht stechen, sondern nur „autographieren“ lassen wollte.²⁴

Im Mai/Juni 1870 machte sich Franziska Rheinberger daran, den lateinischen Text des *Requiem*s ins Deutsche zu übertragen und der Partitur zu unterlegen; zur selben Zeit berichtete sie in ihren Tagebuchnotizen, daß die Uraufführung der Komposition durch den Münchener Oratorienverein für das Jahresende

³ Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 140. Die erste Schaffensperiode des Komponisten wird bis zu seiner Übernahme des Hofkapellmeisteramtes im Jahre 1877 gerechnet.

⁴ Elmar Seidel, „Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik“ in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* Bd. 2, Kassel 1976, S. 242.

⁵ Vgl. Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 142 mit Anmerkung 42.

⁶ Vgl. die Beschreibung der Quelle A¹ im Kritischen Bericht am Schluß dieses Bandes.

⁷ Aus einem Brief von Ferdinand Thierrot [Thieriot] an Rheinberger geht allerdings hervor, daß sich der Komponist damals um eine Einstudierung seines Werkes in Hamburg bemüht haben muß; vgl. Harald Wanger und Hans-Josef Irmen (Hrsg.), *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens* Bd. II, Vaduz 1982, S. 63–65.

⁸ Vgl. Anmerkung 5.

⁹ Die Tagebücher von Franziska Rheinberger, in die zahlreiche Briefe, Programmzettel und Presseberichte eingeklebt sind, werden in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Handschriftenabteilung) unter den *Rheinbergeriana* aufbewahrt (olim: *Cod. germ.* 6338). In ihrer neubändigen Ausgabe *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens* (Vaduz 1982–1986) haben Harald Wanger und Hans-Josef Irmen diese Aufzeichnungen veröffentlicht. Bei den nachfolgenden Quellenangaben wird zunächst auf den Fundort in den handschriftlichen *Rheinbergeriana* aus der Bayerischen Staatsbibliothek, anschließend auf die Ausgabe von Wanger/Irmen verwiesen. Verschiedentliche Unterstreichungen in den Zitaten aus Franziska Rheinbergers Tagebüchern wurden jeweils weggelassen.

¹⁰ *Rheinbergeriana I/1*, S. 104⁴; Wanger/Irmen (op. cit.), Bd. III, Vaduz 1983, S. 130.

¹¹ *Rheinbergeriana I/1*, S. 104⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 131.

¹² *Rheinbergeriana I/1*, S. 104⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 131.

¹³ *Rheinbergeriana I/1*, S. 107⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 131.

¹⁴ Das Datum ist im Original irrtümlich mit dem 22. angegeben. Nachweise wie anschließend.

¹⁵ *Rheinbergeriana I/1*, S. 107⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 133 (Datumsangabe dort: 17. November 1869).

¹⁶ *Rheinbergeriana I/1*, S. 107⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 134.

¹⁷ *Rheinbergeriana I/1*, S. 107⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 134.

¹⁸ *Rheinbergeriana I/1*, S. 110⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 137.

¹⁹ *Rheinbergeriana I/1*, S. 112⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 138.

²⁰ *Rheinbergeriana I/1*, S. 112⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 138.

²¹ Vgl. Kroyer, (op. cit.), S. 184–185. In seiner Untersuchung über *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* hat Hans-Josef Irmen den Irrtum Kroyers richtiggestellt (op. cit., S. 141–142).

²² *Rheinbergeriana I/1*, S. 122⁴; Wanger/Irmen, (op. cit.), Bd. III, S. 145.

²³ *Rheinbergeriana I/1*, S. 122⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 145.

²⁴ *Rheinbergeriana I/1*, S. 126⁴, 140⁴ und 143⁴; Wanger/Irmen, daselbst S. 150, 160, 164 und 166–167.

vorgesehen war.²⁵ Diese Planung wurde trotz des Kriegsausbruchs zwischen Deutschland und Frankreich im Sommer 1870 aufrechterhalten; die politischen Ereignisse veranlaßten Rheinberger jedoch dazu, seinem Werk die Widmung an die Gefallenen des Krieges nachträglich beizufügen.

Über die Einstudierung des *Requiem*s durch den Komponisten und die letzten Proben vor der Münchener Uraufführung sind wir durch Franziskas Tagebuch wieder gut unterrichtet:

Montag [24. Oktober 1870] sangen wir zum ersten Male im Oratorienverein einen Theil von Curt's großem Requiem. Man ahnte die Intention des Componisten, aber nach und nach, mühsam, wie Alles in diesem Leben erkauft und errungen werden muß, wird man erst zum vollen Genusse kommen. Curt war sehr geduldig, aber ich empfand es mit ihm, wie viel Gewalt er sich anthat, seine Gedanken so vorbuchstabirt zu bekommen.²⁶

[Montag, 7. November 1870:] Heute Abend war der Oratorienverein stark besucht. Wir sangen Curt's Requiem ganz durch und es rief unter den Singenden eine tiefe Begeisterung hervor. Das Werk ist edel und Herz und Verstand haben dabei ihr volles Recht. Die herrlichen heimatlichen Worte! Ich könnte mich dem Genusse noch vollständiger hingeben, wenn ich mir nicht immer sagte, daß ich ja nicht partheisch sein und Curt nicht überschätzen will. Hätte es ein Anderer gemacht, so dürfte ich laut und voll mein Entzücken aussprechen. Die Stelle im Sopran *supplicanti* ist einzig. Gebe Gott, daß wir gesund bleiben bis zur Aufführung.²⁷

Heute Donnerstag den 8. Dezember war die erste Orchester=Corecturprobe des Requiem's. Cavallo und ich hörten zu mit der Partitur in der Hand und verfolgten mit großer Wärme jede Note. Als die Probe beendet war, brachen die Hofmusiker in lautes Bravo aus, was für diese bequemen musikverhärteten Männer staunenswert ist. Die Instrumentation ist geistvoll und innig. Wie freute ich mich, das Ganze zu hören.²⁸

Sonntag, den 11ten, Vormittags 11 Uhr, Hauptprobe im Oratorienverein des großen Requiem's. Der Gesamteindruck war überwältigend. Orchester, Sänger und Zuhörer brachen nach dem Schlusse in begeistertes Bravo aus. Ich sah nächst den Noten fast nur auf Curt, der ganz durchgeistigt und blaß an seinem Dirigentenpult stand. Beim Benedictus zuckte es durch ihn wie ein elektrischer Strom. Er sagte mir, es habe ihn plötzlich gepackt. Die Chöre gingen vorzüglich. Eine Dame im Saale kam derartig ins Weinen, daß sie den Saal verlassen mußte. Alle Musiker und Schriftsteller waren im Saale vertreten. Ich habe das Gefühl, daß dieses Werk noch oft und vor vielen Theilen der gebildeten Welt erklingen wird.²⁹

Am 12. Dezember 1870 ist das b-Moll-*Requiem* dann unter Leitung des Komponisten uraufgeführt worden. Die Namen der Gesangssolisten Leonoff (Sopran), Ritter (Alt), Gebhardt (Tenor) und Rüber (Baß) hat seine Gattin in ihrem Tagebuch festgehalten, wo sie außerdem berichten konnte:

Es ging vorzüglich und zündete. Mehr kann ich nicht sagen. Paul Heyse's Brief mag Einiges andeuten. Bei jeder besonderen Stelle sah mich Curt an. Nur wer so glaubt, wie Curt und wer so viel gelitten hat wie Curt kann so schreiben. Nach dem Concerte waren Buonamici aus Florenz („credeva esser in paradiso“ sagte er) und Guido Stieler da. Curt bekam einen neuen, stolzen Pelzrock zum Geschenk von Mietz [=Franziska], der ihn sehr freute. Alle geistigen Notabilitäten waren im Concerte[:] Riehl – Kaulbach – Heyse – Lachner – Schwind [–] Windscheid und viele Andere. Die Hofmusiker boten sich an das Werk bei anderer Gelegenheit ohne Honorar zu beanspruchen zu wiederholen.³⁰

Unmittelbar nach der Uraufführung schrieb der Dichter Paul Heyse jenen von Franziska erwähnten Brief an Rheinberger, in dem er betonte, wie sehr ihn die Komposition „ergriffen, erbaut und in einem höher und höher anschwellenden Strom von Kraft und Schönheit mitfortgerissen“ habe.³¹ Zwei Tage später erschien in der *Allgemeinen Zeitung Augsburg* eine Besprechung des Werkes mit folgendem Wortlaut:

Das Requiem zum Gedächtniß der im deutschen Kriege gefallenen Helden, componirt von Joseph Rheinberger, welches der Oratorienverein in seinem ersten Concert aufführt, ist ein in Conception und Durchführung wahrhaft großartiges stylvolles Werk, auf das wir um so eifriger aufmerksam machen,

weil in der Gegenwart sich selten mehr der frommgläubige Sinn, gepaart mit musikalischer Schöpferkraft, findet, welcher im Stande wäre eine ergreifend schöne kirchliche Composition zu schaffen. Das Tonwerk hat in den Proben bei allen Sachverständigen außerordentlichen Beifall gefunden, und wird seine Wirkung auch nicht verfehlen wenn es seiner Zeit einem größern Publicum zugänglich gemacht wird.³²

Und die in München erscheinenden *Neuesten Nachrichten* schrieben über die Uraufführung:

In seinem ersten Concert führte der Oratorienverein Mendelssohns 42. Psalm und ein von Rheinberger zum Gedächtniß der im deutschen Krieg gefallenen Helden komponirtes Requiem mit redlichsten Eifer und bestem Erfolge auf. Besonders das zweite Tonwerk erregte das allgemeinste Interesse. Es ist edel und großartig konzipirt, stylvoll und geistreich ausgeführt; in der Mache verrieth es den Meister der Form, aus dem Ganzen spricht ein milder, frommgläubiger Sinn, eine tiefe Empfindung, ein unerschütterliches Vertrauen auf die Vorsehung. Das sind Vorzüge, welche die Komposition den besten Werken kirchlicher Tonkunst beizählen lassen und in der That dürfte es wenige Werke geben, welche sich an imponierender Größe und dramatischer Wucht dem Dies irae oder an seelenvollem Ausdruck und kunstreicher Faktur dem Libera in Rheinbergers Requiem an die Seite stellen könnten. Der Oratorienverein hatte das Verdienst, diese schöne Komposition seines Dirigenten in glücklicher Weise in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben.³³

Ermuthigt durch den großen Anklang, den die Uraufführung gefunden hatte, dachte Rheinberger nun erneut an eine Publikation seines *Requiem*s. Enttäuschenderweise waren aber weder Forberg noch Bote & Bock zur Inverlagnahme des Werkes bereit.³⁴ Am 29. Mai 1871 sandte Rheinberger die *Requiem*-Partitur an den Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz,³⁵ und diesmal sollten die Bemühungen endlich erfolgreich verlaufen; nach der schriftlichen Zusage des Verlags vom 13. Juni 1871 finden wir unter dem 17. Juni 1871 die folgende Tagebuchnotiz von Franziska Rheinberger:

Schott in Mainz wird die Partitur, Stimmen und Clavierauszug des Requiem's stechen. Wir arbeiten nun mit erneuter Kraft an dem Clavierauszug und ich habe unter die ausgeschriebenen Stimmen den deutschen Text zu schreiben.³⁶

Bei der erwähnten deutschen Textierung handelt es sich um Franziskas eigene Übersetzung, die sie bereits im Jahr zuvor angefertigt hatte. Im November 1871 lagen die Korrektur-

²⁵ *Rheinbergeriana* I/2, S. 7^r und 7^v mit Eintragungen vom 25. Mai und 4. Juni 1870; Wanger/Irmen, daselbst S. 185.

²⁶ *Rheinbergeriana* I/2, S. 35^r; Wanger/Irmen (op. cit.), Bd. IV, Vaduz 1984, S. 13–14. Franziska Rheinberger selbst sang im Chor mit.

²⁷ *Rheinbergeriana* I/2, S. 40^r; Wanger/Irmen, daselbst S. 20. Mit der Stelle *supplicanti* ist der Schluß des Satzes *Recordare* gemeint; die orgelpunktmäßig wiederholten Töne *a*¹ und *f*¹ in Sopran und Alt lassen in Verbindung mit den sich aufwärts schiebenden Unterstimmen eine spannungsvolle Harmonisierung entstehen.

²⁸ *Rheinbergeriana* I/2, S. 49^r–49^v; Wanger/Irmen, daselbst S. 34.

²⁹ *Rheinbergeriana* I/2, S. 49^v–50^r; Wanger/Irmen, daselbst S. 35.

³⁰ *Rheinbergeriana* I/2, S. 53^r; Wanger/Irmen, daselbst S. 36.

³¹ *Rheinbergeriana* I/2, S. 56^r; Wanger/Irmen, daselbst S. 36–37.

³² *Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung Augsburg* Nr. 384 vom 14.12.1870, S. 5547. Mit dem „ersten Concert“ ist das erste Concert der Saison gemeint. Der Wortlaut der Besprechung legt allerdings nahe, daß der Rezensent über die Generalprobe und nicht über die Uraufführung selbst berichtet hat.

³³ *Unterhaltungs-Blatt* Nr. 100 der *Neuesten Nachrichten* München vom 15.12.1870, S. 1200. Es sei dahingestellt, ob mit dem hier angesprochenen *Libera* wirklich die eine oder andere Partie aus dem Offertorium gemeint ist oder ob es sich lediglich um eine Verwechslung handelt; das Responsoorium *Libera me* jedenfalls wurde von Rheinberger nicht mitvertont.

³⁴ *Rheinbergeriana* I/2, S. 79^r, 80^r, 83^r und 93^r; Wanger/Irmen (op. cit.), Bd. IV, S. 58–60 und 63.

³⁵ *Rheinbergeriana* I/2, S. 100^r; Wanger/Irmen, daselbst S. 68.

³⁶ *Rheinbergeriana* I/2, S. 106^r (das Schreiben des Verlags Schott ist auf S. 103^r eingeklebt); Wanger/Irmen, daselbst S. 72.

abzüge vor,³⁷ und bereits Anfang des Jahres 1872 kamen sämtliche Aufführungsmaterialien bei Schott im Druck heraus. Dazu schrieb Rheinbergers Gattin:

[Sonntag, 4. Februar 1872:] Curt und ich saßen am stillen Sonntag Morgen bei der Arbeit, Curt an seinem Schreibtische, ich am Stickrahmen; da brachte der Postbote ein großes Paquet; ich dachte erst, es sei die Partitur der 7 Raben [=Rheinbergers Oper op. 20]. Doch nein, das große Requiem kam. Ein ergreifender Augenblick, dieses Werk, an dem wir Beide so lange gearbeitet, das an all die herben Verluste des großen Krieges schmerzlich erinnert – gedruckt vor uns liegen zu sehen. Gedruckt mit schönen Titelblättern und nun reisefertig, um in die Welt zu ziehen und an die Herzen der Menschen zu pochen!³⁸

Im März 1872 überreichte Rheinberger ein Dedikationsexemplar seiner *Requiem*-Partitur an König Ludwig II. von Bayern und bekam dafür eine dankende Bestätigung von dessen Hofsekretär.³⁹ Einige Monate später ging der Komponist an eine Bearbeitung des Werkes für Klavier zu vier Händen, ließ diese Fassung aber unvollendet.⁴⁰

Die geschilderten Umstände seiner Entstehung haben deutlich werden lassen, daß Rheinbergers *Requiem* in erster Linie für den konzertanten Gebrauch bestimmt gewesen ist; eine Verwendung des Werkes im Gottesdienst wurde und wird zum einen durch die Größe des erforderlichen Ensembles erschwert, zum anderen entsprach die Komposition überhaupt nicht den damaligen kirchenmusikalischen Reformbestrebungen im Sinne der Cäcilianer. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Ablehnung des Werkes für den Gottesdienst mit teilweise kleinlich scheinenden Beanstandungen gerechtfertigt, wobei neben Länge und Besetzungsaufwand unter anderem auch die relativ knappe Vertonung des *Kyrie* – hier unterblieben einige Wortwiederholungen – oder das Fehlen von *Graduale*, *Tractus* und *Libera* moniert worden ist.⁴¹ Ungeachtet solcher Feststellungen läßt sich aber überhaupt nicht bestreiten, daß Rheinbergers Komposition in jeder Phase vom Geist der Liturgie durchdrungen, von dem ehrlichen Streben nach einem angemessenen Text/Musikverhältnis bestimmt und in seiner Gesamtheit ein beeindruckendes Glaubenszeugnis ist. Gleich der Einleitungssatz *Introitus et Kyrie* offenbart mit seinem tiefen Ernst und seiner feierlichen Würde den Charakter der ganzen Komposition.⁴² Im Nebeneinander von zeitgemäßer, mit Chromatik durchsetzter Harmonik und archaisch schlichten Akkordfolgen wird Rheinbergers persönlicher Stil hier sichtbar. Die Satztechnik ist weitgehend homophon, sieht man von einigen imitierenden Einsätzen sowie besonders von dem polyphon durchgeführten *Versus Te decet hymnus* ab, in welchem auch das Augmentationsprinzip eine Rolle spielt. Sein spezifisches klangliches Kolorit verdankt der Satz dem häufigen Hervortreten der tiefen Bläser, während die hohen Streicher vielfach Dreiklangsbrechungen in synkopischen Rhythmen spielen. Abweichend von der üblichen Gepflogenheit hat Rheinberger das unmittelbar mit dem *Introitus* verbundene, kurz gehaltene *Kyrie* nicht als Fuge, sondern nach Art der alten Doppelchörigkeit angelegt; dabei ist hier die Wendung nach Ges-Dur mit dem allerersten Auftreten des Solistenchores von geradezu berückender Wirkung. Hinsichtlich von Rheinbergers Melodik trifft die Feststellung zu, daß seine thematischen Bildungen vielfach „im Geist des [gregorianischen] Chorals erfunden“ sind.⁴³ Ob die Sopranstimme im *Kyrie* aber tatsächlich, wie von Irmen behauptet, „der Karsamstagsliturgie

entnommen“ ist, ließ sich nicht verifizieren; zu bestätigen bleibt indessen, daß die Solisten in diesem gesamten *Requiem* eine deutlich geringere Rolle als der Chor spielen.⁴⁴

Den umfangreichen Text der Sequenz *Dies irae* hat der Komponist auf vier separate Sätze verteilt, von denen die beiden ersten direkt aneinander anschließen.⁴⁵ Im Gegensatz zu überlieferten Traditionen beginnt Rheinberger seine Vertonung dieses liturgischen Teiles nicht mit einer stürmisch-bewegten Vision vom Jüngsten Tag; vielmehr lassen die spannungsvollen Septakkorde der Orchestereinleitung, die anschließenden chromatischen Intervallverkleinerungen des Chor-Unisonos oder die von Tremoli untermalten Schilderungen des Weltgerichts hier in Verbindung mit dem vergleichsweise breiten Tempo einen eher pathetischen als dramatischen Eindruck aufkommen.⁴⁶ Nach dem *Recordare* mit seiner lyrischen Grundstimmung bietet der anschließende Satz *Qui Mariam* ein interessantes Beispiel für Rheinbergers klare Formkonzeption; darüber hinaus dokumentiert das Stück unter anderem durch seine Verknüpfung Wagnerscher Melodiebildung mit kontrapunktischer Technik (Rollentausch zwischen den beiden jeweils dreistimmigen Chorgruppen), daß hier „eine Auseinandersetzung mit den aktuellen musikalischen Formproblemen der Zeit unternommen wird“.⁴⁷ Einzelne Partien des *Qui Mariam* hatte Rheinberger ursprünglich solistisch singen lassen wollen, doch wurden die entsprechenden Anweisungen schon in seiner Eigenschrift wieder gestrichen.⁴⁸ Der relativ zügige Schlußsatz der Sequenz beginnt mit einem Fugato über ein herb-markantes Thema. Abschnitte von zum Teil kontrastierendem Charakter schließen sich an, ehe der Chor in Engführung erneut das *Confutatis*-Motiv vom Satzbeginn aufgreift. Sehr bemerkenswert ist dann, wie die letzte Strophe *Huic ergo* – hier zitiert der Sopran die Melodie des *Lacrimosa* aus demselben Satz – mit den *Confutatis*-Rufen der Solisten in Verbindung gebracht und damit die Bitte um Erbar-

³⁷ *Rheinbergeriana I/2*, S. 125^v; Wanger/Irmen, daselbst S. 82.

³⁸ *Rheinbergeriana I/2*, S. 154^v; Wanger/Irmen, daselbst S. 103.

³⁹ *Rheinbergeriana I/2*, S. 165^v und 174^v; Wanger/Irmen, daselbst S. 108.

⁴⁰ *Rheinbergeriana I/2*, S. 204^v; Wanger/Irmen, daselbst S. 142. Vgl. auch die Beschreibung der Quelle KA^v im Kritischen Bericht.

⁴¹ Vgl. das Gutachten des Münchener Domkapellmeisters Wöhrle vom 24. Februar 1902, abgedruckt bei Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 289–291. Die Unvollständigkeiten der Texte in den meisten Rheinbergerschen Meßkompositionen sowie die „moderne“ Musiksprache waren die wichtigsten Hinderungsgründe für die Aufnahme seiner Werke in den Cäcilienvereinskatalog. Rheinbergers Schüler Josef Renner jun. hat sich darum bemüht, die Kompositionen seines Lehrers durch entsprechende Textergänzungen zu vervollständigen (dabei nahm Renner allerdings auch weitere chromatische Anreicherungen vor). – Auf den Anlaß für die Abfassung des genannten Gutachtens von Wöhrle kommen wir später zurück.

⁴² Eine ausführliche Beschreibung des ganzen *Requiem*s mit einer Analyse einzelner seiner Teile findet sich bei Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 140–157.

⁴³ Daselbst S. 151.

⁴⁴ Daselbst S. 143.

⁴⁵ Das Orchesternachspiel des *Dies irae* führt in den Satz *Recordare* hinein; daß auch die weiteren Sätze der Sequenz dicht aufeinander folgen sollen, machen Rheinbergers Anweisungen v.[erte] s.[ubito] deutlich, die in seinen Handschriften jeweils unten auf den *recto*-Seiten stehen.

⁴⁶ Dies gilt trotz der Tatsache, daß der Rezensent der Münchener *Neuesten Nachrichten* dem *Dies irae* eine „dramatische Wucht“ attestiert hatte (vgl. Anmerkung 33).

⁴⁷ Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 149. Irmen verweist hier außerdem auf die Nähe der Rheinbergerschen *Qui Mariam*-Melodie sowohl zum „Sterbelied“ aus *Tristan und Isolde* wie auch zu einem alten Kirchenlied.

⁴⁸ Vgl. die Hinweise unter den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts.

men auch und gerade auf die in Sünde Verstoßenen bezogen wird; die eindrucksvolle Integration der Solostimmen an dieser Stelle gehört übrigens zu den auffallenden Änderungen, durch die sich die überarbeitete Version des *Requiem*s von seiner Erstfassung unterscheidet.⁴⁹

Der dreiteilige Satz *Domine Jesu Christe* aus dem Offertorium zählt mit seinem warmen Hörnerklang im Vor- und Nachspiel und mit seiner liedhaften Melodik zu den schönsten Eingebungen des gesamten Werkes.⁵⁰ Anschließend hat Rheinberger ein wirkliches satztechnisches Meisterstück geliefert: Das *Quam olim Abrahae*, seit jeher kontrapunktisch gestaltet, wurde von ihm als strenger Doppelkanon in der Unterquinte durchgeführt; nach dem bogenförmigen, ebenfalls kanonisch durchwirkten *Hostias* wird dieser Satz dann mit geänderter Instrumentation und weiteren kleinen Varianten wiederholt.⁵¹

Zu Beginn des *Sanctus* zitiert der Sopran die Melodie aus dem gleichnamigen Satz des gregorianischen Choral-Requiem, wobei die chromatisch angereicherte Harmonisierung dieser Partie durchaus als typisch für die damalige Auffassung von einer Begleitung des Chorals gelten kann. Punktierte Rhythmen geben dem weiteren Verlauf dieses Satzes ein markantes Gepräge. Das *Benedictus* mit seinen Wechseln zwischen triolischer und duolischer Rhythmik ebenso wie zwischen Moll und Dur wird von Chor und Solisten zum Teil abschnittsweise alternierend, zum Teil in doppelchöriger Verschränkung vorgetragen.⁵² Innerhalb der polyphon strukturierten Abschnitte arbeitet Rheinberger mit Stimmentausch; das punktierte *Osanna*-Motiv kann als Umkehrung des entsprechenden Motivs aus dem *Sanctus* verstanden werden, und die Melodiebildung scheint auch in diesem Satz gelegentlich von jener der gregorianischen Vorlage inspiriert zu sein.

Das *Agnus Dei* fängt mit der Durchimitation eines absteigenden Dreiklangsmotivs an.⁵³ Bei den Bitten um die ewige Ruhe verdichtet sich der Satz bis zu sechsstimmiger Homophonie. Die *Communio Lux aeterna* wird mit einem von tiefen Stimmen unisono vorgetragenen und vom Tutti mehrstimmig wiederholten Thema eröffnet; zusammen mit dem ebenso angelegten Nachsatz dient dieser ganze Komplex als Einleitung für die anschließende Doppelfuge, in der Rheinberger noch einmal sein ganzes kontrapunktisches Können unter Beweis stellt. In deutlichem Kontrast zu diesem kraftvollen Satz steht dann der *Verus Requiem aeternam*, der es mit seiner dichten, spannungsvoll-intensiven Klanglichkeit zu großer Ausdruckstiefe bringt. Hinsichtlich der rhythmischen Deklamation des Chores wie der Orchesterbehandlung knüpft Rheinberger an die entsprechenden Stellen aus dem *Introitus* an und verhilft dem gesamten Werk somit zu formaler Abrundung; außerdem erinnern hier die fünfstimmigen Akkorde des *Requiem aeternam* an die *Dona eis requiem*-Bitten aus dem *Agnus Dei*, und die Gestaltung von *quia pius est* wurde bereits am Ende der vorangehenden Doppelfuge eingeführt. Während diese Partie dort aber zum majestätischen Fortissimo geführt hatte, läßt Rheinberger sie nun wie ein vertrauensvoll ergebenes Gebet zart verklingen. Die Komposition endet mit einer plagalen Kadenz unter Verwendung der Mollsubdominante, wie sie im 19. Jahrhundert gern gebraucht wurde.

Insgesamt stellt das *Requiem* op. 60 von Josef Rheinberger ein Werk von ausnehmendem Wohlklang und von derartiger Reife dar, wie sie bei einem knapp dreißigjährigen Komponisten wirklich zu bewundern ist; Vergleichbares läßt sich sonst nur bei absoluten musikalischen Ausnahmeseerscheinungen im Range Mozarts, Schuberts oder Mendelssohns antreffen. Neben seiner hohen Kunst des polyphonen Satzes und seiner formalen Gestaltungskraft vermag auch Rheinbergers differenzierte Harmonik zu überzeugen. Hier verfügt der Komponist über ein reiches klangliches Repertoire; archaisierende Stilelemente stehen ihm dabei ebenso selbstverständlich zur Verfügung wie die damals neuen harmonischen Errungenschaften (typische Akkorderweiterungen, freier Dissonanzgebrauch sowie Chromatik und Alteration nach dem Vorbild Wagners). Die an Cherubini geschulte, nie überladene Instrumentation gewinnt ihren Reiz aus zahlreichen aparten Klangkombinationen. Hinsichtlich der Singstimmen ist hier auf die völlig gleichartige Behandlung von Solo- und Chorstimmen hinzuweisen; die Solisten sind also nicht mit virtuosen Aufgaben betraut, sondern werden fast ausschließlich zum Zweck des klanglichen Wechsels mit dem Tutti eingesetzt. Weiter fällt die sorgfältig bezeichnete Dynamik, Phrasierung und Artikulation aller Sing- und Instrumentalstimmen auf. Ganz generell wird eine gewisse Liedhaftigkeit der Melodiebildung, die in Sakralwerken auch von Gregorianik inspiriert sein kann, ebenso wie ein Vorherrschen des Lyrischen vor dem Dramatischen zu Rheinbergers Stilmerkmalen gerechnet;⁵⁴ häufig finden sich Sätze von pathetischer Haltung und in pastosen Tempi. Diese Eigenschaften weist sein b-Moll-*Requiem* ebenfalls über weite Strecken auf. Trotz allen würdevollen Ernstes ist die Grundstimmung des Werkes aber von Hoffnung und Zuversicht geprägt (so endet die Komposition bezeichnenderweise auch in Dur).

Rheinberger ist mit der vorliegenden Komposition ein Ausgleich zwischen der eher retrospektiven Kirchenmusik und der aktuellen Musik seiner Zeit gelungen, ein Resümee, zu dem auch Hans-Josef Irmen nach seiner Erörterung des Rheinbergerschen *Requiem*s gekommen ist:

Aus historischer Sicht ergibt sich der Eindruck eines wirkungsvollen und traditionsverpflichteten Werkes, das die Formen der Vergangenheit mit der Tonsprache seiner Zeit im Blick auf die liturgischen Bedürfnisse des Textes vermittelnd in Einklang bringt und dabei zu bemerkenswertem Formniveau und gültiger musikalischer Formulierung findet.⁵⁵

⁴⁹ Vgl. die Beschreibung der Quellen A¹ und Sk im Kritischen Bericht.

⁵⁰ In diesem Satz blieben die Worte *Rex gloriae* unvertont. Außerdem fehlt später im *Hostias* die zweite Anrufung *Domine* (hinter *fac eas*).

⁵¹ In der Erstfassung hatte Rheinberger das *Quam olim Abrahae* in doppelten Notenwerten und im *alla-breve*-Takt notiert.

⁵² Auch für diesen Satz gilt, daß einige Partien des Solistenquartetts noch nicht in der Erstfassung gestanden haben; vgl. die Beschreibung der Quellen A¹ und Sk im Kritischen Bericht.

⁵³ Dieses Motiv soll nach Irmen aus dem „choralen *Agnus* in *Festis solemnibus* und in *Missis Beatae Mariae*“ abgeleitet sein; vgl. *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 151. Wenn es überhaupt sinnvoll ist, so eine ganz gewöhnliche Dreiklangsbrechung auf Gregorianik zu beziehen, dürfte hier aber eher die Sonntagsmesse für die Advents- und Fastenzeit als Vorbild gedient haben.

⁵⁴ Otto Ursprung spricht beispielsweise von dem für Rheinberger eigentümlichen „singend geschwellten Lyrismus“; vgl. *Die katholische Kirchenmusik* (= Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931, S. 274. – Es mutet merkwürdig an, daß Rheinberger in dem von Carl Dahlhaus herausgegebenen Neuen Handbuch der Musikwissenschaft (Band 6: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980) überhaupt nicht berücksichtigt worden ist.

⁵⁵ Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 152 und 157.

Kurz nach Erscheinen der Druckausgabe wurde die Komposition in der *Neuen Zeitschrift für Musik* und im *Musikalisches Wochenblatt* besprochen.⁵⁶ Die Verfasser beider Rezensionen gehen auf Grund der Widmung des Stückes davon aus, daß Rheinberger das *Requiem* unter dem Eindruck des Krieges geschrieben hätte; bekanntlich war die Komposition aber bei Kriegsausbruch längst fertig und wurde erst nachträglich dessen Opfern gewidmet. Die genannten Besprechungen sind sich in ihrer positiven Kritik des Werkes einig. Auch Franz Xaver Witt, der Generalpräses des Cäcilienvereins, besprach das Rheinbergersche *Requiem* ausführlich in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Musica sacra*; zusammenfassend stellte er dabei fest:

Trotz ariöser Cantilenen, trotz rein weltlichen Pompes, trotz theatralischer Accente, trotz überreich angewendeter Chromatik und Enharmonik, trotz rein moderner Faktur bedeutet das Werk in mancher Beziehung einen Fortschritt, indem Arien (arienhafte Sologesänge) ganz vermieden sind, alles chorisches streng geschlossen auftritt und im Orchestralen Maß und Ziel vielfach gehalten ist. Gegen andere moderne „Requiem“ gehalten, ist Rheinbergers Werk (mit Ausnahme besonders im Benedictus) viel strenger, ein ernstes, meisterhaft gesetztes Tonwerk (nicht für die Kirche, sondern) für den Concertsaal. [...] wir deutsche Cäcilianer können darin kein liturgisch-erbauliches erblicken. [...] Es ist „Oratorium“ und als solches äußerst empfehlenswerth als ein höchst dankbares, vielfach ergreifendes Werk.⁵⁷

Schließlich sei erwähnt, daß Hermann Kretzschmar in seinem *Führer durch den Konzertsaal* auf Rheinbergers *Requiem* op. 60 ebenfalls eingegangen ist – allerdings mit mannigfacher Verdrehung der Tatsachen, denn Kretzschmar hat dieses Werk offenbar mit den *Requiem*-Vertonungen op. 84 bzw. 194 durcheinandergebracht.⁵⁸

In ihrem Testament hatte Franziska Rheinberger die Einrichtung einer Stiftung verfügt, mit deren Mitteln „zum Seelenheile der Familien Jägerhuber und Rheinberger in der Metropolitan Pfarrkirche zu Unser Lieben Frau in München [...] beim jährlichen Jahrtage das Instrumental-Requiem meines Gatten Josef Rheinberger in würdiger Weise nach vorhergegangener Probe vom Musikpersonale vorgetragen“ werden sollte.⁵⁹ Der Komponist selbst legte daraufhin in seinem eigenen Testament 4000 Mark als Stiftungskapital fest.⁶⁰ Nach Rheinbergers Tod bat das Münchener Metropolitankapitel den Domkapellmeister Wöhrle dann um ein Gutachten in dieser Angelegenheit. Wöhrle lehnte Aufführungen des b-Moll-*Requiem*s in der Kirche (nicht jedoch im Konzertsaal) ab, unter anderem wegen der „abnormen Länge“ und der „hohen Kosten“, wegen mancher Beanstandungen „vom liturgischen Standpunkte aus“ sowie weil es unstatthaft sei, die Aufführung eines solchen Werkes „durch eine derartige Stiftung zu erzwingen“. ⁶¹ Das Metropolitankapitel entschied daraufhin, daß „die im Testament verfügte Bedingung [...], beim rubr. Jahrtage das grosse Instrumentalrequiem op. 60 des sel. Rheinberger [...] aufzuführen, unerfüllbar und darum unannehmbar“ sei. Statt dessen wurde vorgeschlagen, jeweils „eines der beiden Vokalrequiem des seligen Stifters“ zu singen.⁶²

Die Arbeit an der vorliegenden Edition erfolgte auf der Grundlage von Mikrofilmen bzw. Fotokopien, die dem Herausgeber von der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek in München und dem Archiv des Musikverlags von B. Schott's Söhnen in Mainz zur Verfügung gestellt worden sind. Außerdem konnten die in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrten Quellen persönlich eingesehen werden. Den genannten Biblio-

theken sei für die Bereitstellung des Materials und für zahlreiche Auskünfte ebenso herzlich gedankt wie dem Kustos des Josef-Rheinberger-Archivs in Vaduz, Herrn Harald Wanger, für seine kritische Durchsicht des Manuskripts.

Geesthacht/Elbe, im Juli 1991

Wolfgang Hochstein

⁵⁶ Vgl. *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1872, S. 463–464 (Verfasser: S...rt [L. Sehlert]) und *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig 1873, S. 626–627 und S. 635–637 (Verfasser: J.P. [Piel]).

⁵⁷ *Musica sacra* 20. Jg. 1887, S. 78–80 (Zitat S. 80).

⁵⁸ Vgl. Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 2. Abt. Band I, *Kirchliche Werke*, Leipzig 1921, S. 333–334.

⁵⁹ Das Dokument ist samt Nachweis seines Aufbewahrungsortes abgedruckt bei Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), S. 289. Franziska Rheinberger war eine geborene Jägerhuber und verwitwete v. Hoffnaaß; sie starb am 31. Dezember 1892.

⁶⁰ Dasselbst S. 289.

⁶¹ Dasselbst S. 289–291; vgl. auch Anmerkung 41.

⁶² Dasselbst S. 291.

Josef Gabriel Rheinberger

Chronology

- 1839 17th March: Josef Gabriel Rheinberger (baptismal register: Gabriel Josef) was born in Vaduz (Principality of Liechtenstein), the son of the state treasurer Johann Peter (1789–1874) and his wife Maria Elisabeth, née Carigiet (1801–1873).
- 1844 First music lessons given to him, with his sisters Johanna (Hanni) and Amalia (Mali), by the teacher Sebastian Pöhly (1808–1889) from Schaan.
- 1846 Assumes post of organist at the Florin Chapel in Vaduz. Under Pöhly's guidance writes his first short compositions.
- 1849 Music instruction from Philipp Schmutzer (1821–1898) at Feldkirch (Vorarlberg).
- 1851 Admitted to the school of music in Munich (Hausersches Konservatorium). Instruction from Johann Georg Herzog (organ), Emil Leonhard (piano), Johann Julius Maier (harmony and counterpoint), later also from Franz Lachner.
- 1852 Assistant organist at St. Ludwig's Church in Munich.
- 1859 Piano teacher at the Conservatoire. *Four Pieces for Piano* op. 1 appears as his first published work (Peters in Leipzig).
- 1860 Teacher of harmony, counterpoint, and music history at the Conservatoire.
- 1864 Conductor of the Oratorienverein (until 1877). Solo répétiteur at the Munich Court Theatre (until 1867).
- 1867 Marriage to Fanny (Franziska) von Hoffnaaß, widowed Jägerhuber (1831–1892). 1871 Professor and Inspector at the Royal School of Music. Serious ailment in his right hand.
- 1877 Director of music at the Court Church of All Saints; Court Conductor.
- 1892 31st December: death of his wife Fanny von Hoffnaaß.
- 1895 1st January: awarded Grand Cross of the Bavarian Royal Order, with aristocratic title.
- 1899 Honorary Dr. Phil. conferred on him by the Philosophical Faculty of the University of Munich on the occasion of his 60th birthday.
- 1901 25th November: Josef Gabriel Rheinberger dies in Munich; 28th November: burial in the Southern Cemetery in Munich, beside his wife.
- 1944 5th June: foundation of the Josef-Rheinberger-Archiv in Vaduz.
- 1949 Following the destruction of his burial vault in the 2nd World War, removal of the remains of Rheinberger and his wife to a tomb at the Cemetery of Vaduz.

Collected Works

This, the first collected edition of the works of Josef Gabriel Rheinberger, is intended to make his compositions again accessible. The edition is based largely on the first publications, revised by the composer himself. In each case the Critical Report gives details of discrepancies between the manuscripts and the first published version.

Our edition includes all the works which bear opus numbers. Also included is a representative selection of Rheinberger's works without opus numbers – youthful works (JWV) and others which for some reason were not given an opus number (WoO). The division of our edition into sections generally follows the ordering of the list of Rheinberger's works: Hans-Josef Irmen: *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Vol. 37):

- I Sacred Vocal Music
- II Oratorios and Cantatas
- III Dramatic Music
- IV Secular Vocal Music
- V Orchestral Music
- VI Chamber Music
- VII Piano Works
- VIII Organ Works
- IX Arrangements

The publication of the collected works of Josef Gabriel Rheinberger would not have been possible but for public and private financial support. The editor and publishers are particularly grateful to the Government of the Principality of Liechtenstein in Vaduz. Our thanks are also due to the original publishers of the works of Rheinberger for their permission to reproduce the music. We are, moreover, indebted to the Rheinberger-Archiv in Vaduz and to the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, where the music left by Rheinberger at his death is preserved.

Foreword

Josef Gabriel Rheinberger was born in Vaduz, Liechtenstein, on the 17th March 1839, the son of Johann Peter Rheinberger, treasurer to the Prince of Liechtenstein, and his wife Maria Elisabeth. The boy's exceptional musical gifts were evident from an early age, and when he was five he began to receive piano lessons from Sebastian Pöhly, a school teacher. At the age of seven he gave his first public performance, then he also began organ lessons, and under the guidance of his teacher he wrote little compositions. From 1849 onwards Rheinberger was instructed at Feldkirch (Vorarlberg) by the choirmaster Philipp Schmutzer, who not only taught him harmony, piano, and organ, but also introduced him to compositions by Bach, Mozart, and Beethoven. The greatly talented pupil became increasingly determined to make music his career. When he was twelve Rheinberger left his home town to enter the "Royal Bavarian Conservatoire" in Munich, directed by Franz Hauser. There he studied the piano and counterpoint, and became an organ pupil of the distinguished organist Johann Georg Herzog. He found a generous patron in Karl Franz Emil von Schafhäütl. After Rheinberger had completed three years of training at the Conservatoire he continued his studies under Franz Lachner; he wrote many compositions in widely differing classes. He also worked as an assistant organist at several churches in Munich, gave private music lessons, and was accompanist to the Oratorio Society. In 1859 Rheinberger was appointed to the staff of the Munich Conservatoire as a piano teacher, and only a year later he became a professor of composition there. From 1863 until 1867 he was organist at the Court Church of St. Michael, in 1864 he became director of the Oratorio Society, and also in 1864 he began a three-year engagement as a solo répétiteur at the Royal Court Opera. Rheinberger became involved in the fierce controversy concerning the works of Richard Wagner, especially as *Tristan und Isolde* received its world première at Munich in 1865; Rheinberger, schooled as he was in the music of Bach and Mozart, remained throughout his life at a distance from the works of Wagner and his artistic-philosophical ideas.

In 1867 Rheinberger married the artistically gifted Franziska ("Fanny") von Hoffnaass, who had a respected position in society, and in that same year he was appointed as a professor of composition and organ at the Royal School of Music in Munich, newly founded by Wagner and Hans von Bülow; he was to remain in that position until the last year of his life. Alongside his activity as a teacher Rheinberger was always an extremely prolific composer, whose oeuvre encompassed all classes of music from chamber works to opera, and whose exemplary discipline in his method of working one is bound to admire, especially as his health was not of the best. In 1877 Rheinberger succeeded Franz Wüllner as Royal Kapellmeister, with responsibility for the music at the Court Chapel of All Saints; he then gave up the

direction of the Oratorio Society, and in association with his new duties he devoted himself particularly to sacred music; despite all his links with tradition he never subscribed to the ideals of the Cecilian movement, directed toward a return to pure polyphony. The recipient of numerous honours – including an honorary doctorate – Josef Rheinberger died in Munich on the 25th November 1901. He is numbered among the outstanding figures of 19th-century musical life in Munich, an exponent of technical skill soundly based on historical models, and a distinguished composer of church music. Many famous pupils of his – Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Adolf Sandberger, Theodor Kroyer, Wilhelm Furtwängler, and others – also bore witness to the fact that Rheinberger was the most prominent German composition teacher of his time. Among his compositions, which are marked by sovereign mastery of form and counterpoint, the dramatic element is clearly subordinate to the lyrical; it is principally his organ compositions which remain in the repertoire.¹

Following a large number of youthful pieces, the majority of which he no longer acknowledged in later years, Rheinberger began the official numbering of his compositions about the time when he applied for his first appointment at the Munich Conservatoire; the *Four Piano Pieces* op. 1 date from 1858.² These were quickly followed by further piano pieces, several song cycles with piano, the *Wallenstein Symphony* op. 10, the opera *The Seven Ravens* op. 20 and the *1st Organ Sonata* op. 27, together with sacred and secular choral music. In 1865 – meanwhile Rheinberger had become conductor of the Oratorio Society – he wrote his first large-scale sacred composition, the *Requiem* in B flat minor for solo voices, choir and orchestra. This setting of the Mass for the dead is regarded as the "most significant work of his first creative period,"³ and as marking the beginning of his "real church music oeuvre"⁴; this composition therefore represents an important landmark in Rheinberger's creative career.

¹ For Rheinberger's biography and an evaluation of his artistic personality see Theodor Kroyer: *Joseph Rheinberger*, Regensburg 1916, together with the articles on the subject by Anton Würz in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Vol. 11, columns 377–381, Kassel 1963, and in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 15, p. 791–792, London 1980. The investigation by Hans-Josef Irmen *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970, must be regarded today as a fundamental standard work on the subject. – It is worth mentioning here that Rheinberger's Christian names "Josef Gabriel" were also used in reverse order. He himself used only the forename "Josef"; his wife Franziska called him "Curt."

² See Hans-Josef Irmen: *Thematisches Verzeichnis der Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974.

³ Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 140. The composer's first creative period is reckoned to last until his appointment as Court Kapellmeister in 1877.

⁴ Elmar Seidel: "Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik" in Karl Gustav Fellerer (ed.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* Vol. 2, Kassel 1976, p. 242.

The impetus for the composition of this work, here published in a critically revised new edition, was provided by Rheinberger's preparation of the Mozart *Requiem* for a performance given by the Munich Oratorio Society in April 1865.⁵ The dates marked on the autograph score show that he worked on his *Requiem* from June until October 1865.⁶ The work was not immediately performed,⁷ because Rheinberger was evidently not entirely satisfied with it and soon felt the need to revise some sections of his composition. His doubts concerning this work are believed to have been engendered by a performance of Cherubini's *Requiem* in C minor given by the Oratorio Society.⁸ Rheinberger wrote a new fair copy of the score of his *Requiem* between the 3rd November and the 5th December 1869; it was to this version that he first assigned the opus number 60. Franziska Rheinberger made notes in her diary about the work being done by her husband, to whom she always referred as "Curt"; we reproduce some of these entries:⁹

[3rd November 1869:] Curt has received new score paper and is now rewriting his big Requiem. – He wants to re-instrument it entirely, because he says he has learned a great deal since he began it. He is enormously pleased with these first pages.¹⁰

[7th November:] Curt has already finished the Kyrie of the Requiem. The score will be the most delicate and charming thing imaginable. – He has now begun the Dies irae.¹¹

[8th November:] Curt is working on the Requiem. Today he played part of the Dies irae, in which the convulsive accompaniment vividly depicts the trembling and fear of the anxious souls before the Judge.¹²

[10th November:] Curt worked on the Requiem and I looked over his shoulder. Rex tremendae majestatis – is booming and awe-inspiring.¹³

[Tuesday, 23rd November:¹⁴] Curt has worked enormously at his Requiem, so that he already has more than half of the score complete. For almost 14 days he has had a very severe headache.¹⁵

[Wednesday, 24th November:] Curt says he has got through two thirds of the Requiem. Unfortunately he is still suffering from toothache.¹⁶

[Thursday/St. Catherine's Day, 25th November:] Curt has today completed his Requiem up to the Benedictus. He has composed the Sanctus completely.¹⁷

[Monday, 29th November:] Today Curt has finished the Benedictus in his Requiem. I tidied his music case, and was astonished by the vast amount he has already written!¹⁸

[2nd December:¹⁹] Curt worked on the Requiem, already on the Agnus Dei, unbelievable.¹⁹

[5th December:] Curt has just finished his Requiem. He invited me to write the last note, the bass B flat.²⁰

Comparison between the two versions shows that the composer thoroughly revised the orchestration of the 1865 version, among other changes adding a third horn and the tuba. He also rewrote or extended the solo parts and several orchestral preludes and postludes. Theodor Kroyer, who in his monograph on Rheinberger discussed the two versions of the *Requiem*, unfortunately confused them. Consequently he inevitably came to erroneous conclusions, preferring the first version, which he believed to be the later one, by reason of its slightly smaller orchestral forces and its marginally more concise layout, wrongly attributing to it greater maturity and more technically developed instrumentation.²¹

We learn from an entry made in Franziska Rheinberger's diary on the 12th December 1869 that the composer had sent the new score of his *Requiem* to Bonn, offering it to the publisher

Simrock.²² Five days later, however, the score arrived back with a rejection note which led Franziska to believe that Simrock had not even examined the work.²³ Negotiations with the Leipzig publisher Fritzsich also came to nothing, because Fritzsich was unwilling to engrave the score, offering only to have it "autographed."²⁴

In May/June 1870 Franziska Rheinberger translated the Latin Text of the *Requiem* into German and entered the words into the score; at the same time she reported in her diary that the work's world première was to be given by the Munich Oratorio Society at the end of the year.²⁵ This plan remained unaltered despite the outbreak of the war between Germany and France during the summer of 1870; however, the political events of the time prompted Rheinberger to add to his work a dedication to those who had died in the war.

Franziska's diary also gives us interesting information concerning the preparation of the *Requiem* under the composer's direction and the final rehearsals prior to the Munich performance:

On Monday [24th October 1870] we sang part of Curt's grand Requiem for the first time with the Oratorio Society. Everyone had some inkling of the composer's intention, but full enjoyment will come only gradually, as everything in this life has to be bought and striven for. Curt was very patient, but I felt for him, having to spell out his ideas so laboriously.²⁶

⁵ See Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 142 with note 42.

⁶ See the description of Source A¹ in the Critical Report at the end of this volume.

⁷ It appears, however, from a letter sent by Ferdinand Thierrot [Thieriot] to Rheinberger that the composer must have attempted at that time to get his work performed in Hamburg; see Harald Wanger and Hans-Josef Irmen (eds.): *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, Vol. II, Vaduz 1982, p. 63–65.

⁸ See note 5.

⁹ Franziska Rheinberger's diaries, into which numerous letters, concert programmes, and press reviews were stuck, are kept in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich (manuscript section), among the *Rheinbergeriana* (olim: *Cod. germ. 6338*). In their nine-volume edition *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens* (Vaduz 1982–1986) Harald Wanger and Hans-Josef Irmen have published these diary entries. In the details of sources which follow, reference is made to their location, firstly in the manuscript *Rheinbergeriana* in the Bayerische Staatsbibliothek, and secondly in the Wanger/Irmen publication. Various underlinings in the quotations from Franziska Rheinberger's diaries have been omitted.

¹⁰ *Rheinbergeriana I/1*, p. 104; Wanger/Irmen (op. cit.), Vol. III, Vaduz 1983, p. 130.

¹¹ *Rheinbergeriana I/1*, p. 104; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 131.

¹² *Rheinbergeriana I/1*, p. 104; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 131.

¹³ *Rheinbergeriana I/1*, p. 107; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 131.

¹⁴ The date is given wrongly in the original as the 22nd. Reference as follows.

¹⁵ *Rheinbergeriana I/1*, p. 107; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 133 (date given there as 17th November 1869).

¹⁶ *Rheinbergeriana I/1*, p. 107; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 134.

¹⁷ *Rheinbergeriana I/1*, p. 107; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 134.

¹⁸ *Rheinbergeriana I/1*, p. 110; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 137.

¹⁹ *Rheinbergeriana I/1*, p. 112; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 138.

²⁰ *Rheinbergeriana I/1*, p. 112; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 138.

²¹ See Kroyer: (op. cit.), p. 184–185. In his investigation of *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* Hans-Josef Irmen corrected Kroyer's mistake (op. cit., p. 141–142).

²² *Rheinbergeriana I/1*, p. 122; Wanger/Irmen: *ibid.*, Vol. III (op. cit.), p. 145.

²³ *Rheinbergeriana I/1*, p. 122; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 145.

²⁴ *Rheinbergeriana I/1*, p. 126, 140^o and 143^o; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 150, 160, 164 and 166–167.

²⁵ *Rheinbergeriana I/2*, p. 7^o and 7^o with entries of the 25th May and 4th June 1870; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 185.

²⁶ *Rheinbergeriana I/2*, p. 35; Wanger/Irmen: *ibid.*, Vol. IV, Vaduz 1984, p. 13–14. Franziska Rheinberger sang in the choir.

[Monday, 7th November 1870:] This evening the Oratorio Society was well attended. We sang Curt's Requiem all through, and it aroused the singers to deep enthusiasm. The work is noble, fully engaging both heart and understanding. The splendid words so familiar to me! I could give myself over to enjoyment even more if I was not constantly telling myself that I must not be too partisan and overvalue Curt. If someone else had written it I would express my delight loud and clear. The soprano passage supplicanti is unique. God grant that we remain in good health until the performance.²⁷

Today, Thursday the 8th December, was the first orchestral rehearsal of the Requiem. Cavallo and I listened with score in hand and followed every note with great warmth. At the end of the rehearsal the Court musicians broke out in loud bravos, which from those hard-bitten professional men was astonishing. The instrumentation is spirited and inward. How I enjoyed hearing the whole work.²⁸

Sunday the 11th, 11 a.m., principal rehearsal of the Requiem at the Oratorio Society. The overall impression was overwhelming. Orchestra, singers and all present broke into enthusiastic bravos after the conclusion. Apart from following the music I looked almost only at Curt, who stood enrapt and pale at his conductor's desk. During the Benedictus he started as though he had received an electric shock. He told me it had suddenly overcome him. The choruses went excellently. A lady in the auditorium burst into tears and had to leave the hall. There were many musicians and writers in the hall. I feel that this work will be heard often, and in many parts of the civilized world.²⁹

The world première of the *Requiem* in B flat minor took place under the composer's direction on the 12th December 1870. His wife recorded the names of the solo singers Leonoff (soprano), Ritter (alto), Gebhardt (tenor), and Rüber (bass) in her diary, where she also reported:

It went splendidly and caught fire. I cannot say more. Paul Heyse's letter may reveal more. At every special point Curt looked at me. Only someone who believes as Curt does and has suffered as he has can write like this. After the concert Buonamici from Florence ("credeva esser in paradiso" he said) and Guido Stieler were there. Curt received a new, proud fur coat as a present from Mietz [= Franziska], which greatly pleased him. All the notable intellectuals were at the concert: Riehl – Kaulbach – Heyse – Lachner – Schwind – Windscheid and many others. The Court musicians offered to perform the work again without asking for any fees.³⁰

Immediately after the world première the poet Paul Heyse wrote the letter to Rheinberger which has been mentioned by Franziska. In it he declared that he had been "moved, inspired, and carried away on an ever-growing flood of power and beauty."³¹ Two days later the *Allgemeine Zeitung Augsburg* published the following review of the work:

The Requiem in memory of the heroes who have fallen for Germany in the war, composed by Joseph Rheinberger, which the Oratorio Society is to perform at its first concert, is in both conception and execution a splendidly stylish work, which engages our attention all the more on account of the fact that it has resulted from that combination, rare in our time, of true piety and musical creative power, which can result in a movingly beautiful church composition. During the rehearsals this work has met with extraordinary approval from all who appreciate such music, and it will not fail to make its effect when it is presented to the public.³²

The *Neueste Nachrichten*, published in Munich, reported the world première as follows:

At its first concert the Oratorio Society performed Mendelssohn's 42nd Psalm, and a Requiem composed by Rheinberger in memory of the heroes who have fallen for Germany in the war, with the utmost zeal and great success. The latter work, in particular, aroused very great interest. It is noble and splendid in conception, tastefully and skilfully executed; its construction reveals a master of form. The whole work is an expression of profound faith, deep feeling, and unshakable trust in Divine providence. These are virtues which entitle this composition to a place among the finest examples of church music: indeed, there are few works which could match the impressive stature and dramatic power of the Dies irae or the soulful expressiveness and fine artistry of the Libera in Rheinberger's Requiem. The Oratorio Society performed the service of introducing this beautiful composition by its conductor to the public in the most accomplished manner.³³

Encouraged by the enthusiasm with which the first performance had been received, Rheinberger again turned his attention to the possibility of getting his *Requiem* published. It was a disappointment that neither Forberg nor Bote & Bock were willing to accept the work.³⁴ On the 29th May 1871 Rheinberger sent the score of the *Requiem* to the publishers B. Schott's Söhne in Mainz,³⁵ and this time his efforts were crowned with success; following the publisher's written acceptance of the work on the 13th June 1871 we find the following entry in Franziska Rheinberger's diary for the 17th June 1871:

Schott in Mainz will engrave the score, parts and vocal score of the Requiem. We are now working with renewed vigour on the vocal score, and I have to write the German words into the written parts.³⁶

The German text mentioned was Franziska's own translation which she had made during the previous year. In November 1871 the proofs were ready,³⁷ and at the beginning of 1872 Schott issued the complete printed performing material. Rheinberger's wife wrote:

[Sunday, 4th February 1872:] Curt and I were sitting working in the quiet of Sunday morning, Curt at his desk and I at my embroidery frame, when the postman brought a large packet; I thought at first that it was the score of the 7 Ravens [= Rheinberger's opera, op. 20]. But no, it was the grand Requiem. A touching moment, to see this work at which we had both worked so long, a bitter reminder of all the sad losses of the war – printed and lying before us. Printed with beautiful title pages and ready to go out into the world to touch people's hearts!³⁸

In March 1872 Rheinberger presented a dedication copy of the score of his *Requiem* to King Ludwig II of Bavaria, and he received thanks from the Court Secretary.³⁹ A few months later the composer began to make an arrangement of this work for piano duet, but he left that version unfinished.⁴⁰

The circumstances of its origins, already outlined, make it clearly evident that Rheinberger's *Requiem* was intended primarily for concert performance. A liturgical performance was, and is, made difficult firstly by the large scale of the ensemble required, and secondly because the composition did not comply with the

²⁷ *Rheinbergeriana I/2*, p. 40'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 20. By "the passage *supplicanti*" she meant the close of the *Recordare*; the notes A' and F¹ repeated in the soprano and alto parts like pedal points, in conjunction with the rising lower voices, create harmonic tension.

²⁸ *Rheinbergeriana I/2*, p. 49'–49'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 34.

²⁹ *Rheinbergeriana I/2*, p. 49'–50'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 35.

³⁰ *Rheinbergeriana I/2*, p. 53'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 36.

³¹ *Rheinbergeriana I/2*, p. 56'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 36–37.

³² *Ausserordentliche Beilage* to the *Allgemeine Zeitung Augsburg* No. 384 of 14.12.1870, p. 5547. The "first concert" meant the first concert of that season. The wording of this notice indicates that the writer had been present at the last rehearsal but not at the performance itself.

³³ *Unterhaltungs-Blatt* No. 100 of the *Neueste Nachrichten* Munich, 15.12.1870, p. 1200. It is unclear whether the reference to the *Libera* here actually applies to one or other of the passages in the Offertorium beginning with this word, or whether the reference is a mistake; Rheinberger did not set the Responsorium *Libera me*.

³⁴ *Rheinbergeriana I/2*, p. 79', 80' and 93'; Wanger/Irmen: *ibid.*, Vol. IV, p. 58–60 and 63.

³⁵ *Rheinbergeriana I/2*, p. 100'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 68.

³⁶ *Rheinbergeriana I/2*, p. 106' (the letter from Schott is pasted in p. 103'); Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 72.

³⁷ *Rheinbergeriana I/2*, p. 125'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 82.

³⁸ *Rheinbergeriana I/2*, p. 154'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 103.

³⁹ *Rheinbergeriana I/2*, p. 165' and 174'; Wanger/Irmen: *ibid.*, p. 108.

⁴⁰ *Rheinbergeriana I/2*, p. 204'; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 142. See also the description of source KA' in the Critical Report.

intention of the Cecilian movement of that time to reform church music. At the beginning of the 20th century this work was still rejected in a liturgical context for a variety of alleged reasons, including its length and use of large forces, also the relatively brief setting of the *Kyrie* – in which some customary repetitions of words are omitted – and the lack of the *Graduale*, *Tractus* and *Libera*.⁴¹ Despite such objections it is, however, undeniable that Rheinberger's composition is imbued throughout with the spirit of the Liturgy, that it bears witness to an honourable attempt to match words with music, and that it is in its entirety an impressive affirmation of faith. At the very beginning the *Introitus et Kyrie* reveal the character of the whole composition with their profound solemnity and dignity.⁴² The juxtaposition of chromatic harmony of the period and sequences of simple, archaic-sounding chords reveals Rheinberger's personal style. The writing is largely homophonic, apart from a few imitative entries and in particular the polyphonic versus *Te decet hymnus*, in which use is also made of augmentation. This movement owes its specific sound colouring to the frequent appearance of the deep-toned wind instruments, while the high stringed instruments often play arpeggios in syncopated rhythms. Contrary to traditional practice Rheinberger set the brief *Kyrie* following immediately after the *Introitus* not as a fugue but in the style of ancient antiphonal writing. Here the turn to G flat major, with the first entry of the solo singers, is magical in its effect. Regarding Rheinberger's melodic writing, it has been well said that many of his thematic phrases were "conceived in the spirit of plainsong."⁴³ It is not possible to verify Irmen's statement that the soprano melody in the *Kyrie* was actually "taken from the Holy Saturday Liturgy." It is, however, true to say that throughout this *Requiem* the soloists have a distinctly less important part to play than the choir.⁴⁴

The composer divided the lengthy text of the sequence *Dies irae* into four separate sections, the first two of which are linked.⁴⁵ Contrary to traditional practice Rheinberger does not begin his setting of this portion of the liturgical text with a tempestuous vision of the Day of Judgement; instead the tense seventh chords of the orchestral introduction, the chromatic diminution of intervals in the unison choral passage which follows, and the descriptions of universal judgement, underlaid by tremoli, and combined with the relatively slow tempo, produce an impression which is pathetic rather than dramatic.⁴⁶ After the *Recordare* with its mainly lyrical atmosphere, the *Qui Mariam* which follows is an interesting example of Rheinberger's clear concept of form; this movement is also notable for its combination of Wagnerian melodic formation and contrapuntal technique (exchange of roles between the two choral groups, each of which is in three parts), so that "there is a confrontation with the problems of musical form at that time."⁴⁷ Rheinberger originally intended certain passages of the *Qui Mariam* to be sung by soloists, but the relevant markings were crossed out in his own manuscript score.⁴⁸ The relatively brief final section of the sequence begins with a fugato on an austerely emphatic subject. Other sections, some contrasting in character, follow before the choir brings back a stretto version of the *Confutatis* motive from the opening of the movement. Very noteworthy is the way in which the last verse *Huic ergo* – here the soprano quotes the melody of the *Lacrimosa* from the same movement – is com-

bined with the exclamations of *Confutatis* by the soloists, so that the plea for mercy is heard together with the lamentation of those cast out by sin; the impressive integration of the solo voices at this point is one of the most striking alterations which differentiate the rewritten version of the *Requiem* from the first version.⁴⁹

The three-section movement *Domine Jesu Christe* from the Offertorium, with its warm horn sound in the prelude and postlude and its songlike melodies, is among the most beautiful inspirations of the entire work.⁵⁰ Following this Rheinberger created a compositional masterpiece: he fashioned the *Quam olim Abrahae*, traditionally contrapuntal in construction, as a strict double canon at the lower fifth; after the archlike, also canonical *Hostias* this movement is repeated with altered instrumentation and other slight variants.⁵¹

At the beginning of the *Sanctus* the soprano quotes the melody of the corresponding section of the Gregorian plainsong *Requiem*; the chromatically enriched harmonization of this passage may be regarded as typical of the view of that time on plainsong accompaniment. Dotted rhythms give the further course of this movement a vigorous character. In the *Benedictus* with its changes between triplet and duplet rhythm and between minor and major tonality the choir and soloists alternate, sometimes section after section, sometimes with the two groups interwoven.⁵² Within the polyphonic sections Rheinberger exchanges voices; the dotted *Osanna* motive may be regarded as the inversion of the corresponding motive in the *Sanctus*, and the shaping of melodies in this movement, too, sometimes seems to have been inspired by plainsong models.

⁴¹ See the advice of the Munich Cathedral director of music Wöhrle, 24th February 1902, reprinted in Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 289–291. The incompleteness of the text in most of Rheinberger's settings of the Mass and the "modern" musical language were the principal reasons preventing the acceptance of his works into the catalogue of the Cäcilienverein. Rheinberger's pupil Josef Renner jun. attempted to make his teacher's works more generally acceptable by completing the texts (although Renner also added further chromaticism). – The reason why Wöhrle had occasion to give this advice will be explained later.

⁴² A detailed description of the entire *Requiem* with an analysis of certain of its sections is to be found in Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 140–157.

⁴³ *ibid.*, p. 151.

⁴⁴ *ibid.*, p. 143.

⁴⁵ The orchestral postlude of the *Dies irae* leads directly into the *Recordare*. Rheinberger's markings *v.[erte] s.[ubito]*, which in his manuscript are at the bottom of the right-hand page, make it clear that the other movements of the Sequence should also follow one another without a break.

⁴⁶ This is true despite the fact that the reviewer in the Munich *Neueste Nachrichten* wrote that the *Dies irae* was marked by "dramatic power" (see note 33).

⁴⁷ Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 149. Here Irmen also points to similarities between the melody of Rheinberger's *Qui Mariam* and both the "Sterbelied" from *Tristan und Isolde* and an ancient church hymn.

⁴⁸ See the reference among the detailed remarks in the German Critical Report.

⁴⁹ See the description of sources A¹ and Sk in the Critical Report.

⁵⁰ In this movement the words *Rex gloriae* are omitted. In the *Hostias* the second exclamation *Domine* (behind *fac eas*) is also omitted.

⁵¹ In the first version Rheinberger had notated the *Quam olim Abrahae* in doubled note values, in *alla breve* time.

⁵² In this movement several passages sung by the quartet of soloists were not included in the first version; see the description of sources A¹ and Sk in the Critical Report.

The *Agnus Dei* opens with imitative use of a descending triad motive.⁵³ At the plea for eternal peace the texture changes to six-part homophony. The Communion *Lux aeterna* opens with a theme given out in unison in the low register, then repeated tutti, divisi; together with the similarly constructed section which follows, this entire complex serves as introduction to the subsequent double fugue in which Rheinberger again demonstrates all his contrapuntal mastery. Clear contrast to this powerful movement is provided by the versus *Requiem aeternam*, whose intense richness of sound creates great profundity of expression. Regarding the rhythmic declamation of the choir and the use made of the orchestra, Rheinberger here alludes to the corresponding passages of the *Introitus*, thus helping to give a sense of unity to the entire work; in addition the five-part chords of the *Requiem aeternam* recall the pleas of *Dona eis requiem* in the *Agnus Dei*, and the passage *quia pius est* has already been foreshadowed at the end of the preceding double fugue. There, however, this passage led to a majestic fortissimo, but here Rheinberger allows it to die away quietly like a prayer spoken in a spirit of trusting submission. The composition ends with a plagal cadence using the subdominant minor, a formula often employed during the 19th century.

All in all the *Requiem* op. 60 of Josef Rheinberger is an exceptionally harmonious work, of a maturity which has to be greatly admired in a composer of only thirty; comparable achievements are to be met with only among the works of the most outstandingly gifted composers such as Mozart, Schubert, and Mendelssohn. Alongside his great skill in polyphonic writing and his strength in formal construction Rheinberger's subtle use of harmony is compelling. Here he drew upon a wide repertoire of tonal effects; archaic-sounding stylistic elements stand with apparent inevitability alongside what were in his day new stylistic features (typical mixed chords, free use of dissonance, chromaticism and altered harmony following the example of Wagner). The instrumentation, modelled on that of Cherubini and never excessive, owes its attractiveness to its many fine combinations of sound. Regarding the vocal parts, it is noticeable that the solo and choral parts are treated in exactly the same manner; the soloists are not given virtuosic tasks to perform but are used almost exclusively to provide contrast to the tutti. Also notable are the carefully judged markings of dynamics, phrasing, and articulation in all the vocal and instrumental parts. In general a certain songlike quality of the melodies, which in sacred works tend to be inspired by plainsong, and predominance of the lyrical over the dramatic element are also characteristic of Rheinberger's style;⁵⁴ many movements are distinguished by their pathos and flowing tempi. These features are frequently evident in his *Requiem*. Despite its dignified solemnity, the fundamental nature of this work is marked by hope and confidence (significantly enough it ends in the major).

In this composition Rheinberger achieved a balance between church music following ancient models and the contemporary music of his own time, a résumé at which Hans-Josef Irmen arrived at the conclusion of his consideration of Rheinberger's *Requiem*:

Seen in historical perspective it gives the impression of an effective and tradition-based work which reconciles the forms of the past with the musical lan-

guage of its time in a manner which meets the liturgical requirements of the words, attaining a noteworthy level of formal achievement and valid musical formulation.⁵⁵

Soon after the appearance of the printed scores and parts this work was reviewed in the *Neue Zeitschrift für Musik* and in the *Musikalisches Wochenblatt*.⁵⁶ The authors of both reviews made their starting point the supposition, based on the dedication of the work, that Rheinberger had written the *Requiem* in response to the war; we know, however, that the composition had been completed before the war broke out, and was only later dedicated to its victims. The two reviews were both favourable to the work. Franz Xaver Witt, the president of the Cecilian Society, also wrote a detailed review of Rheinberger's *Requiem* in the periodical *Musica sacra* which he edited; he summarized it as follows:

Despite arioso cantilenas, despite purely secular pomp, despite theatrical accents, despite excessive use of chromaticism and enharmonic harmonies and despite modern construction, the work signifies progress in some respects, because arias (aria-like solo songs) are wholly avoided, all the choral sections are strictly fashioned, and the orchestration is marked by moderation and purpose. By comparison with other modern "Requiems", Rheinberger's work (except in the Benedictus) is a far more strictly, seriously and masterfully written work (not for the church, but) for the concert hall. [...] we German Cecilians cannot find anything liturgically edifying in it. [...] It is an "oratorio", and as such is worthy of recommendation as a highly rewarding, often moving work.⁵⁷

Finally it should be mentioned that Hermann Kretzschmar discussed Rheinberger's *Requiem* op. 60 in his *Führer durch den Konzertsaal* (a guide to works in the concert repertoire) – although with many factual errors, because Kretzschmar evidently confused this work with the *Requiem* settings op. 84 and op. 194.⁵⁸

In her will Franziska Rheinberger had provided for the foundation of a trust fund which was to finance "for the repose of the souls of the families Jägerhuber and Rheinberger a performance of my husband Josef Rheinberger's instrumental Requiem, to be given in a worthy manner following a rehearsal of the musical personnel at the Metropolitan Church of Our Lady in Munich [...] yearly on the anniversary."⁵⁹ The composer himself also left 4000 marks in his own will to provide capital for this fund.⁶⁰ After Rheinberger's death the Munich Chapter asked the Cathedral director of music Wöhrle to take the matter in hand.

⁵³ According to Irmen this motive was derived from the "plainsong *Agnus in Festis solemnibus* and in the *Missis Beatae Mariae*"; see *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 151. If there is any point in relating such an everyday figure as this arpeggio motive to plainsong, it is more correct to quote the Sunday Mass for Advent and Lent as the model here.

⁵⁴ Otto Ursprung refers, for example, to the "singing, expansive lyricism" characteristic of Rheinberger; see *Die katholische Kirchenmusik* (= Handbook of Musicology), Potsdam 1931, p. 274. – It seems strange that Rheinberger is not mentioned at all in the *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Vol. 6: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980), edited by Carl Dahlhaus.

⁵⁵ Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 152 and 157.

⁵⁶ See *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1872, p. 463–464 (author: S...rt [L. Sehlert]) and *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig 1873, pages 626–627 and 635–637 (author: J. P. [Piel]).

⁵⁷ *Musica sacra*, 20th year 1887, p. 78–80 (quotation p. 80).

⁵⁸ See Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Konzertsaal, 2nd part, Vol. I, Kirchliche Werke*, Leipzig 1921, p. 333–334.

⁵⁹ This document, with details of where it is kept, is reprinted in Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 289. Franziska Rheinberger was born Jägerhuber; von Hoffnaass was the surname of her first husband. She died on the 31st December 1892.

⁶⁰ *ibid.*, p. 289.

Wöhrl rejected the idea of giving performances of the *Requiem* in B flat minor in a church (although not in a concert hall), giving as reasons for his objection its "abnormal length," the "high cost," and difficulties "from the liturgical standpoint"; he also considered it improper to have such a work performed "compulsorily, as required by such a foundation."⁶¹ Consequently, the Chapter decided that "the condition laid down testamentally [...] that the instrumental Requiem op. 60 by the late Rheinberger [...] should be performed on the stated anniversary [...] is incapable of fulfilment and is therefore unacceptable." It was proposed instead that on each occasion "one of the two vocal Requiems of the late testator" should be sung.⁶²

Preparatory work on the present edition was carried out on the basis of microfilms and photo-copies which were supplied to the editor from the music collection of the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, and from the archives of the publishers B. Schott's Söhne, Mainz. It has also been possible to examine personally the scores preserved in the Bayerische Staatsbibliothek. Grateful thanks are due to the officials of the libraries named for making the material available, and for providing a great deal of information. Thanks are also due to Harald Wanger, the custodian of the Josef-Rheinberger-Archiv in Vaduz, for his critical examination of the manuscript.

Geesthacht/Elbe, July 1991
Translation: John Coombs

Wolfgang Hochstein

⁶¹ *ibid.*, p. 289–291; see also note 41.

⁶² *ibid.*, p. 291.

Josef Gabriel Rheinberger

Table chronologique

- 1839 17 mars: naissance à Vaduz (Principauté du Liechtenstein) de Josef Gabriel Rheinberger (baptisé: Gabriel Josef), fils de Johann Peter (1789–1874), administrateur des comptes de la Principauté, et de sa femme Maria Elisabeth, née Carigiet (1801–1873).
- 1844 Premières leçons de musique en compagnie de ses sœurs Johanna (Hanni) et Amalia (Mali) sous la direction du professeur Sebastian Pöhly (1808–1889) de Schaan.
- 1846 Prise en charge des services d'organiste à la Chapelle St-Florin à Vaduz. Premières petites compositions sous les directives du professeur Pöhly.
- 1849 Cours chez Philipp Schmutzer (1821–1898) à Feldkirch (Vorarlberg).
- 1851 Entrée à l'école de musique (Conservatoire de Hauser) à Munich. Classes d'orgue (Johann Georg Herzog), de piano (Emil Leonhard), de contrepoint et d'harmonie (Johann Julius Maier, puis plus tard, Franz Lachner).
- 1852 Second organiste à l'église Ludwig à Munich.
- 1859 Professeur de piano au Conservatoire; parution, chez Peters à Leipzig, des *Vier Stücke für Klavier* («Quatre pièces pour piano») avec n° d'opus 1.
- 1860 Professeur pour l'enseignement de l'harmonie, du contrepoint et de l'histoire de la musique au conservatoire.
- 1864 Chef de l'Oratorienverein (jusqu'en 1877), répétiteur des solistes au Hoftheater à Munich (jusqu'en 1867).
- 1867 Mariage avec Fanny (Franziska) von Hoffnaaß, veuve Jägerhuber (1831–1892). 1871 professeur et inspecteur à l'École Royale de Musique. Grave maladie à la main droite.
- 1877 Direction de la musique religieuse à l'église Royale de la Toussaint; maître de chapelle.
- 1892 31 décembre: décès de son épouse Fanny von Hoffnaaß.
- 1895 1^{er} janvier: annoblissement au titre de l'Ordre du Mérite civil de Bavière.
- 1899 Pour ses 60 ans, Dr. phil. h. c. de la Faculté de Philosophie de l'Université de Munich.
- 1901 25 novembre: Josef Gabriel Rheinberger meurt à Munich; 28 novembre: inhumation solennelle sous les Arcades du Cimetière Sud de Munich, à côté de son épouse.
- 1944 5 juin: fondation du Josef-Rheinberger-Archiv à Vaduz.
- 1949 Après la destruction de sa tombe durant la seconde Guerre mondiale, transfert des ossements de Josef Gabriel Rheinberger et de son épouse Fanny au cimetière de Vaduz.

Œuvres complètes

La présente première édition intégrale des œuvres de Josef Gabriel Rheinberger doit rendre à nouveau accessible sa production. L'édition s'appuie largement sur les premières éditions revues par le compositeur lui-même. Les variantes entre les manuscrits et les premières éditions sont chaque fois consignées dans des apparats critiques.

Notre édition comprend toutes les œuvres qui comportent un numéro d'opus. Les œuvres de jeunesse (JWV) et les œuvres sans numéro d'opus (WoO) sont présentées sous forme d'anthologie. La répartition par volumes suit pour l'essentiel le Rheinberger-Werkeverzeichnis: Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers* (Regensburg, 1974: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert*, Band 37).

- I Musique vocale spirituelle
- II Oratorios et cantates
- III Musique dramatique
- IV Musique vocale profane
- V Musique pour orchestre
- VI Musique de chambre
- VII Œuvres pour piano
- VIII Œuvres pour orgue
- IX Arrangements

Cette édition complète des œuvres de Josef Gabriel Rheinberger n'aurait pas vu le jour sans aide publique ou privée. Le responsable de cette édition et l'éditeur expriment toute leur gratitude au Gouvernement de la Principauté du Liechtenstein à Vaduz. Nous remercions également les premiers éditeurs de Rheinberger de nous avoir accordé l'autorisation de reproduire ses œuvres. Nos remerciements vont enfin au Rheinberger-Archiv à Vaduz et à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, où se trouvent rassemblées les œuvres musicales de Rheinberger.

Avant-propos

Josef Gabriel Rheinberger, fils de Johann Peter Rheinberger, maître des comptes à la cour du prince de Liechtenstein, et de son épouse, Maria Elisabeth, est né le 17 mars 1839 à Vaduz. Le jeune garçon fit preuve très tôt de dons musicaux extraordinaires, et il reçut ses premières leçons de piano à l'âge de cinq ans de Sebastian Pöhly, instituteur de village. Il joua en public pour la première fois à l'âge de sept ans, il aborda également l'orgue et écrivit déjà de petites compositions sous la direction de son professeur. A partir de 1849, Rheinberger suivit l'enseignement de Philipp Schmutzer, chef de chœur à Feldkirch. Celui-ci lui donna non seulement des cours d'harmonie, de piano et d'orgue, mais l'initia aussi aux compositions de Bach, Mozart et Beethoven; la décision d'embrasser la carrière de musicien mûrissait de plus en plus chez cet élève très doué. A l'âge de douze ans, Rheinberger quitta sa terre natale et alla poursuivre sa formation au Conservatoire royal de Bavière à Munich, dirigé par Franz Hauser. Il y suivit des cours de piano et de contrepoint et fut élève dans la classe d'orgue du célèbre Johann Georg Herzog. Il trouva en Karl Franz Emil v. Schafhäutl un protecteur bienveillant. Après avoir achevé ses trois années de formation au conservatoire, il poursuivit ses études auprès de Franz Lachner; c'est une période pendant laquelle il compose des œuvres dans les genres les plus variés. Il fut en outre organiste remplaçant dans plusieurs églises de Munich, donna des cours particuliers de musique et fut co-répétiteur à l'Oratorienverein. En 1859 Rheinberger occupa un poste de professeur de piano au conservatoire de Munich et dès l'année suivante, il fut promu professeur de composition. En même temps, il occupa de 1863 à 1867 le poste d'organiste à la Hofkirche Saint Michel, prit en 1864 la direction de la Société de l'Oratorio de Munich et signa un engagement de trois ans comme répétiteur solo à l'opéra royal. Pendant cette période, Rheinberger fut le témoin direct de la querelle des partis musicaux dont Richard Wagner était le centre et a assisté à la création munichoise de *Tristan et Isolde* (1865); toute sa vie cependant, Rheinberger formé à l'école de Bach et de Mozart, a pris ses distances envers l'œuvre de Wagner et ses idées philosophiques et artistiques.

L'année 1867 vit le mariage avec Franziska («Fanny») v. Hoffnaaß, jeune femme aux talents artistiques et jouissant d'une grande estime dans la société, ainsi que la nomination de Rheinberger comme professeur de composition et d'orgue à l'École royale de musique nouvellement fondée par Wagner et Hans v. Bülow à Munich, poste qu'il devait garder jusqu'à la dernière année de sa vie. A côté de son activité d'enseignant, Rheinberger est resté un compositeur très productif, dont l'œuvre comporte tous les genres musicaux, de la musique de chambre à l'opéra, et dont on ne peut qu'admirer la discipline de travail exemplaire eu égard à sa santé délicate. Après avoir été nommé, en 1877, maître de chapelle du roi, succédant en

cela à Franz Wüllner, et responsable de la musique religieuse à la chapelle royale de la Toussaint, Rheinberger renonça à la direction de l'Oratorienverein et, en corrélation avec ses nouvelles tâches, se consacra avec une attention toute particulière à la musique religieuse. Malgré son attachement aux traditions, il ne s'est jamais voué aux idéaux de restauration du Cécilianisme. Comblé d'honneurs – dont un titre de docteur *honoris causa* –, Josef Rheinberger mourut le 25 novembre 1901. Il passe pour l'une des figures dominantes de la vie musicale de Munich au XIX^e siècle, pour un représentant marquant d'une technique d'écriture formée à l'école des maîtres d'autrefois et pour un compositeur de musique religieuse d'importance. De nombreux élèves célèbres – Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Adolf Sandberger, Theodor Kroyer, Wilhelm Furtwängler et d'autres – témoignent en outre que Rheinberger a été le professeur de composition allemand le plus éminent de son époque. De sa production, dans laquelle à côté de la maîtrise souveraine de la forme et du contrepoint, le caractère lyrique l'emporte nettement sur le caractère dramatique, ce sont surtout les œuvres pour orgue qui sont restées au répertoire¹.

Après un grand nombre d'œuvres de jeunesse dont il a renié plus tard la plupart d'entre elles, Rheinberger se mit à numéroter officiellement ses compositions à peu près à l'époque où il a postulé son premier poste au conservatoire de Munich; les quatre *Klavierstücke* op. 1 ont été composés en 1858². Par la suite, il écrivit en un laps de temps très court d'autres œuvres pour piano, plusieurs cycles de Lieder pour piano, ainsi que, entre autres, la *Symphonie Wallenstein* op. 10, l'opéra *Les sept corbeaux* op. 20, la *Première Sonate pour orgue* op. 27 et quelques pièces de musique de chorale sacrée et profane. En 1865 – Rheinberger était devenu entre-temps chef de l'Oratorienverein – il se consacra à sa première composition sacrée de grande envergure, le *Requiem* en Si bémol mineur pour soli, chœur et orchestre. La composition de cette messe des morts est considérée comme «l'œuvre la plus importante de la première période de création»³ de Rheinberger, ainsi que le début de son

¹ Pour la biographie de Rheinberger et l'appréciation de sa personnalité artistique, cf. Theodor Kroyer, *Josef Rheinberger* (Regensburg, 1916), ainsi que l'important article de Anton Würz dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 11, col. 377–381 (Kassel, 1963) et dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, p. 791–792 (Londres, 1980). La monographie qui fait aujourd'hui référence est celle de Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (Regensburg, 1970). – On notera au passage que les prénoms de Rheinberger, à savoir «Josef Gabriel» sont également cités dans l'ordre inverse. Lui-même ne se servait que de son prénom «Josef»; son épouse Franziska l'appellait «Curt».

² Cf. Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der Werke Gabriel Josef Rheinbergers* (Regensburg, 1974).

³ Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 140. La première période créatrice du compositeur va jusqu'au moment de sa nomination à la fonction de maître de chapelle de la cour en 1877.

«œuvre de musique religieuse proprement dite»⁴; elle représente donc un jalon important dans la création de Rheinberger.

Le point de départ de l'œuvre que nous publions ici dans une nouvelle édition critique correcte, Rheinberger le doit sans doute à son travail du *Requiem* de Mozart avec l'Oratorienverein de Munich en avril 1865⁵. D'après des dates qui figurent sur le document autographe, il a travaillé à son *Requiem* de juin à octobre 1865⁶. Mais son exécution n'eut pas lieu⁷, car Rheinberger semble avoir été en partie insatisfait du résultat et il ressentit bientôt le besoin de reprendre certaines parties de sa composition. Les réserves de Rheinberger envers sa propre œuvre lui ont sans doute été inspirées par l'exécution du *Requiem* en ut mineur de Cherubini à l'Oratorienverein⁸. Ainsi, du 3 novembre au 5 décembre 1869, le compositeur s'appliqua-t-il à réécrire la partition de son *Requiem*. Ce n'est que dans cette version qu'il ajouta le numéro d'opus 60. Franziska Rheinberger suivit le travail de son époux, qu'elle n'appelait jamais que par son petit nom «Curt», dans les notes de son Journal; nous reproduisons quelques unes de ces notes ci-après⁹:

[3 novembre 1869:] Curt a reçu du papier à musique neuf et remanie à présent son grand Requiem.– Il veut en reprendre complètement l'instrumentation, puisqu'il dit avoir beaucoup appris depuis qu'il a commencé à l'écrire. Les premières pages lui ont procuré une très grande joie¹⁰.

[7 novembre:] Curt a effectivement déjà achevé le Kyrie du Requiem. La partition sera la chose la plus appétissante et la plus aimable que l'on puisse imaginer.– Il a déjà commencé le Dies irae¹¹.

[8 novembre:] Curt travaille au Requiem. Aujourd'hui il a joué des extraits du Dies irae, dans lequel l'accompagnement bouleversant évoque avec justesse les angoisses de l'âme, tremblante et inquiète devant le Juge suprême¹².

[10 novembre:] Curt a travaillé au Requiem et j'ai regardé par-dessus son épaule. Rex tremendae majestatis – sera assourdissant et bouleversant¹³.

[Mardi 23 novembre¹⁴.] Curt a énormément travaillé à son Requiem, si bien qu'il a achevé plus de la moitié de la partition. Il a eu pendant près de 15 jours de violents maux de tête¹⁵.

[Mercredi 24 novembre:] Curt dit qu'il a terminé les deux tiers du Requiem. Malheureusement, les maux de dents le font encore souffrir¹⁶.

[Jeudi, Ste Catherine, 25 novembre:] Curt est arrivé aujourd'hui jusqu'au Benedictus de son Requiem. Il a terminé le Sanctus¹⁷.

[Lundi 29 novembre:] Curt a terminé le Benedictus aujourd'hui. J'ai rangé aujourd'hui son rangement à papier à musique et j'ai été étonnée de la quantité qu'il a déjà écrite¹⁸.

[2 décembre:] Curt a travaillé au Requiem, à l'Agnus Dei déjà, incroyable¹⁹.

[5 décembre:] Curt vient d'achever son Requiem. Il m'a invitée à y écrire la dernière note, le si bémol à la basse²⁰.

Par rapport à la version de 1865, le compositeur a repris l'instrumentation de l'œuvre en y ajoutant entre autres un troisième cor et le tuba. Les parties des solistes et quelques préludes et postludes de l'orchestre ont en outre été retravaillés, voire développés. Theodor Kroyer qui, dans sa monographie sur Rheinberger, a lui aussi étudié les deux versions du *Requiem*, a malheureusement fait une confusion entre les deux versions, si bien qu'il en titre des conclusions tout à fait erronées en attribuant à la première version, qu'il tient pour la plus récente, une plus grande maturité et une technique de l'instrumentation plus évoluées en raison d'un effectif de l'orchestre un peu plus réduit et d'une structure à peine un peu plus brève²¹.

Le Journal de Franziska Rheinberger, en date du 12 décembre 1869, nous apprend que le compositeur a envoyé la nouvelle partition du *Requiem* à Bonn et qu'il a proposé aux Editions Simrock de la faire imprimer²². A peine cinq jours plus tard, la partition revint avec un avis de refus, ce qui conduisit Franziska à supposer que Simrock n'avait pas du tout lu l'œuvre²³. Des négociations avec Fritsch, éditeur à Leipzig, échouèrent également, puisque celui-ci voulait non pas faire graver la partition, mais simplement la faire «autographier»²⁴.

En mai/juin 1870, Franziska Rheinberger entreprit une traduction en allemand du texte du *Requiem* et à le placer sur la partition; à la même époque, elle note dans son Journal que la première exécution de la composition par l'Oratorienverein de Munich serait prévue pour la fin de l'année²⁵. Ce projet fut maintenu en dépit des hostilités qui venaient d'éclater entre l'Allemagne et la France au cours de l'été 1870. Les événements politiques conduisirent cependant Rheinberger à ajouter à son œuvre une dédicace aux soldats tombés durant la guerre.

Une fois de plus, le Journal de Franziska nous renseigne bien sur les dernières répétitions avant sa création à Munich:

Lundi [24 octobre 1870] nous avons chanté pour la première fois à l'Oratorienverein une partie du grand Requiem de Curt. On devinait l'intention du compositeur, mais peu à peu, difficilement, de même que toute chose en

⁴ Elmar Seidel, «Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik», in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, éd. par Karl Gustav Fellerer, (Kassel, 1976), vol. II, p. 242.

⁵ Cf. Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (*op. cit.*), p. 142 avec note 42.

⁶ Cf. la description de la source A¹ dans l'apparat critique à la fin de ce volume.

⁷ Selon une lettre de Ferdinand Thierrot [Thieriot] à Rheinberger il apparaît toutefois que le compositeur a dû s'occuper d'une répétition de son œuvre à Hambourg; cf. Harald Wanger et Hans-Josef Irmen (éd.), *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens* (Vaduz, 1982), vol. II, p. 63–65.

⁸ Cf. note 5.

⁹ Le Journal de Franziska Rheinberger, dans lequel sont insérées de nombreuses lettres, programmes et compte rendus de presse, est conservé à la Bayerische Staatsbibliothek, München (département des manuscrits) parmi les *Rheinbergeriana* (olim: *Cod. germ. 6338*). Dans leur édition en neuf volumes *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens* (Vaduz, 1982–1986), Harald Wanger et Hans-Josef Irmen ont reproduit ces notes. Dans les références qui suivent, nous donnerons tout d'abord la référence aux *Rheinbergeriana* de la Bayerische Staatsbibliothek, puis à l'édition de Wanger/Irmen. Les soulignements au sein des citations empruntées au Journal de Franziska Rheinberger n'ont pas été reproduites.

¹⁰ *Rheinbergeriana I/1*, p. 104^r; Wanger/Irmen (*op. cit.*), vol. III (Vaduz, 1983), p. 130.

¹¹ *Rheinbergeriana I/1*, p. 104^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 131.

¹² *Rheinbergeriana I/1*, p. 104^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 131.

¹³ *Rheinbergeriana I/1*, p. 107^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 131.

¹⁴ L'original porte par erreur la date du 22. Cf. références suivantes.

¹⁵ *Rheinbergeriana I/1*, p. 107^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 133 (daté à cet endroit: 17 novembre 1869).

¹⁶ *Rheinbergeriana I/1*, p. 107^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 134.

¹⁷ *Rheinbergeriana I/1*, p. 107^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 134.

¹⁸ *Rheinbergeriana I/1*, p. 110^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 137.

¹⁹ *Rheinbergeriana I/1*, p. 112^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 138.

²⁰ *Rheinbergeriana I/1*, p. 112^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 138.

²¹ Cf. Kroyer (*op. cit.*), p. 184–185. Dans son ouvrage sur *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Hans-Josef Irmen a rectifié l'erreur de Kroyer (*op. cit.*, p. 141–142).

²² *Rheinbergeriana I/1*, p. 122^r; Wanger/Irmen (*op. cit.*), vol. III, p. 145.

²³ *Rheinbergeriana I/1*, p. 122^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 145.

²⁴ *Rheinbergeriana I/1*, p. 126^r, 140^r et 143^r; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 150, 160, 164 et 166–167.

²⁵ *Rheinbergeriana I/2*, p. 7^r et 7^v avec notes du 25 mai et du 4 juin 1870; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 185.

cette vie doit être gagnée et surmontée, et c'est à ce prix qu'est le plaisir le plus intense. Curt a été très patient, et il dut se faire violence en se voyant anonner ainsi ses pensées²⁶.

[Lundi 7 novembre 1870:] Il y avait beaucoup de monde ce soir à l'Oratorienverein. Nous avons chanté le Requiem de Curt de bout en bout, et il a suscité un profond enthousiasme parmi les chanteurs. L'œuvre est noble, et rend justice et au cœur et à la raison. Quelles paroles familières merveilleuses! Je pourrais m'abandonner au plaisir encore plus complètement, si je ne me disais sans cesse que je ne veux ni être partielle, ni surestimer Curt. Si un autre l'avait fait, je pourrais exprimer haut et fort mon ravissement. Le passage dans le soprano supplicanti est unique. Fasse Dieu que nous restions en bonne santé jusqu'à la création²⁷.

Aujourd'hui, jeudi 8 décembre, a eu lieu la première répétition de correction du Requiem avec l'orchestre. Cavallo et moi, nous avons écouté avec la participation entre les mains et avons suivi chaque note avec ardeur. Lorsque la répétition fut terminée, les musiciens de la cour se sont mis à crier bravo, ce qui, pour ces hommes qui aiment leurs aises et que la musique a aguerris, est étonnant. L'instrumentation est pleine d'esprit et d'intériorité. Quel plaisir ai-je eu à entendre l'ensemble²⁸.

Dimanche, le 11, le matin à 11 heures. Répétition générale du Grand Requiem à l'Oratorienverein. L'impression générale était bouleversante. L'orchestre, les chanteurs et les auditeurs ont fait entendre à la fin un bravo enthousiaste. Mis à part les notes, je ne regardais pratiquement que Curt, qui se tenait à son pupitre, exalté et pâle. Lors du Benedictus, il fut pris de secousses, comme traversé par un courant électrique. Il me dit qu'il avait soudain été transporté. Les chœurs marchaient à merveille. Une dame dans la salle fut tant secouée de sanglots qu'elle dut quitter la salle. Tous les musiciens et les écrivains étaient présents dans la salle. J'ai le sentiment que cette œuvre résonnera encore souvent et dans bien des endroits du monde cultivé²⁹.

C'est le 12 décembre 1870, que le *Requiem* en si bémol mineur a été créé sous la direction du compositeur. Les noms des chanteurs solistes, Leonoff (soprano), Ritter (alto), Gebhardt (ténor) et Rüber (basse) ont été consignés par son épouse dans son Journal, où elle a, par ailleurs pu rapporter:

Cela c'est excellemment passé et le public s'est enflammé. Je ne puis en dire d'avantage. On pourra trouver quelques indications dans la lettre de Paul Heyse. A chaque passage particulier, Curt me lançait un regard. Seul celui qui, comme Curt, a la foi et qui, comme lui, a autant souffert, peut écrire ainsi. Après le concert, Buonamici de Florence («credeva esser in paradiso», disait-il) et Guido Stieler étaient présents. Curt reçut en cadeau un nouveau manteau de fourrure, très chic, de la part de Mietz [= Franziska], qui lui fit très plaisir. Toutes les notabilités intellectuelles étaient au concert: Riehl – Kaulbach – Heyse – Lachner – Schwind – Windscheid et beaucoup d'autres. Les musiciens de la cour se proposèrent de rejouer l'œuvre à une autre occasion sans exiger de cachet³⁰.

Peu après la création, le poète Paul Heyse écrivit à Rheinberger la lettre mentionnée par Franziska, dans laquelle il soulignait à quel point la composition l'avait «ému, déifié et emporté dans un flot de puissance et de beauté qui enflait de plus en plus»³¹. Deux jours plus tard parut dans le *Allgemeine Zeitung Augsburg* un compte rendu de l'œuvre dont voici la teneur:

Le Requiem à la mémoire des héros tombés à la guerre allemande, composé par Joseph Rheinberger, que le Oratorienverein donne pour la première fois, est une œuvre véritablement grandiose et d'un style affirmé dans sa conception et sa réalisation, œuvre sur laquelle nous attirons l'attention avec d'autant plus d'empressement, qu'il est rare de rencontrer de nos jours un sentiment de piété allié à une force créatrice musicale, sentiment qui serait en mesure de donner naissance à une composition religieuse d'une beauté émouvante. Cette œuvre musicale a rencontré un succès extraordinaire auprès de tous les spécialistes pendant les répétitions, et elle ne manquera pas faire son effet lorsqu'elle sera, en son temps, rendue accessible à un public plus large³².

Et les *Neuesten Nachrichten*, qui paraissaient à Munich, écrivaient à propos de la création:

Lors de son premier concert, l'Oratorienverein a exécuté avec une ardeur sincère et avec le plus grand succès le 42^e psaume de Mendelssohn et un Requiem composé par Rheinberger à la mémoire des héros tombés à la guerre franco-allemande. C'est surtout la deuxième œuvre qui a suscité l'inté-

rêt de tous. Sa conception est noble et grandiose, sa réalisation a du style et de l'esprit; elle révèle, dans sa facture, un maître de la forme, il se dégage de l'ensemble un sentiment de douceur et de piété, une sensibilité profonde et une foi inébranlable en la Providence. Voilà les qualités qui rangent la composition parmi les meilleures œuvres de musique spirituelle et, de fait, il devrait y avoir peu d'œuvres dont la grandeur imposante et la force dramatique puissent rivaliser avec le Dies irae ou dont la facture puisse se mesurer avec le Libera du Requiem de Rheinberger. L'Oratorienverein eut le mérite d'avoir fait connaître au public cette belle composition de son chef de la manière la plus heureuse³³.

Encouragé par le succès que la création avait connue, Rheinberger à nouveau pensait à faire publier son *Requiem*. A sa grande déception, ni Forberg ni Bote & Bock n'étaient disposés à prendre en charge cette édition³⁴. Le 29 mai 1871, Rheinberger envoya la partition du *Requiem* à la maison d'édition B. Schott et Fils à Mayence³⁵. Cette fois-ci ses efforts devaient aboutir. La maison d'édition donna son accord le 13 juin 1871, si bien que l'épouse de Rheinberger put écrire le 17 juin, dans son Journal:

Schott Mayence va graver la partition du Requiem ainsi que la réduction pour voix et piano. Nous travaillons à présent avec une énergie renouvelée à la réduction pour piano, et c'est à moi d'écrire le texte allemand sous les voix copiées en parties séparées³⁶.

Il s'agit en l'occurrence de la traduction que Franziska avait faite l'année précédente. Les épreuves furent livrées en novembre 1871³⁷ et l'ensemble du matériel d'exécution devait paraître dès le début de l'année 1872. L'épouse du compositeur écrit à ce sujet:

[Dimanche, 4 février 1872:] Curt et moi nous nous étions mis au travail dans la sérénité de ce dimanche matin, Curt était à sa table de travail, moi à mon métier à broder. Le messenger de la poste apporta alors un grand paquet; je pensais tout d'abord qu'il s'agissait de la partition des Sept corbeaux [l'opéra op. 20 de Rheinberger]. Et non, ce fut le grand Requiem. Un instant saisissant: de voir ainsi, imprimée, sous nos yeux, cette œuvre, à laquelle nous avions travaillé tous les deux si longtemps, qui commémore toutes les amères pertes de cette grande guerre. Imprimée avec de belles pages de titre et prête désormais à voyager dans le monde et d'émouvoir les cœurs des hommes³⁸!

En mars 1872, Rheinberger remit un exemplaire dédicacé de sa partition du *Requiem* au roi Louis II de Bavière qui lui adressa ses remerciements par l'intermédiaire du secrétaire de la cour³⁹.

²⁶ *Rheinbergeriana* I/2, p. 35^v; Wanger/Irmen (*op. cit.*), vol. IV (Vaduz, 1984), p. 13–14. Franziska Rheinberger chantait également dans le chœur.

²⁷ *Rheinbergeriana* I/2, p. 40^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 20. Le passage *supplicanti* se situe à la fin du *Recordare*; la répétition, en forme de point d'orgue, du La¹ et du Fa¹ au soprano et à l'alto crée une harmonisation pleine de tension en liaison avec les voix inférieures qui glissent vers le haut.

²⁸ *Rheinbergeriana* I/2, p. 49^v–49^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 34.

²⁹ *Rheinbergeriana* I/2, p. 49^v–50^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 35.

³⁰ *Rheinbergeriana* I/2, p. 53^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 36.

³¹ *Rheinbergeriana* I/2, p. 56^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 36–37.

³² *Außerordentliche Beilage* (Supplément exceptionnel) de la *Allgemeine Zeitung Augsburg*, n° 384, du 14.12.1870, p. 5547. Par «premier concert» il faut entendre le premier concert de la saison. Les termes du compte rendu permettent néanmoins de penser que l'auteur a rendu compte de la répétition générale et non de la création de l'œuvre.

³³ *Unterhaltungs-Blatt* n° 100 des *Neuesten Nachrichten* de Munich du 15.12.1870, p. 1200. Nous laisserons ici en suspens la question de savoir si le *Libera* dont il est question ici est réellement l'une ou l'autre partie de l'offertoire ou s'il s'agit d'une confusion; quoi qu'il en soit, le répons *Libera me* n'a pas été mis en musique par Rheinberger.

³⁴ *Rheinbergeriana* I/2, p. 79^v, 80^v, 83^v et 93^v; Wanger/Irmen (*op. cit.*), vol. IV, p. 58–60 et 63.

³⁵ *Rheinbergeriana* I/2, p. 100^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 68.

³⁶ *Rheinbergeriana* I/2, p. 106^v (la lettre des Editions Schott est collée p. 103^v); Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 72.

³⁷ *Rheinbergeriana* I/2, p. 125^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 82.

³⁸ *Rheinbergeriana* I/2, p. 154^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 103.

³⁹ *Rheinbergeriana* I/2, p. 165^v et 174^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 108.

Quelques mois plus tard, le compositeur entreprit un arrangement de l'œuvre pour piano à quatre mains. Cette version demeura toutefois inachevée⁴⁰.

Les circonstances de la genèse du *Requiem* de Rheinberger ont montré qu'il était avant tout destiné à une exécution de concert; d'une part, son usage dans l'office religieux était rendu difficile, et l'est toujours, par l'ampleur de l'effectif nécessaire, et d'autre part, la composition ne correspondait pas du tout aux désirs de réforme de la musique spirituelle telle que l'entendaient les Céciliens. Au début du XX^e siècle encore, on justifiait le refus d'exécuter l'œuvre pendant l'office religieux par des objections en partie mesquines, et l'on critiquait ainsi, en plus de sa longueur et de la lourdeur de l'effectif, entre autres une relative brièveté du *Kyrie* – certaines répétitions de mots ont été omises – ou bien l'absence du *Graduel*, du *Tractus* et du *Libera*⁴¹. Nonobstant de telles constatations, il est indéniable que la composition de Rheinberger est imprégnée, dans chacune de ses phases, de l'esprit de la liturgie, qu'elle est déterminée par un désir sincère de fixer un juste équilibre entre le texte et la musique et qu'elle constitue une profession de foi impressionnante. Le mouvement d'introduction *Introitus et Kyrie* révèle d'emblée, par sa profonde gravité et sa dignité solennelle, le caractère de toute la composition⁴². Le style personnel de Rheinberger se manifeste dans la juxtaposition d'une harmonie moderne entremêlée de chromatisme et d'une succession d'accords d'une simplicité archaïque. La technique de composition est largement homophone, si l'on excepte certaines parties imitatives et surtout le verset *Te decet hymnus*, de facture polyphonique, dans lequel le principe d'augmentation joue également un rôle. La composition doit son coloris sonore spécifique à la fréquente mise en relief des instruments à vent graves, alors que les cordes, dans l'aigu, jouent souvent des accords brisés en rythmes syncopés. Dérogeant à la coutume habituelle, Rheinberger a écrit le *Kyrie*, qui est de forme brève et directement rattaché à l'*Introit*, non pas comme une fugue, mais selon l'ancienne pratique des chœurs doubles; et le changement vers sol bémol majeur lors de la toute première entrée du chœur des solistes est d'un effet tout à fait saisissant. Si l'on considère l'écriture mélodique de Rheinberger, on peut constater que ses créations thématiques ont souvent été «connues dans l'esprit du choral [grégorien]»⁴³. Mais il n'a pas été possible de vérifier si la voix de soprano dans le *Kyrie* est vraiment, comme le prétend Irmen, «tirée de la liturgie du Samedi Saint». Il reste encore à confirmer que les solistes jouent, dans tout le *Requiem*, un rôle nettement moindre que le chœur⁴⁴.

Le compositeur a partagé le long texte de la séquence *Dies irae* en quatre phrases distinctes, dont les deux premières s'enchaînent directement⁴⁵. Contrairement à la tradition, Rheinberger ne commence pas la mise en musique de cette partie liturgique par une vision tumultueuse du Jugement dernier; bien plus, les accords de septième pleins de tension de l'introduction orchestrale, suivis des diminutions chromatiques des intervalles de l'unisson du chœur ou les évocations du Jugement dernier accompagnées de trémolos, en liaison ici avec le temps relativement ample font naître une impression plutôt pathétique que lyrique⁴⁶. Après le *Recordare*, avec son atmosphère lyrique, le *Qui Mariam* offre un exemple intéressant de la conception for-

melle claire de Rheinberger; mais au-delà, la pièce montre, notamment par la combinaison d'une conception wagnérienne de la mélodie avec la technique du contrepoint (échange des rôles entre les deux groupes de chœurs, chacun à trois voix), que «s'engage ici un débat sur les problèmes de forme qui se posaient à l'époque dans la musique»⁴⁷. Rheinberger avait voulu, à l'origine, faire chanter différentes parties du *Qui Mariam* par les solistes, mais il en avait déjà rayé les indications correspondantes dans son manuscrit⁴⁸. Le mouvement final de la séquence, relativement rapide, commence par une fugue sur un thème austère. Viennent ensuite des passages au caractère en partie contrasté, avant que le chœur ne reprenne en strette le thème du *Confutatis* du début du mouvement. Il faut noter tout particulièrement la façon dont la dernière strophe, le *Huic ergo* – le soprano cite ici la mélodie du *Lacrimosa* tirée du même mouvement – est mise en relation avec les cris du *Confutatis* des solistes et la façon dont l'imploration de la miséricorde se rapporte ainsi, aussi et surtout, à ceux qui sont rejetés dans le péché; l'intégration impressionnante des voix solistes dans ce passage est d'ailleurs partie des changements frappants par lesquels la version remaniée du *Requiem* se distingue de sa première version⁴⁹.

Le *Domine Jesu Christe*, mouvement en trois parties de l'offertoire, avec la sonorité chaude des cors dans le prélude et le postlude et son écriture mélodique en forme de Lied, fait partie des plus belles inspirations de toute l'œuvre⁵⁰. Dans le mouvement suivant, Rheinberger a réalisé un véritable chef-d'œuvre de composition: il a écrit le *Quam olim Abrahae*, depuis toujours de structure contrapuntique, dans un strict double canon à la quinte inférieure; après le *Hostias*, en forme d'arc, lui aussi en canon, ce mouvement est alors repris avec une instrumentation modifiée et d'autres petites variantes⁵¹.

⁴⁰ *Rheinbergeriana I/2*, p. 204^v; Wanger/Irmen, *ibid.*, p. 142. Cf. aussi la description de la source KA^v dans l'apparat critique.

⁴¹ Cf. l'attestation du maître de chapelle munichois Wöhrle du 24 février 1902, reproduit chez Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 289–291. Le caractère incomplet des textes dans la plupart des messes composées par Rheinberger ainsi que la «modernité» de l'expression musicale étaient les principales raisons pour lesquelles ses œuvres n'avaient pas été inscrites au catalogue du Cäcilienverein. Josef Renner jun., élève de Rheinberger, s'est efforcé de compléter les compositions de son maître en ajoutant les textes (ce faisant, Renner a enrichi la musique en ajoutant d'autres chromatismes). – Les raisons de la rédaction de cette attestation de Wöhrle seront évoquées ailleurs.

⁴² On trouvera dans Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 140–157, une description exhaustive du *Requiem* et une analyse des différentes parties.

⁴³ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵ Le postlude orchestral du *Dies irae* introduit le *Recordare*; les indications *v.[erte] s.[ubito]* indiquent également que les autres mouvements de la séquence doivent s'enchaîner. Ces mentions figurent dans les manuscrits du compositeur à chaque fois au bas du recto de chaque feuillet.

⁴⁶ Cela demeure pertinent en dépit du fait que l'auteur du compte rendu des *Neuesten Nachrichten* de Munich ait attribué au *Dies irae* une «force dramatique».

⁴⁷ Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 149. Irmen rapproche ici la mélodie du *Qui Mariam* à la fois du «chant funèbre» de *Tristan et Isolde* ainsi que d'un ancien cantique.

⁴⁸ Cf. les observations consignées dans l'apparat critique.

⁴⁹ Cf. la description des sources A¹ et Sk dans l'apparat critique.

⁵⁰ Dans ce mouvement, les mots *Rex gloriae* n'ont pas été mis en musique. De même, dans le *Hostias*, il manque la deuxième invocation *Domine* (après *fac eas*).

⁵¹ Dans la première version, Rheinberger avait noté le *Quam olim Abrahae* en valeurs doubles et en mesure alla-breve.

Au début du *Sanctus*, le soprano cite la mélodie tirée du mouvement du même nom du Requiem grégorien et l'on peut considérer l'harmonisation de cette partie, avec son enrichissement chromatique comme un élément typique de la conception de l'accompagnement du choral à cette époque. Des rythmes pointés donnent à la suite de ce mouvement un caractère prégnant. Le *Benedictus*, avec ses alternances entre rythme de triolets et rythme de duolets ainsi qu'entre mineur et majeur, est chanté par le chœur et les solistes, soit alternativement, soit ensemble en double chœur⁵². Au sein des différentes parties de structure polyphonique, Rheinberger procède par échange des voix; le rythme pointé de l'*Osanna* peut être compris comme une inversion du thème équivalent du *Sanctus*, et la construction de la mélodie semble, dans ce mouvement aussi, s'être inspirée, à l'occasion, de celle du modèle grégorien.

L'*Agnus Dei* débute par le traitement en imitation continue d'un accord parfait descendant⁵³. Lors de l'imploration du repos éternel, le mouvement se condense en une homophonie à six voix. La communion *Lux aeterna* s'ouvre par un thème exposé à l'unisson par les voix graves et repris à plusieurs voix par le tutti; conjointement avec les mesures suivantes, conçues selon le même schéma, tout cet ensemble sert d'introduction à la double fugue qui lui succède, dans laquelle Rheinberger prouve à nouveau toute sa science du contrepoint. Le verset *Requiem aeternam* contraste nettement avec ce mouvement vigoureux, et il atteint une grande profondeur d'expression par une sonorité dense, d'une intensité baignée de tension. Pour la déclamation rythmique du chœur, ainsi que le traitement de l'orchestre, Rheinberger se rattache aux passages correspondants de l'*Introït* et confère ainsi à l'ensemble de l'œuvre une cohésion formelle; les accords à cinq voix du *Requiem aeternam* rappellent en outre ici les supplications du *Dona eis requiem* de l'*Agnus Dei* et la structure du *Quia pius est* a déjà été annoncée à la fin de la double fugue précédente. Mais alors que cette partie avait abouti à un fortissimo majestueux, Rheinberger conclut ici avec douceur, comme une prière confiante et soumise. La composition se termine avec une cadence plagale avec la sous-dominante mineure, conformément à un usage fréquemment observé au XIX^e siècle.

Dans l'ensemble, le *Requiem* op. 60 de Rheinberger constitue une œuvre d'une exceptionnelle plénitude sonore et d'une telle maturité qu'elle force l'admiration chez un compositeur à peine âgé de trente ans; d'habitude on ne rencontre de phénomène équivalent que des figures d'exception de l'envergure d'un Mozart, d'un Schubert ou d'un Mendelssohn. Outre son grand art de la composition polyphonique et sa force créatrice formelle, Rheinberger sait aussi convaincre par une écriture harmonique différenciée. Le compositeur dispose ici d'une riche palette sonore; et il maîtrise aussi bien les éléments de style archaïsants que les nouvelles conquêtes harmoniques de l'époque (des augmentations d'accords caractéristiques, une liberté dans l'emploi des dissonances ainsi que le chromatisme et l'altération, à l'instar de Wagner). L'instrumentation, formée à l'école de Cherubini et jamais surchargée, tire son charme de nombreuses combinaisons sonores originales. En ce qui concerne les voix, il faut attirer l'attention ici sur le traitement tout à fait identiques des voix des solistes et de celles du chœur;

la tâche des solistes n'est donc pas d'accomplir des exercices de virtuosité, ils n'interviennent pratiquement que pour créer une alternance sonore avec le tutti. On peut remarquer d'autre part le soin apporté aux indications de dynamique, de phrasé et d'articulation qui figurent dans toutes les parties vocales et instrumentales. De façon générale, on met au nombre des éléments caractéristiques du style de Rheinberger une certaine parenté de la structure mélodique avec le Lied, structure qui, dans les œuvres sacrées a aussi pu trouver sa source d'inspiration dans le grégorien, ainsi qu'une prédominance du caractère lyrique sur le caractère dramatique⁵⁴; on trouve souvent des mouvements d'une tenue pathétique et aux tempi épais. Son *Requiem* en si bémol mineur présente ces caractéristiques dans des longs passages. Malgré toute la gravité pleine de noblesse, l'atmosphère d'ensemble de l'œuvre est empreinte d'espoir et de confiance (ainsi, l'œuvre s'achève de manière significative en mode majeur).

Avec la présente composition, Rheinberger est parvenu à un équilibre entre la musique sacrée plutôt tournée vers le passé et la musique contemporaine de son époque, un résumé, auquel est également parvenu Hans-Josef Irmen après son analyse du *Requiem* de Rheinberger:

D'un point de vue historique, il se dégage l'impression d'une œuvre qui fait de l'effet et qui est redevable à la tradition, qui concilie les formes du passé avec le langage musical de son temps en tenant compte des nécessités liturgiques du texte et qui atteint par là une qualité de la forme remarquable et une expression musicale légitime⁵⁵.

Peu après la parution de l'édition imprimée, la composition fut analysée dans la *Neue Zeitschrift für Musik* et dans le *Musikalisches Wochenblatt*⁵⁶. Les auteurs des deux comptes rendus pensent, en raison de la dédicace de la pièce, que Rheinberger aurait écrit le *Requiem* sous l'effet de la guerre; mais, comme l'on sait, la composition était achevée bien avant le commencement des hostilités et ce n'est qu'après, qu'elle a été dédiée à ses victimes. Les comptes rendus cités font tous deux une critique positive de l'œuvre. De même, Franz Xaver Witt, le représentant majeur du Cäcilienverein, fit un compte rendu exhaustif du *Requiem* dans la revue *Musica sacra* dont il était l'éditeur; en conclusion il observe:

⁵² Dans ce mouvement de même, certaines parties du quatuor de solistes ne figuraient pas dans la première version.; cf. la description des sources A¹ et Sk dans l'apparat critique.

⁵³ Selon Irmen, ce motif serait dérivé de «l'Agnus grégorien in Festis solemnibus et in Missis Beatae Mariae»; cf. *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 151. Pour peu que cela ait un sens de rapprocher un simple accord parfait brisé d'une mélodie grégorienne, ce serait, dans ce cas, plutôt la messe dominicale de l'Avent et du Carême qui aurait pu servir de modèle.

⁵⁴ Otto Ursprung parle par exemple du «lyrisme chantant et enflé» propre au style de Rheinberger; cf. *Die katholische Kirchenmusik* (= Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam, 1931, p. 274. Il est étonnant que Rheinberger n'ait absolument pas été pris en considération dans le *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* édité par Carl Dahlhaus (vol. 6: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, 1980).

⁵⁵ *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (op. cit.), p. 152 et 157.

⁵⁶ Cf. *Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig, 1872), p. 463–464 (auteur: S...rt [L. Sehlert]) et *Musikalisches Wochenblatt* (Leipzig, 1873), p. 626–627 et p. 635–637 (auteur: J.P. [Piel]).

Malgré des cantilènes traitées en arioso, malgré une solennité purement profane, malgré des accents théâtraux, malgré un emploi excessif du chromatisme et de l'enharmonie, malgré une facture purement moderne, l'œuvre marque d'une certaine manière un progrès, dans la mesure où les Arias (chants de soliste aux allures d'air) ont été totalement évités, dans la mesure où tout se présente de manière strictement chorale, enfin dans la mesure où la finalité et les moyens orchestraux ont été parfaitement contenus. Contrairement à d'autres «Requiem» modernes, l'œuvre de Rheinberger (à l'exception en particulier du *Benedictus*) est beaucoup plus rigoureuse; l'œuvre a été composée avec intransigeance et de manière magistrale (non pour l'église, mais) pour la salle de concert. (...) Nous autres Céciliens allemands ne pouvons y voir une composition destinée à la liturgie et à l'édification. [...] Il s'agit d'un « oratorio » et, à ce titre, l'œuvre est parfaitement recommandable, hautement méritoire, et émouvante à bien des égards⁵⁷.

Signalons enfin que Hermann Kretzschmar lui aussi, dans son *Guide à travers la salle de concert*, a également analysé le *Requiem* op. 60 de Rheinberger – il a cependant commis diverses erreurs d'interprétation des faits, en raison d'une confusion manifeste entre cette œuvre et les *Requiem* op. 84 et 194⁵⁸.

Dans son testament, Franziska Rheinberger avait prévu que l'on créât une fondation dont les moyens devraient permettre «de faire exécuter avec dignité le *Requiem* instrumental de mon époux Josef Rheinberger, après une répétition préalable, à chaque anniversaire, dans l'église paroissiale Notre-Dame de Munich [...], pour le salut des familles Jägerhuber et Rheinberger.»⁵⁹ Le compositeur lui-même avait fixé dans son propre testament une somme de 4000 marks comme capital de la fondation⁶⁰. Après la mort de Rheinberger, le chapitre métropolitain de Munich pria Wöhrle, le maître de chapelle de la cathédrale, de se prononcer dans cette affaire. Wöhrle repoussa l'idée de faire exécuter le *Requiem* en si bémol mineur dans l'église (mais non pas en salle de concert), entre autres à cause de la «longueur excessive» et des « frais divers », à cause de certaines objections de «nature liturgique» et aussi parce qu'il était inadmissible «d'extorquer l'exécution d'une telle œuvre par une fondation de ce genre»⁶¹. Le chapitre métropolitain décida, en conséquence que «la condition, fixée dans le testament, de faire exécuter le grand *Requiem* instrumental op. 60 de feu Josef Rheinberger [...] lors de cet anniversaire était irréalisable et donc inacceptable». Il proposa à la place de chanter chaque fois «l'un des deux *Requiem* vocaux du défunt donateur»⁶².

La présente édition a été réalisée sur la base de microfilms, respectivement de photocopies qui ont été mises à la disposition de l'éditeur par le Département de la Musique de la Bibliothèque d'Etat de Bavière à Munich et les Archives de la maison d'édition B. Schott's Söhne à Mayence. En outre, nous avons pu consulter personnellement les sources conservées à la Bibliothèque d'Etat de Bavière. Que les bibliothèques citées soient vivement remerciées pour la mise à disposition du matériel et les nombreux renseignements. Nos remerciements s'adressent également au responsable du Josef-Rheinberger-Archiv à Vaduz, M. Harald Wanger, pour sa lecture critique du manuscrit.

Geesthacht/ Elbe, juillet 1991
Traduction: Pierre Haller

Wolfgang Hochstein

⁵⁷ *Musica sacra*, XX (1887), p. 78-80 (citation, p. 80).

⁵⁸ Cf. Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 2. Abt., vol. I, *Kirchliche Werke* (Leipzig, 1921), p. 333-334.

⁵⁹ Le document est reproduit avec les références au lieu de conservation par Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus (op. cit.)*, p. 289. Franziska Rheinberger, née Jägerhuber et veuve v. Hoffnaaß; elle est décédée le 31 décembre 1892.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁶¹ *Ibid.*, p. 289-291; cf. aussi note 41.

⁶² *Ibid.*, p. 291.

Introitus et Kyrie

1. Requiem aeternam

Josef Gabriel Rheinberger
1839 – 1901

Andante molto $\text{♩} = 63$

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti
in B

2 Fagotti

Corno I, II
in F

Corno III
in B

Trombone I, II

Trombone III

Tuba

Timpani
in B-F

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Vcllo

Violoncello

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes two flutes, two oboes, two clarinets in B, and two bassoons. The brass section consists of three horns (two in F, one in B), three trombones (I, II, and III), and a tuba. The percussion section features timpani in B-F. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts, all marked 'Tutti'. The string section includes Violino I, Violino II, Violoncello, and Vcllo. The score is in common time (C) and begins with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). Dynamics include *pp*, *mf*, *sf*, *p*, and *f*. Performance markings include *cresc.* and *pp*. The score is overlaid with a large diagonal watermark reading 'PROBENPARTIUR' and 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

9

pp p

pp

Re - qui - em ae - ter - nam et lux per - pe - tu - a
 E - wig sanf - te Ru - he Es leuch - te himm - lisch Licht

pp

Re - qui - em ae - ter - do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a
 E - wig sanf - te Ru Gott und Herr! Es leuch - te himm - lisch Licht

pp

Re - qui - em e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a
 E - wig sanf a See - len, Gott und Herr! Es leuch - te himm - lisch Licht

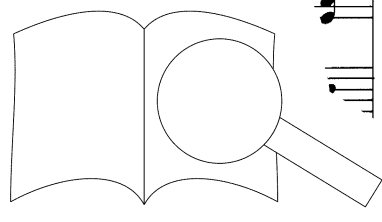
pp

Re do - na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a
 F gib den See - len, Gott und Herr! Es leuch - te himm - lisch Licht

pp

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *mf*.

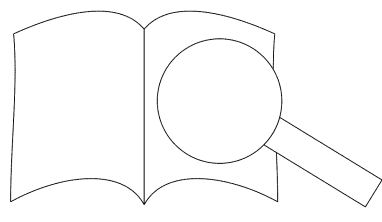
lu - ce - at e - is. *f* am do - na e - is Do - mi - ne:
 zu ih - rem Frie - den. *f* he gib den See - len, Gott und Herr!

lu - ce - at e - is. *f* - nam do - na e - is Do - mi - ne:
 zu ih - rem Frie - den. *f* - he gib den See - len, Gott und Herr!

lu - ce - at *f* Re - qui - em ae - ter - - nam do - na e - is
 zu ih - rerr *f* E - wig sanf - te Ru - - he gib den See - len,

lu zu *f* Re - qui - em ae - ter - - nam do - na e - is, do - na e - is
 zu *f* E - wig sanf - te Ru - - he gib den See - len, gib den See - len,

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*.



PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

dim. dim. p dolce

pp

f et lux per - pe - tu - a is. Re - qui - em ae - ter - nam
Es leuch - te himm - lisch Lich - den. E - wig sanf - te Ru - he

f et lux per - pe e - is. Re - qui - em ae - ter - nam
Es leuch - te hir om Frie - den. E - wig sanf - te Ru - he

Do - mi - ne ad - ce - at e - is.
Gott und I zu ih - rem Frie - den.

lu - ce - at e - is.
cht zu ih - rem Frie - den.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

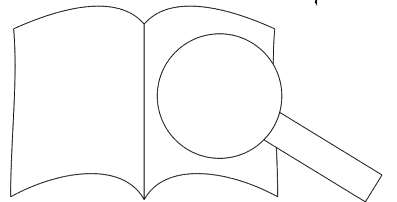
do - na e - is Do - mi - ne: pe - tu - a,
gib den See - len, Gott und Herr! himm - lisch Licht,

do - na e - is Do - mi - ne et lux per -
gib den See - len, Gott und r Es leuch - te

ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:
f - te Ru - he gib den See - len, Gott und Herr!

E - quem ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:
E - wig sanf - te Ru - he gib den See - len, Gott und Herr!

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.



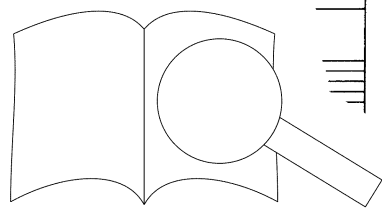
PROBENPARTIEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

p *cresc.* *f*
p *cresc.*
p *cresc.* *f*
p *cresc.*
pp *cresc.* *mf*
pp *mf*
mf

p *cresc.* *f*
 et lux per - pe - tu - a
 es leuch - te himm - lisch Licht e - is, et lux per -
 Frie - den, es leuch - te
cresc. *f*
 pe - tu - a re - at e - is, et lux per -
 himm - lisch Licht, re h a - rem Frie - den, es leuch - te
p *f*
 et lux r lu - ce - at e - is, et lux per -
 Es leuch zu ih - rem Frie - den, es leuch - te
p *f*
 et lu - ce - at e - is, lux per -
 Es zu ih - rem Frie - den, leuch - te

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

PROBEKOPPIE • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

pe - tu - a lu - ce - at e -
himm - lisch Licht zu ih - rem Frie -

pe - tu - a lu - ce - a
himm - lisch Licht zu ih -

Te
Dich

pe - tu - a lu -
himm - lisch Licht zu.

Te de - cet
Dich preist die

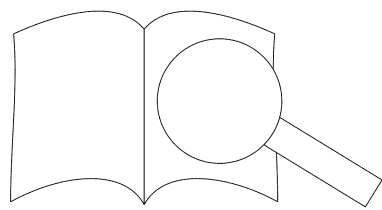
pe - r
himm - l

- is -
den.

Te de - cet hym - nus De -
Dich preist die Hym - ne, Dich,

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*.



PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Te de - cet in Si - on, et
Dich preist die ott in Si - on, und

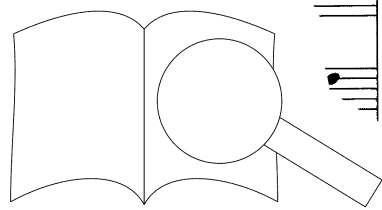
de - cet hy - ti - bi red - de - tur, et ti - bi red - de - tur
preist die Hyr Dir wird be - zah - let, und Dir wird Ge - lübd' be -

hy - mnus De - - on, et ti - bi red - de - tur vo -
Hym - ne, Dic' - on, und Dir wird Ge - lübd' be - zah -

et ti - bi red - de - - - tur, et ti - bi red - de - tur
und Dir wird be - zah - - - let, und Dir wird Ge - lübd' be -

marc.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



p dolce

First system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *dim.* and *p dolce*.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *f* and *dim.*

Third system of musical notation, including vocal staves with lyrics. Dynamics include *dim.* and *p*.

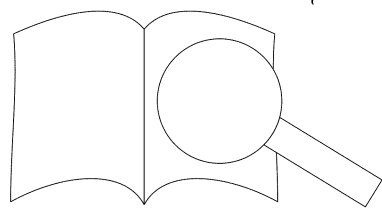
ti - bi red - de - tur vo - ti
Dir wird Ge - lübd' be - zah em.

vo - tum in Je - ru - sa - lem ru - sa - lem:
zah - let in Je - ru - sa - lr - ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem:
Je - ru - sa - lem.

vo - tur in Je - ru - sa - lem:
zah - l in Je - ru - sa - lem.

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment with triplets. Dynamics include *dim.* and *pp*.



PROBEPARTENUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various dynamics like *mf* and *p*.

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The score continues with vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

Musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The score features triplets and a *p dolce* section. Dynamics include *p* and *mf*.

*) Ist hier eventuell g' statt ges' gemeint?



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

Second system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *f*, and *sf*.

Vocal lines with German lyrics for the third system. Dynamics include *f*, *mf*, and *pp*.

et. Re - qui - em do - na e - is,
 Fleisch. E - wig sanf - gib den See - len,

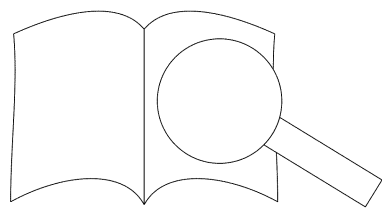
et. Re em nam do - na e - is Do - mi - ne,
 Fleisch. E s he gib den See - len, Gott und Herr,

et. Re - nam do - na e - is,
 Fleisch. E - te Ru - he gib den See - len,

et. ae - ter - nam do - na e - is,
 Fleisch. if - te Ru - he gib den See - len,

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*.

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



pp pp f mf

do - na e - is Do - mi - ne: cu - a lu - ce - at e - - is.
 gib den See - len, Gott und Herr! h lisch Licht zu ih - rem Frie - - den.

do - na e - pe - tu - a lu - ce - at e - - is.
 gib den e himm - lisch Licht zu ih - rem Frie - - den.

do gib lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - - is.
 gib lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - - is.
 Es leuch - te himm - lisch Licht zu ih - rem Frie - - den.

Es leuch - te himm - lisch Licht zu ih - rem Frie - - den.

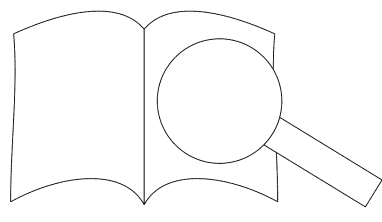
pp f

PROBENPARTIUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kyrie

The musical score is arranged in systems. The first system includes piano accompaniment for the first system of staves. The second system includes piano accompaniment for the second system of staves. The third system features vocal parts with lyrics: *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste Chri - stus, -; *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste Chri - stus, -; *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste Chri - stus, -; *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste Chri - stus, -; *Tutti* Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste Chri - stus, -; *Tutti* Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste Chri - stus, -; *Tutti* Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste Chri - stus, -; *Tutti* Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste Chri - stus, -.

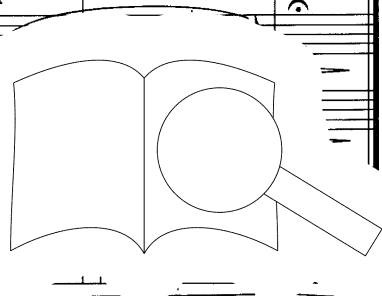
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for a choir with piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *sfz*, *p*, and *rit.*. The lyrics are in German and Latin, including "e-lei-son, Er-bar-men!", "Ky-ri-o-He", and "Chri-ste e-lei-son, Er-bar-men!".

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



9

ff

ff

ff

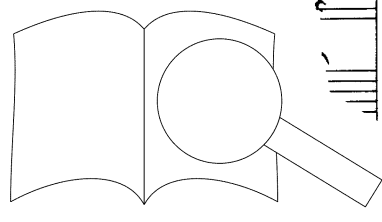
ir - ae, di - es il - la, sol - la. te - ste Da - vid cum Si - byl - la.
 Ra - che, Tag der Sün - den, wird in den, wie Si - byll und Da - vid kün - den!

ir - ae, di - es il a - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - byl - la.
 Ra - che, Tag der Sür ent - zün - den, wie Si - byll und Da - vid kün - den!

ir - ae, di um in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - byl - la.
 Ra - che, T all sich ent - zün - den, wie Si - byll und Da - vid kün - den!

ir et sae - clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - byl - la.
 R das Welt - all sich ent - zün - den, wie Si - byll und Da - vid kün - den!

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



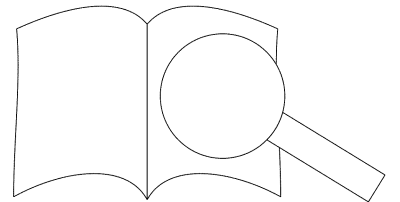
First system of piano accompaniment, including staves for right and left hand and a grand staff. Dynamic markings include *f* and *tr*.

Second system of piano accompaniment.

Vocal staves with lyrics in German and Latin. Dynamic markings include *p*, *f*, and *marcato*.

Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, qu
 Welch Ent - set - zen wird da wal - ten, w
 quan - do ju - dex est ven -
 wenn der Rich - ter kommt zu
 Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, qu
 Welch Ent - set - zen wird da wal - ten, w
 quan - do ju - dex est ven -
 wenn der Rich - ter kommt zu
 Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, qu
 Welch Ent - set - zen wird da wal - ten, w
 quan - do ju - dex est ven -
 wenn der Rich - ter kommt zu
 Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, qu
 Welch Ent - set - zen wird da wal - ten, w
 quan - do ju - dex est ven -
 wenn der Rich - ter kommt zu

Third system of piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings like *pp*, *f*, and *tr*.



PROBENPAKUNGEN • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

First system of musical notation. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment for the right and left hands. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal parts have rests for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The piano accompaniment features a sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Second system of musical notation, featuring vocal lines with German lyrics. The lyrics are: "tu - rus, cun - cta stri - rus! / schal - ten; streng mit uns ten!". The vocal parts are arranged in four staves. The piano accompaniment continues with a similar texture to the first system.

Third system of musical notation, primarily featuring piano accompaniment. It includes multiple staves for the right and left hands, showing complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) with *cresc.* (crescendo). The vocal parts have rests.

PROBENPARTIEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

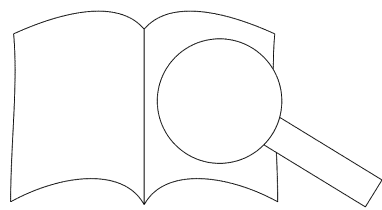
First system of musical notation, measures 25-28. Includes vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, measures 29-32. Includes piano accompaniment.

Third system of musical notation, measures 33-36. Includes piano accompaniment.

mi - - - rum spar - - - gens
 - saun' - - - im Schre - - - ckens - -

Fourth system of musical notation, measures 37-40. Includes piano accompaniment with dynamics like *ff*, *pp*, and *pizz.*



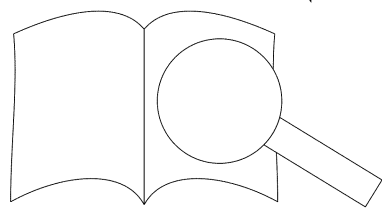
PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part includes a brass section (brz.) and a string section (str.). Dynamics include *p* (piano).

Vocal staves with lyrics for the first system. The lyrics are: pul - - - cra re - - - oi - / Grä - - - ber je - - - .am, / - - - ne, per sprengt se - die / - - - ber je - - - .am, / - - - ne, per sprengt se - die / - - - gi - o - num, per sprengt se - die / - - - der Zo - ne, per sprengt se - die

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. It features intricate keyboard textures with rapid sixteenth-note passages. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo).



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

pul - - - cra re - - - co - get o - mnes, co - get o - mnes, o -
 Grä - - - ber je - - - for - dert al - le, for - dert al - le, al -

pul - - - cra re - - - num, co - get o - mnes, co - get o - mnes, o - mnes
 Grä - - - ber j - - - ne, for - dert al - le, for - dert al - le, al - le

pul - - - cra - o - num, co - get o - mnes, co - get o - mnes, o -
 Grä - - - t - - - ne, for - dert al - le, for - dert al - le, al -

pul - gi - o - num, co - get o - mnes, co - get o - mnes, o - mnes
 Grä - der - Zo - ne, for - dert al - le, for - dert al - le, al - le

Musical score for the second system, including piano accompaniment. It features a piano line with *ff* dynamics and an *arco* marking. The score includes a large graphic of an open book at the bottom right.

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*.

- mnes an - te thro-num.
- le zu dem Thro-ne.

an - te thro-num.
zu dem Thro-ne.

- mnes an - te thro-num.
- le zu dem Thro-ne.

an - te
zu te

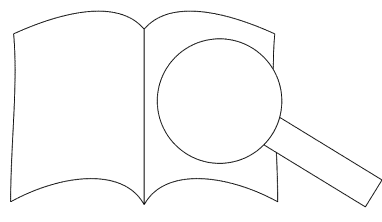
ra, cum re - sur-get cre - a - tu - ra, ju - di -
- ben die Ge - storb-nen sich er - he - ben, Re - chen-

na - tu - ra, cum re - sur-get cre - a - tu - ra, ju - di -
- od und Le - ben die Ge - storb-nen sich er - he - ben, Re - chen-

- pe - bit et na - tu - ra, cum re - sur-get cre - a - tu - ra, ju - di -
- d se - hen Tod und Le - ben die Ge - storb-nen sich er - he - ben, Re - chen-

Mors stu - pe - bit et na - tu - ra, cum re - sur-get cre - a - tu - ra, ju - di -
- Stau-nend se - hen Tod und Le - ben die Ge - storb-nen sich er - he - ben, Re - chen-

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*.



PROBEKOPPIERUNG
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp

pp

pp

pp

p

p

p

p

p

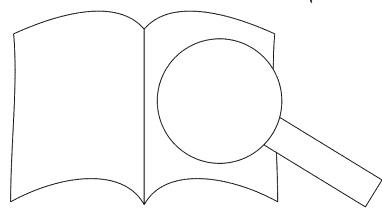
p

p

p

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

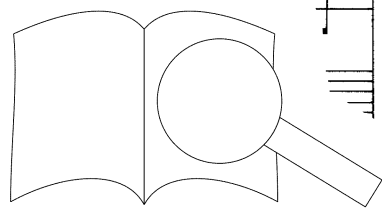


Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *p*.

ju - di - ce - tur. Ju - bit, quid - quid la - - tet ap - pa -
 zu ver - kla - gen. Sit tet, und was dun - - kel, wird ge -
 ju - di - ce - tur. Ju am se - de - bit, quid - quid la - - tet ap - pa -
 zu ver - kla Sit dann und rich - tet, und was dun - - kel, wird ge -
 ju - di - go cum se - de - bit, quid - quid la - - tet ap - pa -
 zu ver ter dann und rich - tet, und was dun - - kel, wird ge -
 ju - dex er - - go cum se - de - bit, quid - quid la - - tet ap - pa -
 zu - - tzt der Rich - - ter dann und rich - tet, und was dun - - kel, wird ge -

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *cresc.*, and *sf*.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

f

ff

re - bit: nil in - ul - tum re - ma - ne - ser - tunc di - ctu - rus?
 lich - tet, kei - ne Schuld bleibt un - ge - schl' rd' ich Ar - mer sa - gen?

ff

re - bit: nil in - ul - tum re - ma - ne am mi - ser tunc di - ctu - rus?
 lich - tet, kei - ne Schuld bleibt ge - schl' was werd' ich Ar - mer sa - gen?

ff

re - bit: nil in - ul - tum re - ma - ne bi - t Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus?
 lich - tet, kei - ne Schu' t Ach, was werd' ich Ar - mer sa - gen?

ff

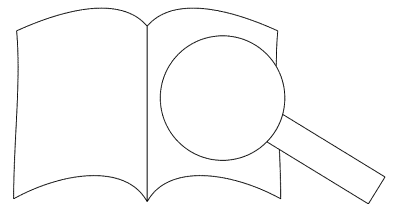
re - bit: nil in - ul - tum re - ma - ne bi - t Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus?
 lich - tet, kei - ne Schu' t Ach, was werd' ich Ar - mer sa - gen?

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*



PROBENFÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp p

p

p Quem pa - tro - num ro - ju - stus sit se - cu - rus.
 Wel - chen Schutz und Ro - gar Ge - rech - te za - gen?

p Quem pa - tro - num u - vix ju - stus sit se - cu - rus.
 Wel - chen Schutz ur R so - gar Ge - rech - te za - gen?

p Quem pa - tro - rus? Cum vix ju - stus sit se - cu - rus.
 Wel - chen ra - gen, da so - gar Ge - rech - te za - gen?

p Quem r. - ga - tu - rus? Cum vix ju - stus sit se - cu - rus.
 at er - fra - gen, da so - gar Ge - rech - te za - gen?

sf *pp*

sf *pp*

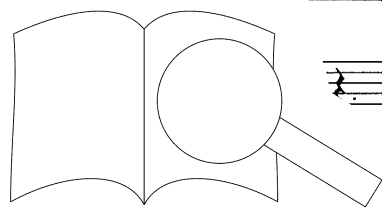
sf *pp*

sf *pp*

sf *pp*

PROBEKOPPIE • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



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

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The score continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*.

sta - tis, qui sal - van - tis, sal - va, sal - - va me,
 ha - ben! Frei sind dei - ben, ret - te, ret - - te mich,

sta - tis, qui van - - vas gra - tis, sal - va, sal - - va me,
 ha - ben! Frei - be Ga - ben, ret - te, ret - - te mich,

sta - tis, sal - - vas gra - tis, sal - va, sal - - va me,
 ha - ben! Lie - be Ga - ben, ret - te, ret - - te mich,

sta - dos sal - vas gra - tis, sal - va, sal - - va me,
 ha - ner Lie - be Ga - ben, ret - te, ret - - te mich,

Musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The score features dynamic markings such as *sf* and *p*.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, measures 1-4. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include 'f' and 'p'.

Musical score for the second system, measures 5-8. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include 'p', 'f', and 'pp'.

Musical score for the third system, measures 9-12. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'pp' and 'f'.

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Born ew' - e

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Bor' w' - e

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Born ew' - e

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Born ew' - e

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Born ew' - e

Musical score for the fourth system, measures 13-16. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'mf', 'f', and 'p'.

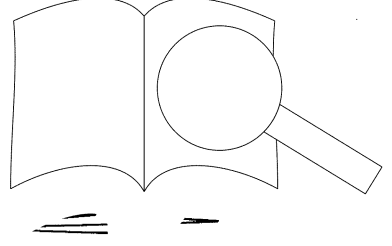
fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Born ew' - e

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Born ew' - e

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Born ew' - e

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e
 Born ew' - ger Gna - den, Born ew' - e

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



3. Recordare

L'istesso tempo ♩ = 66

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti
in B

2 Fagotti

Corno I, II
in F

Corno III
in C

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Viola

Contrabbasso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and brass section (Horns) are at the top. Below them are the vocal soloists: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The string section (Violins, Viola, and Double Bass) is at the bottom. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ppp, dolce), articulation (pizz.), and phrasing slurs. The vocal parts have lyrics in Latin and German. A large watermark 'PROBE PART FÜR' is overlaid diagonally across the page. In the bottom right corner, there is a graphic of an open book with a magnifying glass over it.

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *sf*.

Musical score for the second system, including piano accompaniment. Dynamics include *p*.

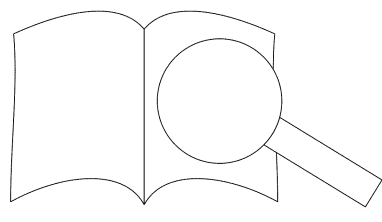
quod sum cau - sa tu - ae vi - me per - das
 ich war Ziel - - - - - einst dei - nen Pfa - id von je - nem

vi - ae: ne me per - das il
 Pfa - den, wend von je - nem Tr

8 da - re Je - su in cau - sa tu - ae vi - ae:
 Je - su, denk in Ziel - - - - - einst - - - - - dei - nen - Pfa - den,

re, Je - su pi - e, quod sum
 e - su, denk in Gna - den, ich war

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.



PROBENFÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase in G major, marked *mf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for the second system, including piano accompaniment. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, marked *mf*.

il - la di - e. Re - cor - da - re quod sum
 Tag - den Scha - den. From - mer Je - su, ich war

Re - cor - da - re quod sum cau - sa tu - ae
 From - mer Je - su, ich war Ziel einst dei - nen

ne me per - das il - la di - e,
 wend von je - nem Tag - den Scha - den,

cau - sa Ziel einst - ne me per - das il - la di -
 wend von je - nem Tag - den Scha -

Piano accompaniment for the seventh system, marked *cresc.* and *pp*.

Piano accompaniment for the eighth system, marked *cresc.* and *pp*.

Piano accompaniment for the ninth system, marked *cresc.*

Piano accompaniment for the tenth system, marked *cresc.*

PROBEKOPPIE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

mi - sti cru - cem pas - sus: tan - tu sit cas - sus,
 Kreu - ze die Be - schwer - den, laß dies - nütz wer - den,

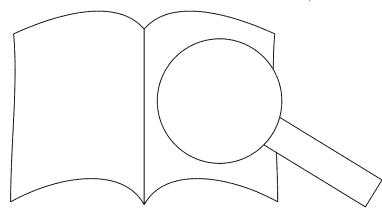
cas - sus, tar - bor
 wer - den, i nicht

cru - cem pas - sus
 die Be - schwer - s'

tan - tus la - bor non sit cas - sus,
 laß dies Leid nicht un - nütz wer - den,

red - e - mi - tus la - bor, tan - tus la - bor
 trugst am Kreu - dies Leid nicht, laß dies Leid nicht

PROBE PAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Poco animato

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

Second system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *dim.* and *pp*.

Vocal score for the third system with German lyrics. Dynamics include *dim.* and *Tutti*.

non sit cas - sus. ul - ti - o - nis,
 un - nütz wer - den. rech - ter Ra - che,

non sit cas - sus. Ju - ste ju - dex ul - ti - o - nis,
 un - nütz wer - den. du, ge - rech - ter Ra - che,

non sit, non sit Ju - ste ju - dex ul - ti - o - nis,
 laß nicht un - nütz Rich - ter, du, ge - rech - ter Ra - che,

non sit, nor Ju - ste ju - dex ul - ti - o - nis,
 un - nütz, v Rich - ter, du, ge - rech - ter Ra - che,

Fourth system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *arco*.

PROBENFÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

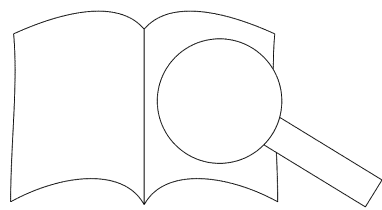
do - num fac re - mis - si - o - nis, ti - o - nis.
 ü - be Gnad' in mei - ner Sa - che, er - wa - che.

do - num fac re - mis - si - o - em ra - ti - o - nis.
 ü - be Gnad' in mei - ner So fe Tag er - wa - che.

do - num fac re - mis - ce di - em ra - ti - o - nis.
 ü - be Gnad' in mei der Stra - fe Tag er - wa - che.

do - num fac an - te di - em ra - ti - o - nis.
 ü - be Gnad' eh der Stra - fe Tag er - wa - che.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



pp

p

mf

pp

pp

me - us: sup - pli - can - ti, sup - pli - can
 Wan - ge: scho - ne, Herr, o scho - ne,

pp

me - us: sup - pli - can - ti, sur ce, par - ce De -
 Wan - ge: scho - ne, Herr, o sc' ich, fleh' - ich ban -

pp

re - us: sup - pli - can - ti, par - ce, par - ce De -
 Wan - ge: scho - ne, scho .n, fleh' ich, fleh' - ich ban -

pp

re - us: sup .i - can - ti par - ce De -
 Wan - ge: sch so fleh' ich, fleh' ich ban -

pp

dim.

pp

pp

dim.

pp

pp

dim.

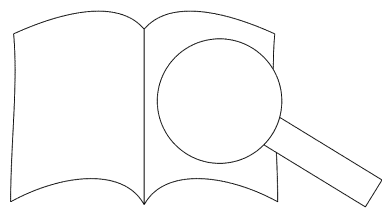
pp

pp

dim.

pp

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



4. Qui Mariam

Andantino ♩ = 60

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

Corno I, II in F

Corno III in C

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso I

Basso II

Violino I

Viola

Violoncello

Contrabbasso

p

p

p

sf

dim.

pp

sf

dim.

pp

Tutti

cresc.

ab - sol - einst Ma -

cresc.

ver - ga - best einst Ma -

cresc.

Qui Ma - ri - am ab - sol -

Du ver - ga - best einst Ma -

pp

p

pp

pp



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti, qu - ae spem de -
 ri - en, hast dem Mör - der selbst ver - zie - her ist auch mir ver -

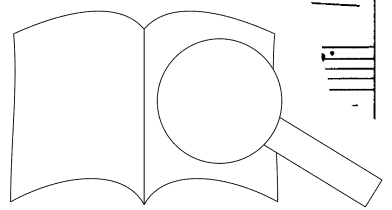
vi - sti, et la - tro - nem ex - ar - quo - que spem de -
 ri - en, hast dem Mör - der selbst ist auch mir ver -

vi - sti, et la - tro - ner - hi quo - que spem de -
 ri - en, hast dem Mör - d - off - nung ist auch mir ver -

esc.

PROBENFÜR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



pp *p dolce* *mf* *p* *mf* *pp* *pp* *pp* *dolce *)* *espressivo* *dim.* *f* *pp dolce* *cresc.* *pp* *cresc.* *cresc.* *pp* *cresc.* *cresc.* *pp* *cresc.*

di - sti. Pre - ces me - - ae non - g. tu
 lie - hen. Zwar un - wür - dig ist - hen. laß

di - sti. Pre - ces ma - at di - - gnae:
 lie - hen. Zwar un - ein Fle - - hen,

di - sti. - sti. Pre - ces
 lie - - hen. lie - - hen. Zwar un -

Qui Ma ri - sol - vi - sti, et la -
 Du ve - ri - en, hast dem

Q. ab - sol - vi - sti, et la -
 - einst Ma - ri - en, hast dem

- am ab - sol - vi - sti, et la -
 - best einst Ma - ri - en, hast dem

*) Vgl. die Ausführungen im Kritischen Bericht.

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, *dim.*, and *p*.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *ff* and *p*.

bo - - nus
Gna - - de,

fac - be - ni - - gne,
doch - laß Gna - - de

fac - be -
mild - er -

sed - tu bo - - nus
doch - laß Gna - - de

fac
mild

fac be -
mild er -

me - - ae non - sunt
wür - - dig ist - mein

non - sunt di - gnae.
ist - mein - Fle - hen.

tro - nem
Mör - der

mi - hi quo - - que spem de -
Hoff - - nung ist - auch mir ver -

tro - - ner
Mör - - d

sti, mi - hi quo - - que spem de -
- hen: Hoff - - nung ist - auch mir ver -

tr
A

di - - sti, mi - - hi quo - - que spem de -
- zie - - hen: Hoff - - nung ist - auch mir ver -

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *pp dolce*.

PROBEKOPPIE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp mf

mf

p cresc.

ni - gne. Pre - ces me - ae non sunt
ge - hen. Zwar un - wür - dig ist

p

ni - gne. Pre - ces me - ae
ge - hen. Zwar un - wür - dig

p

Pre - ces me - ae
Zwar un - wür - dig

p

di - sti. Pre - ces me - ae
lie - hen. Zwar un - wür - dig

pp

di - sti. me - ae non sunt di - gnae:
lie - hen. wür - dig ist mein Fle - hen, sed tu

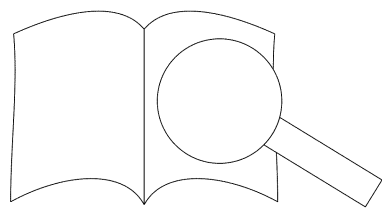
pp

di - sti. - ae non sunt di - gnae: sed tu
lie - hen. - dig ist mein Fle - hen, doch laß

cresc.

cresc.

pp cresc.



PROBEKOPPIE • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

*) Vgl. die Ausführungen im Kritischen Bericht.

musical notation for the first system, including vocal and piano parts.

musical notation for the second system, including vocal and piano parts.

me - ae non sunt di - gnae: tu
 wür - dig ist mein Fle - hen, laß

me - ae non sunt di - gnae: tu
 wür - dig ist mein Fle - hen, laß

me - ae non sunt di - gnae: tu
 wür - dig ist mein Fle - hen, laß

bo - nus sed tu bo - nus fac be -
 Gna - de, mild - er ge - hen, mild - er -

sed doch ac be - ni - gne, fac be - ni - gne,
 mild er - ge - hen, mild - er - ge - hen

ni - gne, fac be -
 ge - hen, mild er -

musical notation for the third system, including vocal and piano parts.

musical notation for the fourth system, including vocal and piano parts.

musical notation for the fifth system, including vocal and piano parts.

PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ni - gne, ne per - en - ni cre - gn
 ge - hen vor des ew' - gen Feu - her si - ter - nen

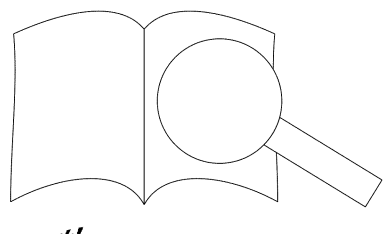
ni - gne, ne vor per des ew' - gen e. In - ter - nen
 ge - hen vor des ew' - gen .en. Dei - nen

ni - gne, ne vor per des ew' - gne. In - ter - nen
 ge - hen vor des ew' - hen. Dei - nen

ni - gne, ne vor pe - en - mer i - gne. In - ter - nen
 ge - hen vor ew' - ers We - hen. Dei - nen

ni - ge - - ni cre - - mer i - gne. In - ter - nen
 ge - gen Feu - ers We - hen. Dei - nen

PROBE
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



o - - ves lo - - cum prae - sta, et
Scha - - fen will - - ich glei - chen, et fer

o - - ves lo - - cum prae - st
Scha - - fen will - - ich glei - fer

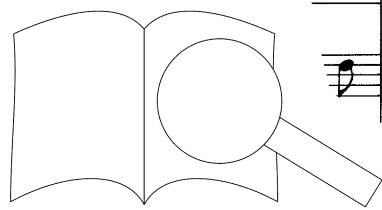
o - - ves lo - - cum
Scha - - fen will - - ich

o - - ves lo - - cum
Scha - - fen will - - um

o - - ves sta, et
Scha - - fen chen, fern,

o - - ves prae - - sta, et
Sch - - fen glei - - chen, fern,

PROBEKOPPIE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



et ab hae-dis me se-que-stra,
fer-ne von den Bö-cken wei-chen, in den

et ab hae-dis me se-que-stra,
fer-ne von den Bö-cken wei-chen, ens dir in den

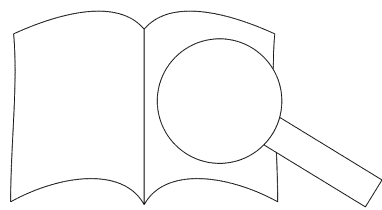
et ab hae-dis me se-que-stra,
fer-ne von den Bö-cken wei-chen, tu-ens in den

que-stra, wei-chen, et ab h. me se-que-stra, sta-tu-ens in den
wei-chen, ne me se-que-stra, nah bei dir den

que-stra, me se-que-stra, sta-tu-ens in den
wei-chen, Bö-cken wei-chen, nah bei dir den

que-stra, hae-dis me se-que-stra, sta-tu-ens in den
wei-chen, von den Bö-cken wei-chen, nah bei dir den

PROBENPAKUNGEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



par - te de - xtra.
Platz er rei - chen.

par - te de - xtra.
Platz er rei - chen.

par - te de - xtra.
Platz er rei - chen.

par - te de - xtra.
Platz er rei - chen.

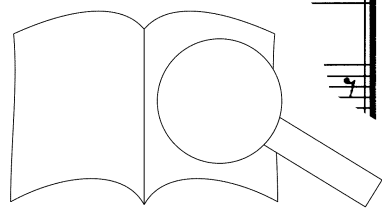
par - te de - xtra.
Platz er rei - chen.

par - te
Platz er

par - te
Platz er

tra.
chen.

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

di - ctis, flam - mis a - cri - bus ca, vo - ca
 Lin - ken in der Höl - le Flam fe, ru - ca

Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, flam - mis
 Wenn die Bö - sen dann zur Lin - ken in der

musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

f marc.

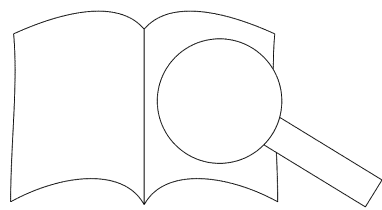
me cum be - ne - di - ca
 mich zu dei - nen Sel' - fe

a - cri - bus ad - di - ctis: vo - ca me cum be - ne -
 Höl - le Flam - men sin - ken zu dei - nen

- tis ma - le - di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad -
 sö - sen dann zur Lin - ken in der Höl - le Flam - men

arco
f pizz.
f

PROBENPARTI
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Third system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

me, mich, vo ru - ca me, vo - ca me,
 di - Sel' - - ca me, - ca me,
 di - ctis: vr - - ca me cum be - ne - di - ctis,
 sin - ken, - fe mich zu dei - nen Sel' - gen,

Fifth system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

ma - le - di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis:
 sen dann zur Lin - ken in der Höl - le Flam - men sin - ken,

Sixth system of musical notation, primarily piano accompaniment. Includes the marking *arco* and dynamic markings *sf* and *ff*. A large graphic element resembling a book or a stylized 'J' is present at the bottom right.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p* and *pp*.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Third system of musical notation, including the vocal line with lyrics: *vo - ca me, ru - fe mich,* and piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Fourth system of musical notation, including the vocal line with lyrics: *cum be - ne - di zu dei - nen Sel' -* and piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Fifth system of musical notation, including the vocal line with lyrics: *vo - ca me ru - fe mich* and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

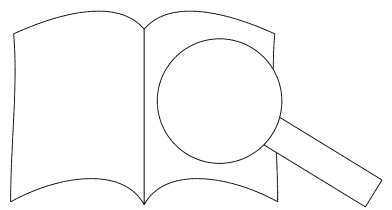
Sixth system of musical notation, including the vocal line with lyrics: *- ctis, - gen, ru - fe mich* and piano accompaniment. Dynamics include *mf*.

Seventh system of musical notation, including the vocal line with lyrics: *cum be - ne - di zu dei - nen Sel' -* and piano accompaniment. Dynamics include *pp*.

Eighth system of musical notation, including the vocal line with lyrics: *- ca me - ne - di - fe mich zu dei - nen Sel' -* and piano accompaniment. Dynamics include *pp*.

Ninth system of musical notation, including the vocal line with lyrics: *- ca me - ne - di - fe mich zu dei - nen Sel' -* and piano accompaniment. Dynamics include *p*.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



ff *p*

sf *f* *f*

pp *p*

p

ctis. gen. nis, cor con-tri - tum qua - si
 aus dem Staub zu dir ich

p

ctis. gen. ac - cli - nis, cor con-tri - tum qua - si
 eh'n - den Hän - de aus dem Staub zu dir ich

p

di - Sel' - sup - plex et ac - cli - nis, cor con-tri - tum qua - si
 ans - bang die fleh'n - den Hän - de aus dem Staub zu dir ich

p

O - ro sup - plex et ac - cli - nis, cor con-tri - tum qua - si
 Her - zens - bang die fleh'n - den Hän - de aus dem Staub zu dir ich

p

p

p

p

p

p

p

p

p

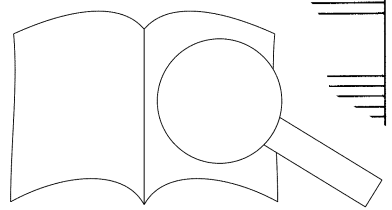
p

p

p

p

PROBEPARTIUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



sfpp
p dolce

f
pp
sfpp

f
p espress.

ci - nis: ge - re cu - nis. La - cri -
wen - de: gön - ne mir - de. Tag - der

f
f

ci - nis: ge - re fi - nis.
wen - de: gön - ne En - de.

f

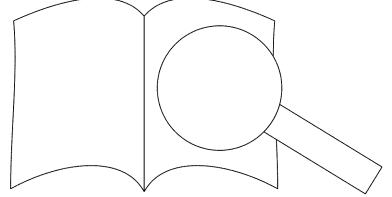
ci - nis: me - i fi - nis.
wen - de: se - lig En - de.

f

ci - nis: -ram me - i fi - nis.
wen - de: ein se - lig En - de.

pp
pp

pp



PROBENPARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the fifth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the sixth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the seventh system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the eighth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the ninth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the tenth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the eleventh system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the twelfth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the thirteenth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the fourteenth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the fifteenth system, including vocal lines and piano accompaniment.

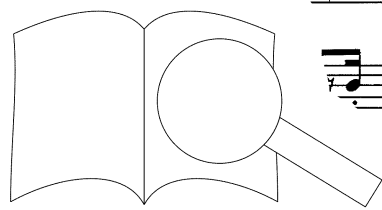
musical score for the sixteenth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the seventeenth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the eighteenth system, including vocal lines and piano accompaniment.

musical score for the nineteenth system, including vocal lines and piano accompaniment.

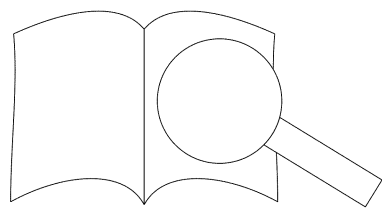
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



di - es il qua re fa vil
 da - die Ban aus der ge - lan - :
 mo - il - la,
 Trä - Ban - gen

qua re sur - get
 aus der Gruft zu

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



*) Zur Dynamik vgl. den Kritischen Bericht.

ff

f

sf

sf

sf

sf

la,
gen,

ex
dir

qua
aus

fa - ge - vi'

ex
dir

qua re - sur - get ex fa -
aus der - Graft zu dir ge -

- can - dus, ju -
Wer - he Lohn

ju - di -
ih - rer

fa - vil -
ge - lan -

*) Zur Dynamik vgl. den Kritischen Bericht.

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp

pp

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *fp* and *f*.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Con - fu - ta - tis ma -
Wenn die Bö - sen dan:

.nis a - cri - bus ad - di - ctis,
der Höl - le Flam - men sin - ken,

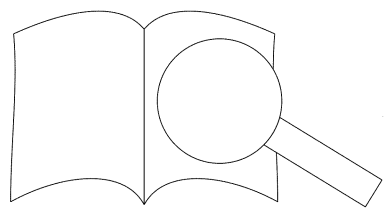
Vo - ca me cum be - ne -
Ru - fe mich zu dei - nen

u - ta - tis ma - le - di - ctis,
die Bö - sen dann zur Län - ken

flam - mis a - cri - bus ad -
in der Höl - le Flam - men

me cum be - ne - di - ctis,
mich zu dei - nen Sel' - gen,

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*.



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 69-75. The score includes piano and string parts. Dynamic markings include *ff*, *dim.*, and *p*. The piano part features a melodic line with slurs and dynamic changes. The string parts provide harmonic support with various articulations.

Vocal line with German lyrics. The lyrics are:
 vo - ca me cu' ne di -
 ru - fe mich cu' be - ne di -
 di - ct' ch. be - ne di -
 di - sin - cum be - ne di -
 flar cis, vo - ca me cum be - ne di -
 wen ken, ru - fe mich zu dei - nen Sel' -

Musical score for measures 76-82. The score includes piano and string parts. Dynamic markings include *ff*, *dim.*, and *pp*. The piano part continues with melodic lines and slurs. The string parts include trills and other articulations.

PROBEPARTIEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

