

Anton
BRUCKNER

Messe e-Moll

WAB 27

Zweite Fassung / Second version 1882

Coro (SSAATTBB)

2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni

herausgegeben von / edited by
Dagmar Glüxam

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.093

Inhalt / Contents

Vorwort	4
Foreword	8
Abbildungen	12
Kyrie (Coro SSAATTBB)	14
Gloria (Coro)	20
Credo (Coro)	32
Sanctus (Coro)	49
Benedictus (Coro SSATTBB)	55
Agnus Dei (Coro SSAATTBB)	63
Kritischer Bericht	73

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.093), Klavierauszug (Carus 27.093/03),
Klavierauszug XL Großdruck (Carus 27.093/04),
Chorpartitur (Carus 27.093/05), komplettes Orchestermaterial
(Carus 27.093/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 27.093), vocal score (Carus 27.093/03),
vocal score XL in larger print (Carus 27.093/04),
choral score (Carus 27.093/05), complete orchestral material
(Carus 27.093/19).

Vorwort

Als Anton Bruckner (1824–1896) zwischen August und November 1866 seine *Messe in e-Moll* (WAB 27) komponierte, konnte er bereits eine langjährige Erfahrung als Kirchenmusiker aufweisen und auch auf ein überaus umfangreiches kirchenmusikalisches Œuvre zurückblicken.¹ Schon als Kind wurde er durch seinen musikbegeisterten Vater und Schullehrer Anton Bruckner (1791–1837) zur Mitwirkung – u. a. auch als Hilfsorganist – bei verschiedenen musikalischen Aufgaben im Kirchendienst herangezogen. In den Jahren 1835–36 bekam Bruckner Unterricht in Orgelspiel, Musiktheorie und Generalbass bei seinem Firmpaten Johann Baptist Weiß, durch den er auch bedeutende kirchenmusikalische Werke von J. S. Bach, W. A. Mozart oder J. Haydn kennenlernen konnte. Eine weitere Möglichkeit, sich mit dem Messrepertoire des 18. und 19. Jahrhunderts bekannt zu machen, bot sich dem jungen Bruckner im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Dort wurde er nach dem frühen Tod des Vaters mit dreizehn Jahren als Sängerknabe aufgenommen und erhielt auch eine umfassende musikalische Ausbildung.² Einen weiteren wichtigen Aspekt bildet in diesem Kontext seine gründliche Auseinandersetzung mit dem Kontrapunkt. Schon in St. Florian konnte Bruckner durch Werke von A. Caldara den „alten“ kontrapunktischen Stil kennenlernen,³ darüber hinaus ist bekannt, dass er während eines Präparandenkurses an der k. u. k. Hauptschule in Linz zwischen Herbst 1840 und Juli 1841 eine Kopie der *Kunst der Fuge* von J. S. Bach anfertigte und dass er sich während seiner Zeit in Windhaag (1841–1843) intensiv mit der *Abhandlung von der Fuge* (1753–54) des bedeutenden deutschen Musiktheoretikers Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) befasste.⁴ Im Juli 1855 wurde Bruckner schließlich als ausgezeichnete Organist und vielversprechender Komponist zum Kontrapunktschüler des einflussreichen österreichischen Musiktheoretikers, Musikpädagogen, Dirigenten, Komponisten und Organisten Simon Sechter (1788–1867). Dieser Unterricht, der mitunter über Briefkontakt abgehalten wurde, dauerte bis 1861 an und mündete in Bruckners bravourös bestandener theoretischer wie praktischer Prüfung, die er am 19. und 21. November 1861 vor einer von Sechter geleiteten Kommission am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien abhielt und die ihn zu einer Lehrtätigkeit an Konservatorien befähigte.

Die kompositorische Tätigkeit Bruckners weist bis zum Jahr 1866, dem Entstehungsjahr der *Messe in e-Moll*, eine beeindruckende Reihe von Kirchenwerken für verschiedene A-cappella-Chorbesetzungen wie für Besetzungen mit Blasinstrumenten oder Orchester auf. Nach seinen frühen Kompositionen wie *Pangue lingua in*

C-Dur (WAB 31) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella (1. Fassung 1835–1843, 2. Fassung 1891) oder der *Windhaager Messe in C-Dur* für Alt, zwei Hörner und Orgel (WAB 25; 1842) können hier etwa die *Messe ohne Gloria in d-Moll* („Kronstorfer Messe“; WAB 146, 1844) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella oder das *Requiem für vierstimmigen Männerchor und Orgel* (März 1845; WAB 133) angeführt werden. In der Zeit zwischen 1845 und 1855, in der Bruckner als Lehrer in St. Florian wirkte, entstand das *Requiem in d-Moll* für Soli, vierstimmigen gemischten Chor, Orchester mit Posaunen und Streichern und Orgel (WAB 39, 1849, überarbeitet 1892), zugleich Bruckners erste Komposition für Chor und Orchester. Wie Robert Haas zusammenfasste, handelt es sich hier um ein Werk, das nach dem Vorbild von Mozarts *Requiem* komponiert wurde und das als Vorstufe der späteren, durch Haydn und Mozart beeinflussten Messkompositionen zu sehen ist.⁵ Hervorzuheben sind hier aber auch das „eigentliche, erste Meisterstück“⁶, die Motette *Ave Maria in F-Dur* für siebenstimmigen gemischten Chor a cappella (WAB 6; 1861) sowie die groß besetzten Kirchenwerke *Psalm 146 in A-Dur* für Soli, vierstimmigen gemischten Doppelchor und großes Orchester (WAB 37; 1860) und *Psalm 112* (WAB 35; 1863) für achtestimmigen gemischten Doppelchor und großes Orchester. Dennoch betrachtete Bruckner alle seine frühen Werke überaus kritisch;⁷ zu jenen, die von ihm selbst ernst genommen und als reife Werke anerkannt wurden, zählen die erst zwischen 1864 und 1868 entstandenen Kompositionen, darunter auch die drei großen *Messen in d-, e- und f-Moll* (WAB 26, 27, 28) und die *Symphonie Nr. 1 in c-Moll* (WAB 101).

Messe in e-Moll: Entstehung

Die Entstehung der *Messe in e-Moll* (WAB 27) geht auf den Diözesanbischof von Linz Franz Joseph Rudigier (1811–1884) zurück, der Bruckner im Sommer 1866 beauftragte, anlässlich des Baus des neugotischen Doms Mariä-Empfängnis in Linz eine Messe zu komponieren. Schon am 1. Mai 1855 äußerte der Bischof den Wunsch nach einer eigenen Domkirche; am 1. Mai 1862, auf den Tag genau sieben Jahre später, wurde in Linz der Grundstein des Doms gelegt. Bereits für diese Gelegenheit bestellte Rudigier bei Bruckner, der seit 1855 in Linz als Domorganist wirkte und vom Bischof überaus geschätzt wurde, eine Kantate, die als *Festkantate in D-Dur* für vierstimmigen Männerchor, Bariton-Solo, Blasorchester und Pauken (WAB 16) am Tag der Grundsteinlegung durch die Liedertafel „Frohsinn“ und die Regimentsmusik unter der Leitung von Engel-

¹ Ausführlich darüber Michaela Auchmann, *Anton Bruckners Messe Nr. 2 e-Moll* (WAB 27). Zur musikalischen Gestaltung, Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte (Diss. Wien 1991) bzw. Dominik Höink, *Die Rezeption der Kirchenmusik Anton Bruckners. Genese, Tradition und Instrumentalisierung des Vergleichs mit Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Göttingen 2011.

² Walter Pass, „Studien über Bruckners ersten St. Florianer Aufenthalt“, in: *Bruckner-Studien*, hrsg. v. Othmar Wessely, Wien 1975, S. 11–51.

³ Pass (s. Fn 2), S. 46.

⁴ Matthias Giesen, „Bruckners Verankerung in musiktheoretischen Konzepten in Österreich um 1870“, in: Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.), *Bruckner-Symposium 2014. Die Jahre um 1870 – Bruckner und Europa*, Linz 2015, S. 187.

⁵ Robert Haas, *Anton Bruckner*, Potsdam 1934, S. 66.

⁶ Mit diesem Prädikat wurde das Werk in der Monographie *Anton Bruckner von August Göllerich/Max Auer* (*Anton Bruckner. Ein Lebens – und Schaffensbild*. Regensburg 1932/Reprint Regensburg 1974; Bd. III/1, S. 97) bezeichnet.

⁷ So schreibt Bruckner am 7. September 1861 an seinen Freund Rudolf Weinwurm: „Nur mit Composition kann ich nicht [her-]ausrücken, da ich noch studieren muß [...]. Später, künftiges Jahr werde ich wol fleißig componieren. Jetzt sind's größtenteils nur S c h u l a r b e i t e n.“ Max Auer (Hrsg.), *Anton Bruckner, Gesammelte Briefe. Neue Folge*. Regensburg 1924, S. 46.

bert Lanz uraufgeführt wurde. Nach dem feierlichen Akt fand ein Hochamt statt, bei dem Bruckner das oben bereits erwähnte *Ave Maria* (WAB 6) dirigierte. Bischof Rudigier war auch anwesend, als am 20. November 1864 im Alten Dom in Linz seine erste große *Orchestermesse in d-Moll* (WAB 26) uraufgeführt wurde.⁸

Im August 1866 begann Bruckner mit der Komposition der *Messe in e-Moll*, die er am 25. November vollenden konnte. Am 2. Dezember 1866 berichtete er seinem Freund, dem Chorleiter und Komponisten Rudolf Weinwurm (1835–1911) über die Fertigstellung der Messe: „Meine Messe 8stimmig, V o c a l mit Harmoniebegleitung zur Einweihung der Votiv=Kapelle ist fertig.“⁹ Die Aufführung der Messe, die Bruckner eigenhändig dem Initiator dieses Werkes, Bischof Rudigier, widmete, fand jedoch erst drei Jahre später statt, am Fest des hl. Michael am 29. September 1869 zur Einweihung der Votivkapelle des neuen Doms auf dem Domplatz in Linz. Als Aufführende traten die Liedertafel „Sängerbund“, Mitglieder der Liedertafel „Frohsinn“ und die Schüler des Musikvereins auf, die Bläserbegleitung wurde von der Regimentsmusik übernommen, Bruckner dirigierte.¹⁰ Wie sich der Korrespondenz entnehmen lässt, empfahl Bruckner, der in jener Zeit als Professor am Konservatorium in Wien tätig war, am 19. Juni 1869 in einem Brief an den Linzer Domdechant Johann Baptist Schiedermayr, dass die Messe aufgrund des hohen Schwierigkeitsgrades schon zu jenem Zeitpunkt mit den Schülern des Musikvereins studiert werden sollte.¹¹ Ende Juli, nach dem Ende des Schuljahres am Wiener Konservatorium, konnte Bruckner die Probenarbeit selbst fortsetzen.

Über die Qualität der Aufführung, die von Josef Seiberl, Stiftsorganist in St. Florian und Nachfolger Bruckners, als in „jeder Beziehung ein kontrapunctisches Meisterwerk, eine durchwegs originelle Composition“¹² angekündigt wurde und an der neben fünfzehn Instrumentalisten dem Anschein nach einhundertsechzig Sänger und Sängerinnen beteiligt waren,¹³ gibt es widersprüchliche Nachrichten. Obwohl Bruckner persönlich für die Uraufführung der schwierigen Messe achtundzwanzig (!) Proben leitete,¹⁴ war er mit dem Ergebnis nicht wirklich zufrieden, vielleicht aufgrund eines von Johann Evangelist Habert erwähnten „Malheurs“ im Sanctus.¹⁵ Nach einem anderen Rezensenten (wahrscheinlich Moritz von Mayfeld) war die Aufführung jedoch eine „ganz vorzügliche“.¹⁶ Wie es sich aber einem Brief vom 18. Mai 1885 an den Linzer Chordirigenten Johann Baptist Burgstaller (1840–1909) entnehmen lässt, hinterließ diese Aufführung beim Komponisten dennoch einen starken nachhaltigen Eindruck: „1869 von mir einstudirt u dirigirt an dem herrlichsten meiner Lebenstage bei der Einweihung der Votivkapelle.“¹⁷

In der Zeit zwischen 1874 und 1879, also nach der Vollendung der (dritten) *Messe in f-Moll* (WAB 28, 1867) und der 3. sowie 4. *Symphonie* (WAB 103, 1873; WAB 104, 1874) führte Bruckner in einigen seiner Werke, darunter auch in seinen drei großen *Messen in d-, e- und f-Moll*, verschiedene Korrekturen durch. Die erste Revisionsphase der *Messe in e-Moll* fällt in den Sommer 1876, als Bruckner diverse Änderungen im periodischen Aufbau durch Taktwiederholungen oder Kürzungen sowie in der Melodieführung und Instrumentation vornahm.¹⁸ Als Grundlage für diese Revision verwendete er die am 6. August 1869 fertig gestellte Abschrift der Messe des Kopisten Franz Schimatschek,¹⁹ die er nach der vorläufigen Beendigung der Arbeiten mit dem Vermerk „Ganze Messe neu rythmisch geordnet im Juli 1876.“ versah. Wie schließlich eine weitere eigenhändige Anmerkung Bruckners am Ende derselben Partitur verrät, wurde diese 2. Fassung im Juli 1882 vollendet: „Restaurirt: Wilhering, 26. Juli, 1882. A[nton]Br[uckner]m[anu]p[ropria]. [= von eigener Hand]“

Auch diesmal sollte es noch weitere drei Jahre dauern, bis die Messe in ihrer veränderten Gestalt aufgeführt wurde. Es ist zweifelsohne auf den besonders feierlichen Charakter dieses Werkes zurückzuführen, dass die vom Chordirigenten im Neuen Dom J. B. Burgstaller angeregte und vom Dirigenten und Direktor des Musikvereins in Linz Adalbert Schreyer (1850–1925) geleitete Aufführung der 2. Fassung auch diesmal zu einem besonderen Anlass stattfand, und zwar zum Abschluss der Jahrhundertfeierlichkeiten der Diözese Linz im Alten Dom am 4. Oktober 1885. Am 28. Oktober 1885 bedankte sich Bruckner bei A. Schreyer über die „künstlerische Heldentat“ (der Dirigent Schreyer musste die Messe in vierzehn Tagen einstudieren)²⁰ der „sehr gelungenen“ Aufführung und fügte hinzu: „Unauslöschlich wird meine Freude darüber sein.“²¹ Wie Schreyer in einem Brief an den Musikschriftsteller Franz Gräflinger (1876–1962) berichtet, stand Bruckner „bei der Orgel mit verzückten, gegen die Wölbung des Domes [...] gerichteten Augen und seine Lippen bewegten sich in stillem Gebete.“²² Gräflinger berichtet darüber, dass Bruckner bei dieser zweiten Aufführung Orgel spielte; es ist jedoch nicht eindeutig klar, ob im Rahmen der einzelnen Messteile oder als instrumentale Einlagen.²³ Dreißig Jahre nach der Uraufführung, am 17. März 1899, fand die erste vollständige konzertante Aufführung im Großen Musikvereinsaal in Wien statt; am 15. Oktober 1899 erklang die Messe auch in der Wiener Votivkirche.²⁴ Im Testament aus dem Jahr 1893 Bruckner vererbte Bruckner alle Manuskripte seiner Werke der k. u. k. Bibliothek in Wien.²⁵

⁸ Darüber Auchmann (s. Fn 1), S. 62–63.

⁹ Andrea Harrandt/Otto Schneider (Hrsg.), *Anton Bruckner, Briefe*. (*Anton Bruckner, Sämtliche Werke*, Bd. 24/1), Bd. I, 1852–1886, 2., revidierte Ausgabe Wien 2009, S. 68.

¹⁰ Harrandt/Schneider (s. Fn 9), S. 116, bzw. Auchmann (s. Fn 1), S. 71.

¹¹ Siehe Bruckners Brief an J. B. Schiedermayr von 19. Juni 1869, in: Harrandt/Schneider (s. Fn 9), S. 114, bzw. Auchmann (s. Fn 1), S. 68–69 bzw. S. 185.

¹² *Linzer Volksblatt* Nr. 209 vom 13. September 1869 bzw. Göllicher/Auer (s. Fn 6), S. 549.

¹³ Siehe den Kritischen Bericht, das Stimmenmaterial **E4**, **E5** und **E6**.

¹⁴ Göllicher/Auer (s. Fn 6), S. 546.

¹⁵ Göllicher/Auer, S. 557. Johann Evangelist Habert (1833–1896) war ein bekannter Kirchenmusiker und Kontrapunktiker.

¹⁶ Göllicher/Auer, S. 559.

¹⁷ Harrandt/Schneider (s. Fn 9), S. 284.

¹⁸ Ausführlich darüber Leopold Nowak, „Die Unterschiede der Fassungen von 1866 und 1882“, in: Anton Bruckner: *Messe e-Moll* (*Anton Bruckner, Sämtliche Werke*, Bd. 17/1). Wien 1977, Anhang, bzw. derselbe, „Bruckners Formveränderungen an seiner e-moll-Messe“, in: *Mitteilungsblatt der IBG* 13 (1978), S. 2–6.

¹⁹ Siehe Quelle **A**, fol. 60r rechts unten: „Copirt den 6. August 1869. in Linz. Franz Schimatschek.“

²⁰ Franz Gräflinger, *Anton Bruckner. Leben und Schaffen* (= Umarbeitung des 1911 vom selben Autor erschienenen Bandes *Anton Bruckner, Bausteine zu seiner Lebensgeschichte*), Berlin 1927, S. 129.

²¹ Harrandt/Schneider (s. Fn 9), S. 301.

²² Gräflinger (s. Fn 20), S. 273.

²³ Gräflinger, S. 123. Die Abschrift von J. Noll (Quelle **B**; s. Kritischen Bericht) enthält zwar Hinweise auf die Verwendung der Orgel, diese könnten aber auch evtl. später hinzugefügt worden sein.

²⁴ Auchmann (s. Fn 1), S. 163.

²⁵ Dazu Uwe Harten (Hrsg.), *Anton Bruckner. Ein Handbuch*, Salzburg und Wien 1996, Art. „Testament“, S. 441.

Besetzung

Die *Messe in e-Moll* vereint auf einzigartige Weise den polyphonen A-cappella-Stil mit einer selbstständigen Instrumentalbegleitung. Die Wiederentdeckung der vokalen Polyphonie nach dem Vorbild des 15. und 16. Jahrhunderts geht auf reformatorische Bestrebungen zurück, die im Bereich der Kirchenmusik vermehrt im frühen 19. Jahrhundert aufkamen und deren Ziel darin lag, Kirchenmusik von weltlichen Einflüssen wie Bühnenmusik sowie Gesangs- und Instrumentalvirtuosität zu befreien. Eine zentrale Rolle kommt in diesem Zusammenhang dem sog. „Cäcilianismus“ zu, einer Bewegung, die als Reaktion auf die Verweltlichung der Kirchenmusik die Wiederbelebung des gregorianischen Choral und den A-cappella-Stil in den Vordergrund stellte. Doch anders als in Deutschland, vor allem in Regensburg, wo diese Reformbewegung besonders radikal durch den im Jahr 1868 in Bamberg gegründeten Allgemeinen Deutschen Caecilien-Verband (ACV) propagiert wurde, fanden diese Bestrebungen in Österreich nur bedingt Anklang. Diese Zurückhaltung, die in Oberösterreich sogar zu einer Protestbewegung in Form des von J. E. Habert gegründeten Österreichischen Caecilienvereins (1871) führte, lässt sich nicht zuletzt durch die starke österreichische, vor allem Wiener Instrumentaltradition erklären, die in Wien sowohl im Bereich der Oper als auch in der Kirchenmusik de facto seit dem 17. Jahrhundert aufrechterhalten wurde. So zeichnen sich Wiener Kompositionen bis ins 19. Jahrhundert durch besonders intensiven – oft auch solistischen – Einsatz der Instrumente und überhaupt üppige Orchesterbesetzungen aus.

Als ein Eingeständnis an die reformatorischen Bestrebungen des Cäcilianismus in der *e-Moll-Messe* könnte zwar das völlige Fehlen der vokalen Solostimmen betrachtet werden, auch diese lässt sich aber durch praktische Gründe der Freiluftaufführung erklären, ähnlich wie die Wahl der Instrumente.²⁶ Die Instrumentierung für Blasinstrumente – zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten und drei Posaunen – scheint dabei ungewöhnlich sein, dennoch konnte durch neueste musikhistorische Forschung gezeigt werden, dass Bruckner hier an eine bestehende Gattungstradition anknüpfen konnte.

Nach intensivem Einsatz von verschiedenen Bläserensembles in der Wiener Hofoper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es höfische Harmoniemusik, die im ausgehenden 18. Jahrhundert vor allem in Wien ihre Hochblüte erlebte.²⁷ Die Hauptdomäne der Harmonieensembles war zunächst vor allem die Tafel- und Unterhaltungsmusik. Aber bereits Johann Michael Haydn verfasste seine *Missa Sancti Hieronymi* (MH 254) für Soli, Chor, vier Oboen, zwei Fagotte, drei Posaunen und Basso continuo (erstmalig am 1. November 1777 zum Hochamt am Fest Allerheiligen im Salzburger Dom aufgeführt). Auch Georg Druschetzky komponierte für die 1790 gegründete Harmoniemusik des Grafen József Batthyány (1727–1799) Werke wie die *Missa in Es-Dur* (aufgeführt 1791), *Miserere* für Bassethorn, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte oder ein *Te Deum* für Harmoniemusik und Orgel.²⁸

Zu einem weiteren Aufschwung der bläserbegleiteten Kirchenmusik kam es in der ländlichen kirchenmusikalischen Praxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Beteiligung von bestehenden Blasmusikkapellen an der kirchlichen Liturgie. Insbesondere in Tirol nach 1840 erfreuten sich die Ordinarium-Vertonungen mit Bläserbegleitung von Komponisten wie Alois Bauer (1794–1872) oder Alois Steinlechner (1805–1863) großer Beliebtheit. Im Jahr 1858 erschien in Innsbruck die *Harmonie-Messe* op. 21 für drei Klarinetten, zwei Flügelhörner, zwei Hörner, Euphonium, zwei Trompeten, Posaune, Bombardon, Pauken und Orgel des Brixener Domorganisten Josef Gregor Zangl (1821–1897), in derselben Zeit (um 1860) auch die *Harmonie-Messe in Es nebst Graduale, Offertorium und Tantum ergo* op. 188 für Flöte, zwei Klarinetten, Flügelhorn, Althorn, Tuba oder Posaune, zwei Hörner, zwei Trompeten und Bombardon oder Bassposaune von Robert Führer (1807–1861). In diesem Kontext ist von Bedeutung, dass Führer in Oberösterreich wirkte und mit Bruckner bekannt war.²⁹

Stil

Abgesehen von der selbstständigen Instrumentalbegleitung, die der bedeutende Vertreter des Cäcilianismus in Tirol Karl Höllwarth für Messkompositionen 1871 allerdings kategorisch ablehnte und sie überhaupt als das „wahre Unglück“ für die Kirchenmusik bezeichnete,³⁰ können aber auch ausgedehnte polyphone Passagen in der *e-Moll-Messe* wie vor allem in Kyrie oder Sanctus nicht darüber hinwegtäuschen, dass Bruckner tatsächlich nur begrenzt den musikästhetischen Idealen der Renaissance verpflichtet war.³¹ Vielmehr stellt seine *Messe* die Fortführung jener musikalischen Tradition dar, die sich im ausgehenden 16. Jahrhundert als eine Bewegung gegen die vokale Polyphonie formierte und die in den Meisterwerken der Komponisten des Wiener Klassizismus wie J. Haydn, W. A. Mozart oder L. v. Beethoven ihren vorläufigen Höhepunkt fand. In dieser Haltung liegen die Gründe für sorgfältige musikalische Umsetzung der Textbotschaft wie der einzelnen Schlüsselbegriffe, wie es sich (nicht nur) anhand des lateinischen Messtextes der *e-Moll-Messe* von Bruckner beobachten lässt: So ist dabei charakteristisch, dass Bruckner polyphone Stimmführung vorwiegend nur dort anwendet, wo die Textverständlichkeit nicht so sehr im Vordergrund steht, so bei sich stetig wiederholenden Ausrufen wie „Kyrie“ bzw. „Kyrie eleison“ (Kyrie), „Amen“ (Gloria) oder „Sanctus“ (Sanctus). Untypisch ist allerdings die Verwendung von Chromatik im Benedictus, die schon von J. E. Habert in Frage gestellt wurde. Wie er meinte, solle ein Benedictus aufgrund der Botschaft („der da kommt im Namen des Herrn, bringt uns Frieden“) „hell“ und „klar“ sein. Dies entspricht deutlich auch der Auffassung des 17. und 18. Jahrhunderts, nach welcher chromatische Fortschreitungen bzw. harmoniefremde Töne wie überhaupt Dissonanzen zum Ausdruck negativer Affekte wie Trauer, Schmerz u. ä. eingesetzt wurden. Im Einklang damit äußerte Habert, dass die Chromatik „dieser Art“ den „inneren Frieden, die innere Ruhe nicht so ausdrücken“ könne, „da sie aufregt“; sie sei dort angebracht, wo

²⁶ Vgl. auch Höink (s. Fn 1), S. 312.

²⁷ Ausführlich darüber siehe den Band *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik* (Hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl/Ute Omonsky), Augsburg/Michaelstein 2006 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 71).

²⁸ Darüber Eszter Fontana, „Georg Druschetzky und eine besondere Besetzung für Harmoniemusik“, in: *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, S. 84–85.

²⁹ Darüber Franz Gratl, „Messen mit Bläserbegleitung vor und um Bruckner: Zu den Gattungstraditionen“, in: Th. Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.), *Bruckner-Symposion. Bruckners Verhältnis zur Blas- und Bläsermusik. Bericht Bruckner-Symposion 2012*, Wien 2014, S. 197–202.

³⁰ Mehr darüber bei Gratl, S. 179.

³¹ In diesem Sinne vgl. auch Höink (s. Fn 1), S. 312–326.

„Leidenschaften, Unruhe, Unzufriedenheit, Niedergeschlagenheit“ darzustellen seien.³²

In Bezug auf die verwendeten Instrumente sind es Flöten, Klarinetten, Oboen, Fagotte, Hörner, Posaunen und „verhältnißmäßig“ auch Trompeten, die in Gustav Schillings *Encyclopädie* als übliche Besetzung der Harmoniemusik genannt werden. Wie der Autor meint, können diese Instrumente „oft von wunderbarer Wirkung seyn, namentlich im Freien, wo der Ton der Streichinstrumente selten rein ist und in der Regel ganz verloren geht.“³³ Wurde den einzelnen Instrumenten aufgrund des Klanges unterschiedliche Wirkung zugesprochen, war es die Oboe, die als besonders ausdrucksstarkes und vielfältiges Instrument galt: „Bei Freude und Schmerz, bei Spott und ländlichem Frohsinn, bei jeder Bewegung des Gemüths trifft sie das Herz.“³⁴ Die Wirkung der Klarinette resultiert u. a. aus den verschiedenen Tonlagen. Wird die C-Klarinette in Schillings *Encyclopädie* als „hart“ („Die C-Klarinette hat einen harten, minder gefälligen Klang.“) und die A-Klarinette als „weich“ charakterisiert,³⁵ erlauben die unterschiedlichen Instrumente auch besondere Effekte: „Dem Tonsetzer werden dadurch Mittel zu einer gewissen schönen Mannigfaltigkeit von Effecten dargeboten, je nachdem er nämlich bald die weiche A-Klarinette, bald die derbe C-Klarinette anwendet [...]“.³⁶ Auch Bruckner macht von dieser Möglichkeit Gebrauch, indem er die C-Klarinette in Gloria, Credo und Sanctus, die A-Klarinetten in Benedictus und Agnus einsetzt. Trompeten und Posaunen wurden hingegen traditionell mit feierlichen Inhalten assoziiert: „[...] soll ein recht feierlicher Gottesdienst gehalten werden, so wird noch immer der Gesang mit Posaunen begleitet.“³⁷ Dementsprechend solle es ruhige Stimmführung mit der charakteristischen gehaltenen Harmonie sein, die verlangt wurde: „Figurirte Stellen hat man im Orchester ganz zu vermeiden, desto kräftiger aber wirkt sie bei aushaltenden Accorden.“³⁸

Wie alle anderen Aspekte der musikalischen Komposition ist freilich auch die Instrumentation klar dem Text untergeordnet. Dies lässt sich zunächst aus der Besetzungsgröße der begleitenden Instrumente erkennen, denn die Teile, die auf innigen Ausrufen basieren wie Kyrie oder Sanctus oder die Abschnitte, die schmerzvolle oder mystische Inhalte ausdrücken (Gloria: „Qui tollis“, T. 65 ff.; Credo: „Et incarnatus es“, T. 55 ff.), lässt Bruckner entweder a cappella oder aber mit nur wenigen Instrumenten begleiten. Die volle Besetzung kommt hingegen zum Ausdruck von Freude (Gloria, Credo) sowie zur Hervorhebung von wichtigen Textstellen oder aber als Mittel zur Steigerung (Gloria: „Amen“, T. 176 ff.; Credo: „Amen“, T. 217 ff.; Sanctus: „Hosanna“, T. 40 ff.; Benedictus: „Hosanna“, T. 83 ff.) zum Einsatz, oft in Verbindung mit nachdrücklicher homophoner Satzweise und *f*- oder *ff*-Dynamik und Akzenten. Im Sanctus, dort zum Text „Pleni sunt coeli et terra gloria tua“ (Himmel und Erde sind erfüllt von deiner Herrlichkeit) (T. 33–39), bezieht sich die volle Instrumentalbesetzung symbolisch freilich auf die „Fülle der Herrlichkeit“.

Darüber hinaus führen die begleitenden Instrumente oft eine textausdeutende oder -verstärkende Funktion aus. So lassen sich expressive Seufzerfiguren wie im Credo („Crucifixus“, T. 71–78) oder aber im Agnus Dei („Miserere“, T. 7–14) auch in den instrumental Begleitstimmen finden. Im Gloria leiten vier Solohörner als besonders expressive Instrumente („Aller Schmerz und alle Sehnsucht, alle Lust und Liebe in der Sprache der Musik redet im einfachen Tone des Horns“)³⁹ durch ein wehmütiges wiederkehrendes Motiv (Repetitio!) im Umfang einer „traurigen“ kleinen Terz den Textabschnitt „Qui tollis“ ein (T. 59–64); das darauf folgende „Miserere“ (T. 68–69) wird wiederum durch eine Catabasis des Solofagotts begleitet, dessen Klang sich laut Schillings *Encyclopädie* nicht „eine Weichheit und Zartheit“ absprechen lässt.

Alle diese Einzelheiten hatte wohl der Rezensent der Messe Josef Seiberl im Sinn, als er über die „würdigste“ Auffassung der „erhabenen“ Worte schrieb: „Überall begegnet man der würdigsten Auffassung der erhabenen Textworte, überall dem edelsten musikalischen Ausdruck.“⁴⁰ Der besondere „Ernst“ und die „Kirchlichkeit“ der Messe *in e-Moll* wurden auch von Max Auer (1880–1962), einem der wichtigsten Biographen Bruckners, hervorgehoben: „Trotz ihrer Knappheit und der Beschränkung in den Mitteln übertragt sie an Ernst und Kirchlichkeit ihre prunkvollen Schwestern.“⁴¹ Es versteht sich dabei von selbst, dass die ernsthaft-feierlichen Inhalte und innige Gottergebenheit, die der Komponist in jede Zeile seines Werkes legte, freilich nur durch eine adäquate, ebenso tief mitempfundene Wiedergabe vermittelt werden können. In diesem Sinne berichtete der Dirigent A. Schreyer von der Freude des Komponisten über den Ausdruck, der während der zweiten Aufführung durch das innere „Erfassen“ der Ausführenden entstehen konnte: „Besonders schien Bruckner erfreut, nicht nur über die exakte Ausführung seines Werkes, sondern über den Ausdruck, durch welchen die Ausführenden das Verständnis und innere Erfassen desselben an den Tag legten.“⁴²

Besonderer Dank gebührt an dieser Stelle den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Leitung von Dr. Thomas Leibnitz, hier insbesondere Frau Dr. Andrea Harrandt und Herrn Dr. Marc Strümper, für die freundliche Betreuung und Bereitstellung von Quellenmaterial sowie die Genehmigung zur Veröffentlichung der beiden Abbildungen. Weiterhin haben ebenfalls Quellenmaterialien in freundlicher Weise zur Verfügung gestellt: Herr Dr. Friedrich Buchmayr, Stiftsbibliothek St. Florian, Herr PD Dr. Robert Klugseder, Österreichische Akademie der Wissenschaften, und Herr Dr. Andreas Lindner, Anton Bruckner Institut Linz. Ihnen sei dafür ebenso gedankt wie Herrn Dr. Klaus Petermayr aus dem Oberösterreichischen Landesmuseum für die Klärung einiger Detailfragen.

Wien, Frühsommer 2019

Dagmar Glüxam

³² Linzer Volksblatt Nr. 232 von 9. Oktober 1869.

³³ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. 3 (Stuttgart 1840), Art. „Harmoniemusik“, S. 473.

³⁴ Schilling, a.a.O., Art. „Hoboe“, S. 597.

³⁵ Schilling, a.a.O., Bd. 4 (Stuttgart 1841), Art. „Klarinette“, S. 124.

³⁶ Schilling, a.a.O., Art. „Klarinette“, S. 126. Mehr darüber ebenda.

³⁷ Schilling, a.a.O., Bd. 5 (Stuttgart 1841), Art. „Posaune“, S. 522.

³⁸ Schilling, a.a.O., Art. „Posaune“, S. 525.

³⁹ Schilling, a.a.O., Bd. 3, Art. „Horn“, S. 633.

⁴⁰ Linzer Volksblatt Nr. 209 von 13. September 1869.

⁴¹ Max Auer, *Anton Bruckner als Kirchenmusiker*, Regensburg 1927, S. 111.

⁴² Gräflinger (s. Fn 20), *Anton Bruckner*, S. 273.

Foreword

When Anton Bruckner (1824–1896) composed his *Mass in E minor* (WAB 27) between August and November 1866, he already had many years of experience as a church musician and could also look back on an extremely extensive oeuvre of church music.¹ Even as a child he was called upon to participate in various musical tasks in church services, including that of assistant organist by his music-loving father and school teacher Anton Bruckner (1791–1837). During the years 1835–36 Bruckner received instruction in organ playing, music theory and basso continuo from his sponsor Johann Baptist Weiß, through whom he also became acquainted with significant church music works by J. S. Bach, W. A. Mozart, and J. Haydn. A further opportunity for the young Bruckner to familiarize himself with the mass repertoire of the 18th and 19th centuries opened in the Augustinian monastery of St. Florian, where he was accepted as a choirboy at the age of thirteen after the early death of his father and where he also received comprehensive musical training.² Another important aspect in this context is his thorough study of counterpoint. Already in St. Florian, Bruckner became acquainted with the “old” contrapuntal style in compositions by A. Caldara.³ It is also known that he made a copy of J. S. Bach’s *Art of the Fugue* during a preparatory course at the k. k. Hauptschule (Imperial and Royal Secondary School) in Linz between fall 1840 and July 1841, and that during his time in Windhaag (1841–1843), he intensively studied the *Abhandlung von der Fuge* (Treatise on the Fugue, 1753–54) by the important German music theorist Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795).⁴ In July 1855 Bruckner, by now an excellent organist and promising composer, finally became a counterpoint student of the influential Austrian music theorist, music teacher, conductor, composer and organist Simon Sechter (1788–1867). These lessons, which were sometimes held by correspondence, lasted until 1861 and culminated in Bruckner’s brilliantly passed theoretical and practical examination, which were held on 19 and 21 November 1861 before a commission led by Sechter at the Conservatory of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, qualifying him to teach at conservatories.

Until 1866, the year in which the *Mass in E minor* was composed, Bruckner’s compositional activity was marked by an impressive series of church works for various a cappella choir ensembles, wind instruments, and orchestra. After his early compositions such as *Pange lingua in C major* (WAB 31) for four-part mixed a cappella choir (1st version 1835–1843, 2nd version 1891), or the *Windhaag Mass in C major* for alto, two horns and organ (WAB 25; 1842),

the *Mass without Gloria in D minor* (“Kronstorfer Mass”; WAB 146, 1844) for four-part mixed choir a cappella or the *Requiem for four-part male choir and organ* (March 1845; WAB 133) should also be mentioned here. Between 1845 and 1855, while Bruckner was a teacher at St. Florian, the *Requiem in D minor* for soloists, four-part mixed choir, orchestra with trombones and strings, and organ (WAB 39, 1849, revised 1892) was composed; this was Bruckner’s first composition for choir and orchestra. As Robert Haas summed it up, this is a work which was composed after the model of Mozart’s *Requiem* and which can be seen as a preliminary stage of the later mass compositions influenced by Haydn and Mozart.⁵ The “first actual masterpiece,”⁶ the motet *Ave Maria in F major* for seven-part mixed choir a cappella (WAB 6; 1861) and the large-scale church works *Psalms 146 in A major* for soloists, four-part mixed double choir and large orchestra (WAB 37; 1860), or *Psalms 112* (WAB 35; 1863) for eight-part mixed double choir and large orchestra should also be emphasized. Bruckner nevertheless regarded all his early works extremely critically;⁷ among those that he himself took seriously and recognized as mature works were the compositions written between 1864 and 1868, including the three great *Masses in D minor, E minor and F minor* (WAB 26, 27, 28) and the *Symphony No. 1 in C minor* (WAB 101).

Mass in E minor: Composition

The origin of the *Mass in E minor* (WAB 27) goes back to the diocesan bishop of Linz Franz Joseph Rudigier (1811–1884), who commissioned Bruckner in the summer of 1866 to compose a mass on the occasion of the construction of the neo-Gothic Cathedral of the Reception of the Virgin Mary in Linz. As early as 1 May 1855, the bishop expressed the wish for a cathedral of his own; on 1 May 1862, exactly seven years later, the foundation stone of the cathedral was laid in Linz. Already for this occasion Rudigier ordered a cantata from Bruckner, who had been active as cathedral organist in Linz since 1855 and was highly esteemed by the bishop; on the day of the laying of the foundation stone, the *Festkantate in D major* (Festive Cantata) for four-part male choir, baritone solo, wind orchestra and timpani (WAB 16) was premiered by the glee club “Frohsinn” and the Regimental Band under the direction of Engelbert Lanz. After the solemn ceremony, a high mass took place at which Bruckner conducted the above mentioned *Ave Maria* (WAB 6). Bishop Rudigier was also present when Bruckner’s first great orchestral *Mass in D minor* (WAB 26) was premiered on 20 November 1864 in the Old Cathedral in Linz.⁸

¹ For detailed discussions see Michaela Auchmann, *Anton Bruckners Messe Nr. 2 e-Moll* (WAB 27). *Zur musikalischen Gestaltung, Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Dissertation, Vienna 1991, as well as: Dominik Höink, *Die Rezeption der Kirchenmusik Anton Bruckners. Genese, Tradition und Instrumentalisierung des Vergleichs mit Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Göttingen 2011.

² Walter Pass, “Studien über Bruckners ersten St. Florianer Aufenthalt,” in: *Bruckner-Studien*, ed. by Othmar Wessely, Vienna 1975, pp. 11–51.

³ Pass, *ibid.*, p. 46.

⁴ Matthias Giesen, “Bruckners Verankerung in musiktheoretischen Konzepten in Österreich um 1870,” in: Andreas Lindner/Klaus Petermayr (eds.), *Bruckner-Symposium 2014. Die Jahre um 1870 – Bruckner und Europa*, Linz, 2015, p. 187.

⁵ Robert Haas, *Anton Bruckner*, Potsdam 1934, p. 66.

⁶ This was the attribute given to the composition in the monograph *Anton Bruckner* by August Göllerich/Max Auer (*Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*), Regensburg 1932/ Reprint Regensburg 1974; vol. III/1, p. 97.

⁷ As Bruckner wrote to his friend Rudolf Weinwurm on 7 September 1861: “I cannot give away compositions, because I still have to study [...]. Later, in the year to come, I will be composing diligently. At the moment, it’s mostly just schoolwork.” Max Auer (ed.), *Anton Bruckner, Gesammelte Briefe. Neue Folge*, Regensburg 1924, p. 46.

⁸ See in this respect also Auchmann (see fn. 1), pp. 62–63.

In August 1866 Bruckner began composing the *Mass in E minor*, which he was able to complete on 25 November. On 2 December 1866, he wrote to his friend, the choirmaster and composer Rudolf Weinwurm (1835–1911) regarding the completion of the *Mass*: “My *Mass* for 8 voices, V o c a l with wind accompaniment for the inauguration of the votive chapel is complete.”⁹ However, the performance of the *Mass*, which Bruckner dedicated to Bishop Rudigier, the initiator of this work, in his own hand, only took place three years later, on the Feast of St. Michael on 29 September 1869 for the inauguration of the votive chapel of the new cathedral on the cathedral square in Linz. The performers were the glee club “Sängerbund,” members of the glee club “Froh-sinn” and the students of the Musikverein (Musical Society), the brass accompaniment was taken over by the Regimental Band, and Bruckner conducted.¹⁰ As can be gleaned from the correspondence, Bruckner, who was a professor at the Vienna Conservatory at the time, recommended in a letter to Johann Baptist Schiedermayr, the cathedral dean of Linz, on 19 June 1869 that due to the high degree of difficulty, the *Mass* should already be rehearsed with the students of the Musikverein at that time.¹¹ At the end of July, after the end of the school year at the Vienna Conservatory, Bruckner was able to continue the rehearsal work himself.

There is contradictory information regarding the quality of the performance, which Josef Seiberl, organist at St. Florian and successor of Bruckner, heralded as “a contrapuntal masterpiece in every respect, a thoroughly original composition”¹² and in which, in addition to fifteen instrumentalists, one hundred and sixty singers seem to have participated.¹³ Although Bruckner personally conducted twenty-eight (!) rehearsals¹⁴ for the premiere of the difficult *Mass*, he was not really satisfied with the result, perhaps because of the “mishap” in the *Sanctus* mentioned by Johann Evangelist Habert.¹⁵ According to another reviewer (probably Moritz von Mayfeld), however, the performance was “quite excellent.”¹⁶ Nevertheless, as can be inferred from a letter dated 18 May 1885 to the Linz choral conductor Johann Baptist Burgstaller (1840–1909), this performance left a strong and lasting impression on the composer: “Rehearsed and conducted in 1869 by myself on the most wonderful day of my life at the inauguration of the votive chapel.”¹⁷

Between 1874 and 1879, i.e., after the completion of the (third) *Mass in F minor* (WAB 28, 1867) and the *Third* and *Fourth Symphonies* (WAB 103, 1873; WAB 104, 1874), Bruckner made various corrections in a number of his works, including his three great *Masses in D, E and F minor*. The first revision phase of the *Mass in E minor* took place in the summer of 1876, when Bruckner made various changes to the periodic structure by repeating measures or

shortening them, as well as to the melody and instrumentation.¹⁸ As a basis for this revision he used the copy of the *Mass* made by the copyist Franz Schimatschek,¹⁹ completed on August 6, 1869, to which he added the note “Entire *Mass* rhythmically reorganised in July 1876” after the provisional completion of the task. Finally, as another handwritten note by Bruckner at the end of the same score reveals, this 2nd version was completed in July 1882: “Revised: Wilhering, 26 July 1882. ABmp.”

Once again it was to take another three years for the *mass* to be performed in the revised version. It is undoubtedly due to the particularly solemn character of this work that the performance of the 2nd version, initiated by J. B. Burgstaller, the choir conductor in the New Cathedral and conducted by the conductor and director of the Musikverein in Linz Adalbert Schreyer (1850–1925), took place on a special occasion this time as well, namely at the conclusion of the centenary celebrations of the diocese of Linz in the Old Cathedral on 4 July. On 28 October 1885, Bruckner thanked A. Schreyer for the “deed of artistic heroism” (conductor Schreyer had to rehearse the *mass* within fourteen days)²⁰ and the “very successful” performance and added: “My joy will remain unforgettable.”²¹ As Schreyer reported in a letter to the music author Franz Gräflinger (1876–1962), Bruckner stood “at the organ with enraptured eyes directed towards the arch of the cathedral [...] and his lips moved in silent prayer.”²² Gräflinger reported that Bruckner played the organ in this second performance; it is not clear, however, whether within the framework of the individual sections of the *Mass* or as instrumental interludes.²³ Thirty years after its first performance, on 17 March 1899, the first complete concert performance took place in the Great Musikverein Hall in Vienna; on 15 October 1899 the *Mass* was also performed in the Votivkirche in Vienna.²⁴ In Bruckner’s will of 1893, the composer bequeathed all the manuscripts of his works to the Imperial-Royal Library in Vienna.²⁵

Scoring

The *Mass in E minor* combines the polyphonic a cappella style with instrumental accompaniment in a unique manner. The rediscovery of vocal polyphony in the style of the 15th and 16th centuries can be traced back to reformatory endeavors in the field of church music, which increasingly emerged during the early 19th century and whose aim was to liberate sacred music from secular influences such as stage music as well as from vocal and instrumental virtuosity. So-called “Cecilianism” played a central role in this context,

⁹ Andrea Harrandt/Otto Schneider (eds.), Anton Bruckner, Briefe. Anton Bruckner, Sämtliche Werke, vol. 24/1, vol. I, 1852–1886, 2nd revised edition, Vienna 2009, p. 68.

¹⁰ Harrandt/Schneider, p. 116, or Auchmann, p. 71 respectively.

¹¹ See letter from Bruckner to J. B. Schiedermayr dated 19 June 1869 in: Harrandt/Schneider (see fn. 9), pp. 114, or respectively Auchmann (see fn. 1), pp. 68–69 or p. 185.

¹² *Linzer Volksblatt* no. 209 dated 13 September 1869 or Göllicher/Auer (see fn. 6), p. 549 respectively.

¹³ See the Critical Report: sets of parts **E4**, **E5** and **E6**.

¹⁴ Göllicher/Auer (see fn. 6), p. 546.

¹⁵ Göllicher/Auer, p. 557. Johann Evangelist Habert (1833–1896) was a well-known church musician and counterpoint specialist.

¹⁶ Göllicher/Auer, p. 559.

¹⁷ Harrandt/Schneider (see fn. 9), p. 284.

¹⁸ In detail, see Leopold Nowak, “Die Unterschiede der Fassungen von 1866 und 1882.” In: *Anton Bruckner: Messe e-Moll* (Anton Bruckner, Sämtliche Werke, vol. 17/1), Vienna 1977, Appendix; or by the same author, “Bruckners Formveränderungen an seiner e-moll-Messe,” in: *Mitteilungsblatt der IBG* 13, 1978, pp. 2–6.

¹⁹ See Source A, fol. 60r bottom right hand side: “Copied on 6 August 1869 in Linz. Franz Schimatschek.”

²⁰ Franz Gräflinger, *Anton Bruckner. Leben und Schaffen* (= revision of *Anton Bruckner – Bausteine zu seiner Lebensgeschichte*, published 1911 by the same author), Berlin 1927, p. 129.

²¹ Harrandt/Schneider (see fn. 9), p. 301.

²² Gräflinger (see fn. 20), p. 273.

²³ Gräflinger, p. 123. The copy made by J. Noll (Source B; see Critical Report) contains references to the use of the organ; however, it is possible that these may have been added at a later date.

²⁴ Auchmann (see fn. 1), p. 163.

²⁵ See in this respect Uwe Harten (ed.), *Anton Bruckner. Ein Handbuch*. Salzburg and Vienna 1996, art. “Testament,” p. 441.

a movement which, as a reaction to the secularization of church music, focused primarily on the revival of Gregorian chant and the a cappella style. But unlike in Germany – particularly in Regensburg, where this reform movement was especially radically propagated by the Allgemeine Deutsche Caecilien-Verband (ACV) founded in Bamberg in 1868 – these efforts met with only limited approval in Austria. This reserve, which in Upper Austria even led to a protest movement in the form of the Österreichischer Caecilienverein (1871) founded by J. E. Habert, can be explained not least by the strong Austrian and above all Viennese instrumental tradition, which had de facto been maintained in Vienna since the 17th century, both in the field of opera and in church music. Thus Viennese compositions up to the 19th century were characterized by particularly intensive – often soloistic – use of instruments and generally lavish orchestral scorings.

The complete absence of vocal soloists in the *E minor Mass* could be regarded as a concession to the reformatory efforts of Cecilianism, but this, like the choice of instruments, could also be explained by the practical considerations pertaining to an open-air performance.²⁶ The instrumentation for wind instruments – two oboes, two clarinets, two bassoons, four horns, two trumpets and three trombones – seems unusual, but recent music-historical research has shown that Bruckner was able to fall back on an existing genre tradition.

After intensive deployment of various wind ensembles at the Vienna Court Opera in the first half of the 18th century, it was the courtly “Harmoniemusik” (music for wind ensemble) that experienced its heyday at the end of the 18th century, especially in Vienna.²⁷ Although the principal domain of the Harmoniemusik initially consisted of music to accompany meals and for entertainment, Johann Michael Haydn already wrote his *Missa Sancti Hieronymi* (MH 254) for solo voices, choir, four oboes, two bassoons, three trombones and basso continuo (first performed on 1 November 1777 on the feast day of All Saints’ Day in Salzburg Cathedral). Similarly, Georg Druschetzky composed works such as the *Missa in E flat major* (performed in 1791), *Miserere* for basset horn, two clarinets, two horns and two bassoons, or a *Te Deum* for Harmoniemusik and organ for the Harmoniemusik of Count József Batthyány (1727–1799) which was founded in 1790.²⁸

In the first half of the 19th century, a further upswing in church music accompanied by wind instruments occurred in rural church music practice thanks to the participation of existing brass bands in the church liturgy. Especially in Tyrol after 1840, settings of the Ordinary with wind accompaniment by composers such as Alois Bauer (1794–1872) or Alois Steinlechner (1805–1863) enjoyed great popularity. In 1858, the *Harmonie-Messe* op. 21 for three clarinets, two flugelhorn, two horns, euphonium, two trumpets, trombone, bombardon, timpani and organ by the Brixen cathedral organist Josef Gregor Zangl (1821–1897) was published in Innsbruck. The *Harmonie-Messe in Es nebst Graduale, Offertorium und Tantum*

ergo op. 188 for flute, two clarinets, flugelhorn, alto horn, tuba or trombone, two horns, two trumpets and bombardon or bass trombone by Robert Führer (1807–1861) appeared around the same time (about 1860). In this context, it is significant that Führer was active in Upper Austria and was acquainted with Bruckner.²⁹

Style

Apart from the special instrumental accompaniment which Karl Höllwarth, the important representative of Cecilianism in Tyrol, categorically rejected for Mass compositions and described as altogether a “true misfortune” for church music in 1871,³⁰ even Bruckner’s extended polyphonic passages in the *E minor Mass*, especially in the Kyrie or Sanctus, cannot conceal the fact that he was in fact committed to the music-aesthetic ideals of the Renaissance only to a limited extent.³¹ In truth, his *Mass* represents the continuation of the musical tradition that was formed in the late 16th century as a movement *opposing* vocal polyphony and which had found its climax previously in the masterpieces of Viennese classical composers such as J. Haydn, W. A. Mozart or L. v. Beethoven. It is this attitude that lies at the bottom of the careful musical interpretation of the text message and the individual key terms, as can be observed in the Latin Mass text (but not only) of Bruckner’s *Mass in E Minor*: it is characteristic that Bruckner used polyphonic voice leading predominantly only where the comprehensibility of the text is not so much in the foreground, as in the case of constantly repeated exclamations such as “Kyrie” or “Kyrie eleison” (Kyrie), “Amen” (Gloria) or “Sanctus” (Sanctus). However, the use of chromaticism in the Benedictus is untypical; this was already challenged by J. E. Habert who maintained that a Benedictus should be “bright” and “clear” because of the message (“he who comes in the name of the Lord brings us peace”). This also incontrovertibly corresponds to the view of the 17th and 18th centuries, according to which chromatic progressions or non-harmony notes, as well as dissonances in general, were used to express negative emotions such as grief, pain, etc. In accordance with this, Habert states that chromaticism “of this kind” cannot “express inner peace, inner tranquillity in such a way, because it excites”; it is appropriate where “passions, restlessness, dissatisfaction, depression” are to be represented.³²

With regard to the instruments used, the usual instrumentation of Harmoniemusik as mentioned in Gustav Schilling’s *Encyclopedia* consisted of flutes, clarinets, oboes, bassoons, horns, trombones and “sometimes” also trumpets. As the author wrote, these instruments “can often be of wonderful effect, especially outdoors, where the sound of the string instruments is rarely in tune and usually lost altogether.”³³ Different effects were attributed to the individual instruments because of their sound, and it was the oboe that was considered a particularly expressive and versatile instrument: “In

²⁶ Cf. also Höink (see fn. 1), p. 312.

²⁷ For a detailed report see the volume *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, ed. by Boje E. Hans Schmuhl/Ute Omonsky, Augsburg/Michaelstein, 2006 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 71).

²⁸ Concerning this see Eszter Fontana, “Georg Druschetzky und eine besondere Besetzung für Harmoniemusik,” in: *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, *ibid.*, pp. 84–85.

²⁹ Concerning this see Franz Gratl, “Messen mit Bläserbegleitung vor und um Bruckner: Zu den Gattungstraditionen,” in: Th. Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (eds.), *Bruckner-Symposium. Bruckners Verhältnis zur Blas- und Bläsermusik*. Report Bruckner-Symposium 2012, Vienna, 2014, pp. 197–202.

³⁰ For more detail see Gratl, p. 179.

³¹ In this regard cf. also Höink (see fn. 1), pp. 312–326.

³² *Linzer Volksblatt* no. 232 dated 9 October 1869.

³³ Gustav Schilling, *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, vol. 3, Stuttgart 1840, art. “Harmoniemusik,” p. 473.

joy and pain, in mockery and rural cheerfulness, it affects the heart with every emotion."³⁴ The effect of the clarinet results, among other things, from the different ranges. In Schilling's *Encyclopedia*, the C clarinet is characterized as "hard" ("The C clarinet has a hard, less pleasing sound.") and the A clarinet as "soft";³⁵ furthermore, the various instruments also permit special effects: "The composer is thus offered means for a certain beautiful variety of effects, depending on whether he uses the soft A clarinet on the one hand or the coarse C clarinet on the other [...]"³⁶. Bruckner also made use of this potential by using the C clarinet in the Gloria, Credo, and Sanctus, and the A clarinets in Benedictus and Agnus. Trumpets and trombones, on the other hand, were traditionally associated with solemnly festive content: "[...] if a rather solemn divine service is to be held, the singing is still accompanied by trombones."³⁷ Accordingly, a tranquil voice leading with its characteristic sustained harmonies would be required: "Figured passages must be avoided completely in the orchestra, but in sustained chords it becomes all the more powerful."³⁸

Like all other aspects of musical composition, the instrumentation is clearly subordinated to the text. This can already be observed in the number of accompanying instruments, because Bruckner had the sections based on intimate exclamations such as the Kyrie or Sanctus or the sections expressing painful or mystical contents (Gloria: "Qui tollis," mm. 65 ff.; Credo: "Et incarnatus est," mm. 55 ff) accompanied either a cappella or with only a few instruments. The full instrumentation, on the other hand, is used to express joy (Gloria, Credo) as well as to emphasize important passages in the text or as a means of intensification (Gloria: "Amen," mm. 176 ff.; Credo, "Amen," mm. 217 ff.; Sanctus: "Hosanna," mm. 40 ff.; Benedictus: "Hosanna," mm. 83 ff.), often in conjunction with emphatically homophonic setting and *f* or *ff* dynamics and accents. In the Sanctus, however, the full instrumental instrumentation accompanying the text "Pleni sunt coeli et terra gloria tua" (heaven and earth are filled with Your glory, mm. 33–39) symbolically refers to the "fullness of glory."

In addition, the accompanying instruments often serve to interpret or reinforce the text. For example, expressive sigh figures such as in the Credo ("Crucifixus," mm. 71–78) or in the Agnus Dei ("Miserere," mm. 7–14) can also be found in the accompanying instrumental parts. In the Gloria, four solo horns as instruments of particular expressivity ("All pain and all longing, all joy and love in the language of music speaks in the simple tone of the horn.")³⁹ introduce the text section "Qui tollis" (mm. 59–64) with a wistful recurring motive (Repetitio!) characterized by the range of a "sorrowful" minor third; on the other hand, the "Miserere" which follows (mm. 68–69) is accompanied by a katabasis in the solo bassoon, the sound of which, according to Schilling's *Encyclopedia*, undeniably has "a softness and tenderness."

Josef Seiberl, the reviewer of the *Mass*, probably had all these details in mind when he wrote about the "most worthy" conception of the "sublime" words: "Everywhere, one encounters the

most worthy conception of the sublime words of the text, everywhere the noblest musical expression."⁴⁰ Max Auer (1880–1962), one of Bruckner's most important biographers, also emphasized the special "seriousness" and "ecclesiasticalness" of the *Mass in E minor*: "Despite its brevity and economy of resources, it towers above its splendid sisters in seriousness and ecclesiasticalness."⁴¹ It goes without saying that the serious and solemn content and the intimate devotion to God which the composer inscribed in every line of his work could, of course, only be conveyed by means of an adequate, equally deeply empathetic rendition. In this sense, the conductor A. Schreyer reported the composer's joy at the expressivity that became possible during the second performance thanks to the inner "perception" of the performers: "Bruckner seemed particularly gratified, not only by the precise execution of his work, but also by the expressivity with which the performers demonstrated their understanding and inner perception of it."⁴²

Special thanks go to the staff of the Österreichische Nationalbibliothek under the direction of Dr. Thomas Leibnitz, in particular Dr. Andrea Harrandt and Dr. Marc Strümper, for their friendly support and provision of source material and for their kind permission to publish the two illustrations in this edition. Further source material was kindly provided by Dr. Friedrich Buchmayr, Stiftsbibliothek St. Florian, PD Dr. Robert Klugseder, Österreichische Akademie der Wissenschaften, and Dr. Andreas Lindner, Anton Bruckner Institut Linz. We would like to thank them as well as Dr. Klaus Petermayr from the Oberösterreichische Landesmuseum for clarifying some detail questions.

Vienna, early summer 2019

Dagmar Glüxam

Translation: Gudrun and David Kosviner

³⁴ Schilling, *ibid.*, art. "Hoboe," p. 597.

³⁵ Schilling, *op. cit.*, vol. 4 (Stuttgart 1841), art. "Klarinette," p. 124.

³⁶ Schilling, *ibid.*, art. "Klarinette," p. 126. Further details in this article.

³⁷ Schilling, *op. cit.*, vol. 5 (Stuttgart 1841), art. "Posaune," p. 522.

³⁸ Schilling, *ibid.*, art. "Posaune," p. 525.

³⁹ Schilling, *op. cit.*, vol. 3, art. "Horn," p. 633.

⁴⁰ *Linzer Volksblatt* no. 209 dated 13 September 1869.

⁴¹ Max Auer, *Anton Bruckner als Kirchenmusiker*, Regensburg, 1927, p. 111.

⁴² Gräflinger (see fn. 20), *Anton Bruckner*, p. 273.



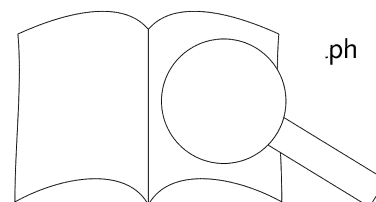
Ab'

WAB 27, Agnus Dei, T. 61–66, in der Partiturabschrift von Franz Schimatschek mit autographen
 der 1. Fassung der Messe wurde 1869 erstellt und von Bruckner als Manuskript für seine Überarbeitung
 , Schluss der Abschrift findet sich eine autographe Datierung, die das Ende der Überarbeitung angibt:
 5. Juli, 1882. | ABmp. [= manu propria; mit eigener Hand]" (Quelle A).

rat.
 .ton r

Mass in E minor WAB 27, Agnus Dei, mm. 61–66, in the copy of the full score by Fr
 copy of the 1st version of the Mass was made in 1869 and used by Bruckner as manuscr
 the end of the copy there is an autograph dating indicating the end of the revision: "Rest
 ABmp. [= manu propria; with own hand]" (Source A).

Source / Source: Österreichische Nationalbibliothek Wien (A-Wn), Signatur / shelf mark: Mus.Hs. 29

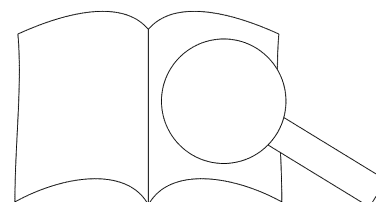


.ph

Abbild:
Agn:
ar

...nschrift von Johann Noll (1883). Bruckner ließ diese Abschrift nach dem Ende seiner Überarbeitung
... noch weitere Ergänzungen (siehe die Beschriften in T. 61) und Korrekturen Bruckners eingetra-
... ritt fehlen. Deshalb wurde die Abschrift Nolls als Hauptquelle für die vorliegende Edition verwendet

...n 2
...dei,
...i, in the copy of the full score by Johann Noll (1883). Bruckner asked for this copy 1
...neless, there are also further additions (see the inscriptions in m. 61) and corrections by
...nimatschek copy. Therefore the copy of Noll was used as main source for the present edi-
...ce: Österreichische Nationalbibliothek Wien (A-Wn), Signatur / shelf mark: Mus.Hs. 6014, f



Messe e-Moll

WAB 27

2. Fassung 1882

Kyrie

Anton Bruckner

1824–1896

* **Feierlich**

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa / F

Corno III, IV
in Re / D

Tromba I, II
in Do / C

Trombone
alto, tenore

Trombone
basso

I
Soprano

II

I
Alto

II

T

1824-1873

PROBE PART - Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Original evtl. gemindert •

Druckausgabequalität gegenüber

Originale Anmerkung: „NB Kyrie durchaus $\frac{4}{4}$ Takt.“ / *original footnote: NB Kyrie always $\frac{4}{4}$ meter.*

* „Unobligate Begleitung.“ / *Accompaniment not obbligato.*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 37 min.

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 27.093

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

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

Urtext
edited by Dagmar Glüxam

11

Corni *ff* *a 2* *mf*

ff *mf* *poco a poco cresc.* *ff* *decresc.*

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

ff *mf* *poco a poco cresc.* *ff* *decresc.*

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

ff *mf* *poco a poco cresc.* *ff* *decresc.*

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

ff *mf* *poco a poco cresc.* *ff*

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

Coro

22

son.

son.

son.

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

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

p *cresc.* *f*

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

p *cresc.* *f*

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

p *cresc.* *f*

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

KYRIE

Allegretto

ff *mf* *decresc.*

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

Ky - ri - e e - le - - i

Ky - ri - e e - le - -

Ky - ri - e e - le - -

Quality may be reduced • Carus-Verlag

43

Tromboni

ste e -

e - le

Chri - ste, Chri - ste,

Chri - ste, Chri - ste,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste,

Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste

Chri - ste

Chri - ste, Chri -

This musical score is for the hymn "Christe eleison" by Carus-V. It is written for a choir with four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a 13-measure rest for the Soprano part. The lyrics are: "Chri - - - ste e - - - le - - Chri - - ste e - - le - i - son, Chri - - ste, Chri - - ste, Chri - - ste e - - le - i - son, le - i - son, e - le - i - son, son, Chri -". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). There are also various musical notations including slurs, ties, and rests. A large watermark "BRUNNEN" is visible across the score, and a diagonal watermark "Quality may be reduced • Carus-V" is present in the lower right corner.

[illegible]

The image shows a musical score for a choral and instrumental piece. The top section features instrumental parts for Corni (Horns) and Tromboni (Trumpets), both marked *ff* (fortissimo). The bottom section features a vocal choir with lyrics in Latin: "Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e". The vocal parts are marked with *ff* and include dynamic markings like *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). A large, diagonal "DRAFT" watermark is overlaid across the entire page, along with the text "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-".

Gloria

Allegro

Oboe I, II
Clarinetto I, II
in Do / C
Fagotto I, II
Corno I, II
in Fa / F
Corno III, IV
in Do / C
Tromba I, II
in Do / C
Trombone
alto, tenore
Trombone
basso
Soprano
Alto
Tenore
Basso

p hervortretend
ff
cresc. *ff*

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus lu - cis.
Lau -
Lau -
Lau -
Lau -

Carus-Verlag

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

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

mus, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as pro-pter
 ca-mus, glo-ri-fi-ca-mus te. ti-as pro-pter
 -mus, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as pro-pter
 ca-mus, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as pro-pter

ri-am tu-am. Do-mi-ne
 glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne
 ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne
 ma-gnam glo-ri-am tu-am. us,

De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter
us, Rex coe - le - stis, De - us Pa -
Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter, De - us
mni - pot - ens.

Do - mi - ne Fi - li u - ni -
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

The image displays a musical score for a piece titled "Agnus Dei" by Carus-V. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system consists of 16 measures, featuring a complex orchestral arrangement with various instruments playing. The second system begins with vocal entries, with the lyrics "Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - i, gn" appearing below the vocal staves. The score is marked with "ff" (fortissimo) and includes dynamic markings such as "a 2" and "a 1". A large, diagonal watermark reading "PREVIEW - Quality may be reduced • Carus-V" is overlaid on the right side of the image.

57

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation C

Corno III, IV

Corno III, IV in Fa/F

III

Fi - li - us Pa - tris.

Fi - li - us Pa - tris.

Fi - li - us Pa - tris.

Fi - li - us Pa - tris.

Solo

p

Corni

Trombe

III *

p

p *dim.*

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

p *dim.*

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

pp

mi - se - re

pp

mi -

sis.

p dolce

dim.

pp

sol - lis pec-ca - ta mun - di,

dim.

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

pp

sus - ci-pe de - pre - ca - ti -

pp

sus -

pp

sus - ci-pe de - pre - ca - ti -

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

81

cresc. *f* *ff* *p*

Corni Corno III, IV in Do/C *f* *ff*

Trombe *f* *ff*

Tromboni *ff*

o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa re - re,

o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - rar mi - se - re - re,

o - nem no - stram. Qui se - des ad dex

o - nem no - stram. Qui se - de

89

1. *p* *a 2* *p* *a 2* *p*

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

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

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

G Tempo I

Quo - ni - am tu so - lus san - -

Quo - ni - am tu so - lus san - -

Quo - ni - am tu Do - mi - nus. Tu

u so - lus Do - mi - nus.

H

Tu so - lus Al - tis -

Tu so - lus Al - tis -

so - lus Al - tis - si - mus,

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

I solo

Je - su

p *cresc.* *f* *ff*

p *cresc.* *ff*

Chri - ste. Cum San - cto Spi
Chri - ste. Cum San - cto glo -
Chri - ste. Cum San - c. in glo -
Chri - ste. Cum - tu, in glo -

p *cresc.* *f* *ff*

p *cresc.* *ff*

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

men, a - - - men, a - -

men, a - - - men, a - -

men, a - - - men, a - -

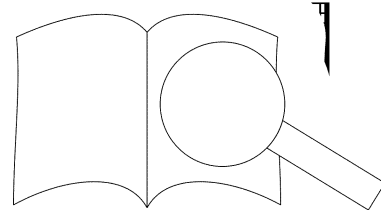
men, a - - - men, a - -

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

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

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

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



Credo

Allegro moderato

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa / F

Corno III, IV
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Trombone
alto, tenore

Trombone
basso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Pa - trem o-mni-pot - en - tem,

- s. - i. o - mni-um, et

Pa - trem o-mni-pot - en - tem, fa - cto-rem coe

ie, - um o - mni-um, et

Pa - trem o-mni-pot - en - tem, fa - cto - oi - li-um o - mni-um, et

vi - si - bi - li - um o - mni-um, et

7

Corni

in bi - li-um.

- si - bi - li-um.

in - vi - si - bi - li-um.

in - vi - si - bi - li-um.

Et in u - num Do-mi-num

Et in u - num Do-mi-num

Et in u - num Do-mi-num

Et in u - num Do-mi-num

Je - sum Chri - stum,

Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa-tre na - tum an -

Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa-tre na - tum a -

Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa-tre na - te mni - a

Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa-t o - mni - a

ff *sempre*

B

a - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi-

De - um de De - o, lu - men de lu - mi-

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi-

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um

ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, an - ti - pa - tri:
 ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, an - ti - pa - tri:
 ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni - tum, ti - a - lem Pa - tri:
 ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni - tum, -sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

quem o - mni - a fa - cta sunt. os
 quem o - mni - a fa - cta sunt.
 per quem o - mni - a fa - cta sunt.
 per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

Corni

Trombe

ho - mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de

ho - mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

ho - mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de - sce -

ho - mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem d'

lis.

lis.

Et in - car de

Et

Et

Et

57

Solo

pp

dim. *pp* *p*

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fa - ctus est.

dim. *pp* *p*

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo f

dim. *pp* *p*

de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et us est.

p *dim.* *pp*

de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - ho - mo fa - ctus est.

63

pp

pp

dim. *pp* *p*

tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et

dim. *pp* *p*

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

p *dim.*

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

p *dim.*

de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

ho - mo - fa - ctus est.

ho - mo - fa - ctus est.

ho - mo - fa - ctus est.

et ho - mo - fa - ctus est.

pp

a 2

pp

a 2

pp legato

a 2

pp legato

pp

pp

pp

p

Cru

pp

Cru

pp

Cru

pp

fi

ci

fi

ci - fi - xus

et i - am pro -

ci - fi - xus

cru - ci - fi - xus

cresc.

dim.

cru - ci - fi - xus

cresc.

dim.

xus,

cru - ci - fi - xus

xus,

cru - ci - fi - xus

et i -

dim.

p

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a grand staff with three systems. The first system consists of a treble and bass staff joined by a brace on the left, and a single bass staff below. The second system consists of two treble staves joined by a brace on the left, and a single bass staff below. The third system consists of two treble staves joined by a brace on the left, and a single bass staff below. The music is written in 2/4 time and features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et

86

G Allegro

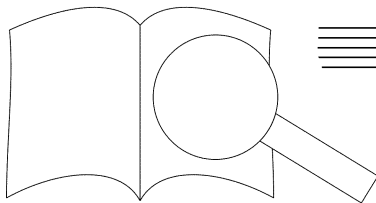
p cresc.

p cresc.

Original evtl. gemindert

The musical score is for a piece titled 'Original evtl. gemindert'. It features a piano introduction with a tempo marking of 'Allegretto' and a key signature of one flat (B-flat). The score is written for a piano and includes a trill (Tr) in the right hand. The piano part begins with a series of chords and single notes, marked with dynamics *pp* and *ppp*. The right hand part is mostly rests, with a few notes appearing later in the score. The score is divided into measures by vertical bar lines.

- tus est.
p
 - pul - tus est.
ppp
 se - pul - tus est.
ppp
 se - pul - tus est.



ff

ff

ff

a 2

ff

ff

sempre ff

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

sempre ff

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

f sempre cresc.

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

f sempre cresc.

Et re - sur - re - - xit ter - ti - a e, se -

sempre ff

ff

ff

ptu - ras, se - cun - - - dum Scri - ptu -

scri - ptu - ras, se - cun - - - dum Scri - ptu -

cun - dum scri - ptu - ras, se - cun - - - dum Scri - ptu -

cun - dum scri - ptu - ras, se - cun - - - dum Scri - ptu - ras.

[illegible]

113

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy

PROBE

Pa - - - tris.

te - ram Pa - - - tris.

te - ram Pa - - - tris.

te - ram Pa - - - tris.

Et i - te - rum ven -

dex

a 2

a 2

sempre ff

sempre ff

I

Et

i - te - rum ven - tu - rus est
 i - te - rum ven - tu - rus est
 tu - rus est
 tu - rus
 cum glo - ri - a
 cum glo - ri - a

glo - ri - a
 cum glo - ri - a
 a, cum glo - ri - a
 a, cum glo - ri - a

Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce

Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o-que

Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-

Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre

Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-et

cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur, et

Etwas langsamer

re-sur-rec - ti - o - nem mor - tu - o

re-sur-rec - ti - o - nem mor - tu

re-sur-rec - ti - o - nem mor

re-sur-rec - ti - o - nem rum.

re-sur-rec - ti - o - nem rum.

211 **Q** (bleibt langsamer)*

Et vi - tam - ven - tu - ri

Et vi - tam - ven - tu - ri

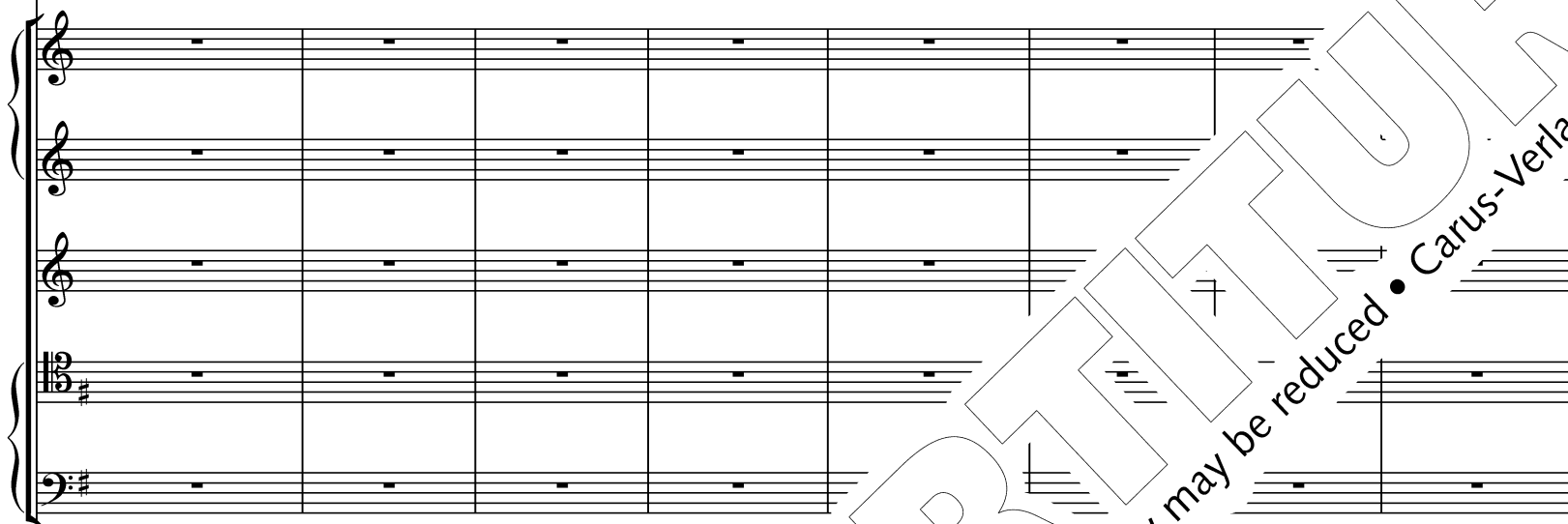
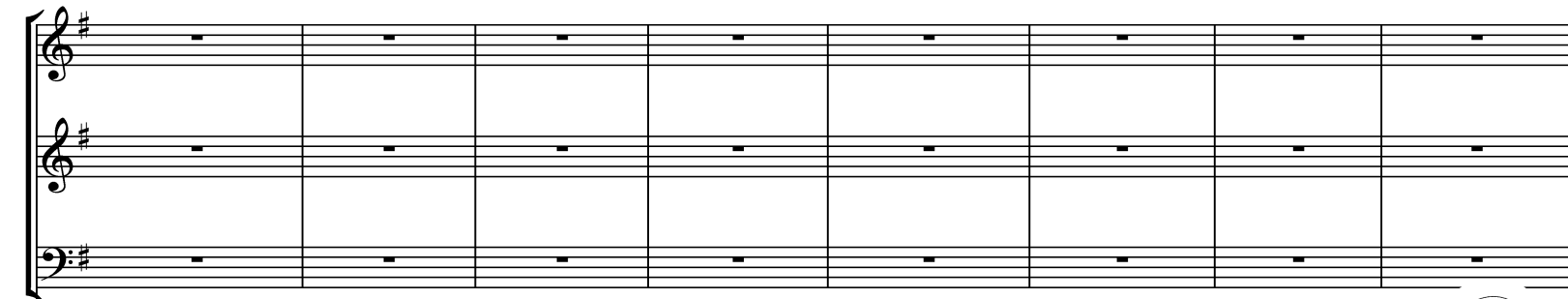
Et vi - tam - ven

Et vi - tam - ven - tu - ri

Sanctus

Ruhig; mehr langsam

Originale Anmerkung: „Anfangs in gemäßigter Stärke, die sich später mehr und mehr steigert.“
original footnote: At the beginning in moderate intensity, which later increases more and more.



San - - - ctus, San - - - ctus,

San - ctus, - , San - - - -

- ctus, - ctus, - San - - ctus, San - ctus,

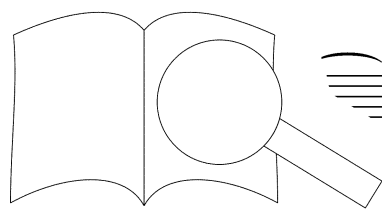
- San - - ctus, San - -

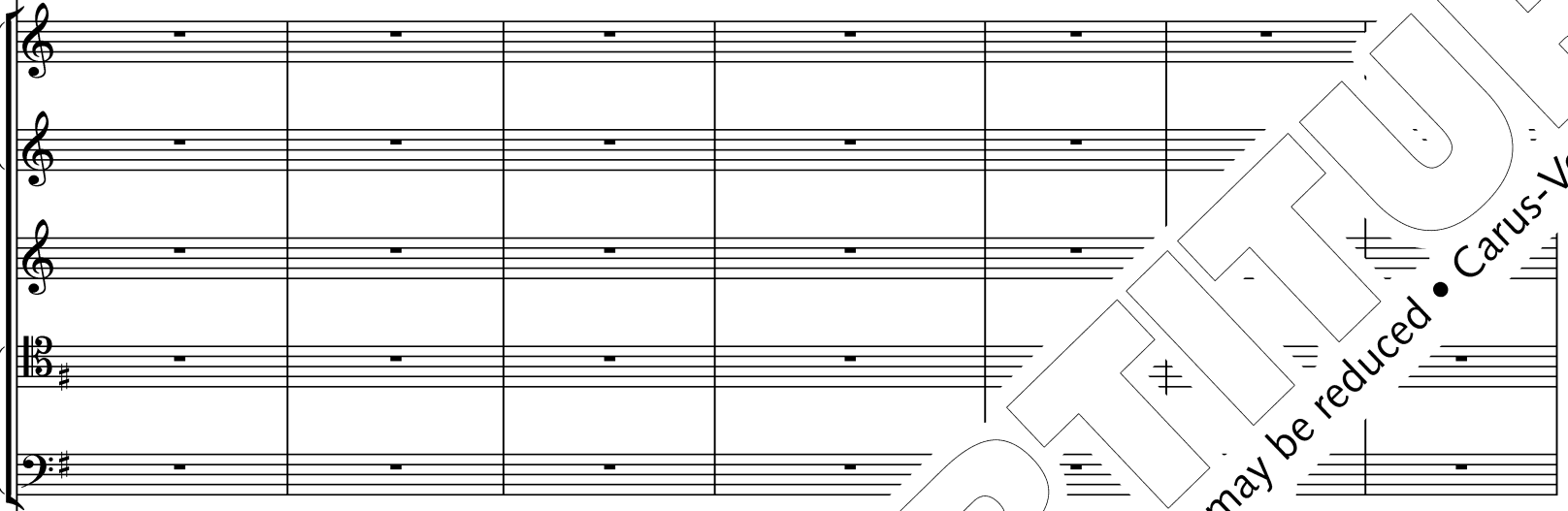
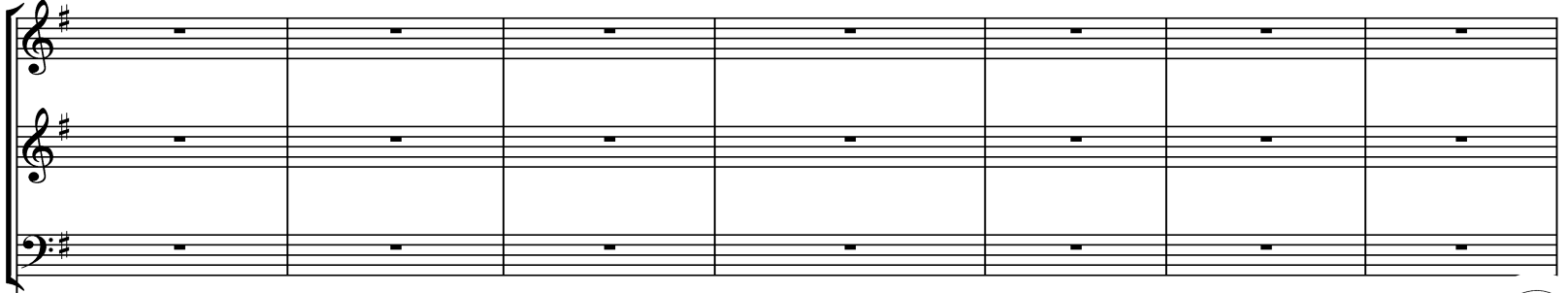
ctus, San - - - ctus, San - - -

San - - - ctus, San -

San - - - ctus, San - - - ctus, San-

San - - - ctus, San - - -





San - - - ctus, San - - - ctus, San-ctus, San - ctus,

- - - - - ctus, - - - - - ctus, San - - - -

San - - - - - ctus, San - - - - -

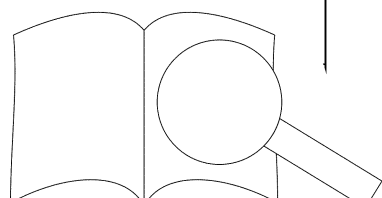
- - - ctus, - - - ctus, San - ctus, San - - -

ctus, - - - - - ctus, San - - - - -

ctus, San - - - - - ctus, San - - - - -

ctus, San - - - - - ctus, San - ctus, San

ctus, San - - - ctus, - - - San - - - - - ctus, San - ctus, San -



San-ctus, San - - - e - us Sa - ba - oth.

- ctus, San - - ai-nus De - us Sa - ba - oth.

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

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

- ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.

1. - - - ctus Do - mi-nus De - us Sa -

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

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

41

C

san - na cel - sis.

san - na ex - cel sis.

san - na in ex - cel sis.

san - na in ex - cel sis.

na in ex - cel sis.

san - na in ex - cel sis.

Benedictus

Moderato

I solo

Oboe I, II *

Clarinetto I, II
in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa / F

Corno III, IV
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Trombone
alto, tenore

Trombone
basso

Soprano

II

Alto

Tenore

Basso

a 2

Corni

poco a poco cresc.

no - mi - ne Do - mi - ni,

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

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

in no - mi - ne Do

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

in no - mi -

ctus qui ve - nit

in

no - mi - ne Do - mi - ni,

qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni,

qui ve - nit in

di - ctus

qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni,

qui ve - nit in

di - ctus

qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni,

qui ve - nit in

di - ctus

qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni,

qui ve - nit in

di - ctus

qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni,

qui ve - nit in

di - ctus

qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni,

qui ve - nit in

di - ctus

qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni,

qui ve - nit in

16

A

a 2

III solo

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

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

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

no - mi - ne Do - mi - ni, ne - di -

no - mi - ne Do - mi - ni, ne - di -

24

B

a 2

di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

ne - di - ctus qui ve - nit

ctus, be - ne

ctus, be - ne - di - ctus,

Do - mi-ni, be - ne - d:
Do - mi-ni, be - ne - di - ctus qui
Do - mi-ni, be - ne - di - ctus
be - ne - di - ctus — qui — ve - ni+
be - ne - di - ctus, be - ne ctus, be - ne - ne -

qui ve - nit, be - ne -
mi - ne Do - mi - ni.
mi - ne Do - mi - ni.
qui ve - nit, qui
di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne -

37

cresc. *pp* *f*

pp *f*

cresc. *pp* *f*

cresc. *pp* *f*

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

42

p *p* *p*

p *p* *p*

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

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

qui ve - nit, be - ne - d'

qui ve - nit, be - ne -

nit, be

qui ve - nit, be

qui ve - nit, be

qui ve - nit, be

ctus, sempre cresc.

qui

a 2 dim. sempre

Corni

Tromboni

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

di - ctus, be - ne -

ne - di - ctus, be - ne -

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

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

dim. sempre

dim. sempre

Corni

dim. dim. sempre

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

dim. sempre

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

dim. sempre

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - m'

dim. sempre

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no

dim. sempre

di - ctus qui ve - nit in no - mi - n

ne

mi - ni,

legato sempre

a 2

p

a 2 legato sempre

p

a 2

p

a

Corni

legato

p

Tromboni

p

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

be - ne - di - ctus qui ve - n'

be - ne - di - ctus qui ve - r

be - ne - di - ctus,

be - ne - di - ctus,

be - ne - di - ctus,

be - ne - di - ctus,

cresc.

cresc.

cresc.

dim. *pp*

Corni

cresc.

*p**pp*

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

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

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

cresc.

be

cresc.

be - ne - di - ctus

qui

e Do - mi - ni,

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poc

dim.

dim.

Corni

Tromboni

p dim.*p* dim.*p* dim.

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

qui ve - nit in no - mi-ne Do

qui ve - nit in no - mi-ne Do

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

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

79

a 2 Solo

p *ff*

p *ff*

p *ff*

Corn

Trombe

Tromboni

p *ff*

qui ve - nit, be

qui ve - nit, ne

qui ve - nit, san - na in ex -

be - ne - di - ctus, b Ho - san - na in ex -

be - ne - di - ctus, Ho - san - na in ex -

85

Corn

Trombe

Tromboni

ff *cresc.* *ff*

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

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

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

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

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

Agnus Dei

Andante

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa / F

Corno III, IV
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Trombone
alto, tenore

Trombone
basso

Soprano

II

I

Alto

I

II

Tenore

I

II

Basso

II

A poco a poco

PROBE PART

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

Musical score for the first system, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of eighth and sixteenth notes in both hands. Dynamics include "co cresc." and "f".

Musical score for the second system, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a whole rest, followed by a half note. The piano accompaniment has a whole rest, followed by a half note. Dynamics include "a 2", "p", "cresc.", and "ff".

Musical score for the third system, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "mi - se - se - re - re, re - re no - bis, re no - bis, mi - se - re, se - re re, mi - se - re re, mi - se - re re no". The piano accompaniment has lyrics: "mi - se - re re, re - re no bis, re no bis, mi - se - re re, se - re re, mi - se - re re no". Dynamics include "co cresc.", "mf", "p", "f", and "ff".

musical score for voice and piano, featuring lyrics and musical notation.

Lyrics:

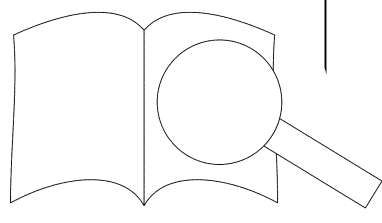
mi - se - re - re__ no - bis.
mi - se - re - re__ no
mi - se - re - r
mi -
re__ no - bis.
se - re - re__ no - bis.
mi - se - re - re__ no - bis.
mi - se - re - re__ no - bis.

Dynamic markings: *pp*, *p*, *dim.*

Section marker: **B**

Watermark: **PROBE PARTITUR**

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



poco a poco cresc.

C

Musical score for piano and voice, measures 22-31. The piano part features a melody in the right hand and a supporting line in the left hand, with dynamics *p*, *f*, and *cresc.* markings. The voice part enters in measure 25 with a melody. A large diagonal watermark "PROBE PART" is overlaid across the score.

poco a poco cresc.

Musical score for voice and piano, measures 32-41. The voice part has lyrics in German. The piano part provides accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc.* A large diagonal watermark "PROBE PART" is overlaid across the score.

De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mi - se - re - re,
 De - i, qui tol - ' mi - se -
 De - i, - di: mi - se - re - re, mi -
 De - - ta mun - di: mi - se - re - - -
 - lis pec-ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se -
 L qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: mi - se - re -
 - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: mi - se - re
 De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: mi - se - re - re,

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

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

- se - re re - re no - bis,

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

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

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

ii - se - re - re, mi - se - re - r

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

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

mi-se - re - re, mi-se - re - bis. A - gnus A - gnus A - gnus A - gnus

mi-se - re se - re - re no - bis. A - gnus

mi-se - re - re, mi - se - re - re no - bis. A - gnus

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

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

poco a poco cresc.

46

poco a poco cre

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

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

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

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

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

f De - i, qui tol - lis, qui tol - lis

f - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - li

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

mun - di: do - na no -

do - na no - bis pa -

mun - di: do

cem,

do - na no - bis pa -

mun - di:

pa - cem,

do - na no - bis pa -

mun

o - bis pa - cem,

do - na no - bis pa -

- na no - bis pa - cem,

do - na no - bis pa -

ma

do - na no - bis pa - cem,

do -

an - di: do - na no - bis pa - cem,

do -

mun - di: do - na no - bis pa - cem,

do - na no - bis pa -

60

F Harmonie hervortretend *

Gesang zurücktreten zur Harmonie

* Wind music coming out – voices take second place to the wind music.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is for three staves: Treble (Right Hand), Treble (Left Hand), and Bass (Bass Hand). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score consists of 10 measures. The first three measures contain the melody, and the remaining seven measures are rests. The dynamics are marked "p" (piano) for the first three measures.

[illegible]

Kritischer Bericht

I. Die Quellen¹

Partituren:

A1: Autographe Partitur der 1. Fassung (1866). Linz, Archiv der Diözese (A-Lida), Signatur A-Lida WAB 27.

Kein Titelblatt. Kopftitel „Kyrie“. Am Ende Datierung 25. November 1866. 52 zwölf- (Kyrie), vierzehn- (Gloria, Credo, Benedictus) und sechzehnzeilige (Sanctus, Agnus) Blätter im Querformat, geschrieben mit brauner Tinte. Rückseite des letzten Blattes unbeschrieben. Oben links auf der ersten Seite autograph „Unobligate Begleitung.“, darunter am Rand mit Blaustift vermutlich alte Signatur, ausgeblasst und nochmals überschrieben „E 14 I nr 2“, rechts unter Bruckners Beischrift mit Bleistift „324/m“. In der rechten oberen Ecke Besitzvermerk des Diözesarchivs zusammen mit zwei runden Stempeln. Am Ende der Partitur unten rechts „Scitza 22. [1]866. I complet 25. Nov. I Anton Bruck[ner]“.

Instrumentenbezeichnungen auf der ersten Seite: „Corni in F. I Corni in D I Tromboni I Alt Tenor I Baß. I Sopr[ano]. I I II. I Alt I I I. I Ten[ore]. I I II. I Baß I. I II.“

A: Abschrift von Franz Schimatschek mit autographen Eintragungen (1882). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn), Signatur A-Wn Mus.Hs. 29 301.

Kein Titelblatt; Titel „Nº 2. I Kyrie.“ Darüber am Blattrand mit Bleistift autograph: „N II. Ganze Messe neu rythmisch geord. I net im Juli 1876.“, darunter mit blauem Stift von anderer Hand „(eigenhändig)“. Kopftitel auf der ersten Notenseite „Kyrie.“, links unten „Unobligate Begleitung.“

Das Ms. besteht aus 61 zwölf- (Kyrie), vierzehn- (Gloria, Benedictus, Agnus) und sechzehnzeiligen (Sanctus) Blättern im Querformat, nicht gebunden, geschrieben mit brauner Tinte. Zahlreiche Korrekturen und Anmerkungen in rotem und blauem Stift, wobei es sich vor allem um Eintragungen vor allem Kyrie, das etliche aufführt. Wie die Anmerkung am Ende belegt, handelt es sich um Schimatschek: „Copirt den 6. August 1882. Schimatschek.“ Diese Partitur wurde von Schimatschek bearbeitet. Davon zeugen die Anmerkungen auf fol. 1r sowie unten rechts R.

Die Partitur enthält rechts oben eine doppelseitige, in schwarzer Tinte geschriebene Liste, die den Beginn jedes Messteiles wiederholt. Die durchgehende Foliozahlen mit kleinen Ziffern (beginnend mit dem Titelblatt) auf der Verso-Seiten dieselbe Foliozahl, versehen mit kleinen Ziffern, tragen. Die im folgenden Überblick angegebene Foliozahl bezieht sich auf die Foliozahlen mit Bleistift. Die Blätter nehmen folgende fol. ein:

„Nº 2. [= Messe Nr. 2] I Kyrie“ fol. 1r (Titel); fol. 2r–8r (fol. 8v leer)

„Nº 2. I Gloria.“ fol. 9r (Titel); fol. 10r–22r (fol. 22v leer)

„Messe Nº 2. I Credo.“ fol. 23r (Titel); darunter mit einem blauen Stift der Vermerk „Copie I mit (eigenhändigen Corr.“ fol. 24r–41r (fol. 41v leer);

„Nº 2. Titel Sanctus.“ fol. 42r (Titel); fol. 42v–45r

„Nº 2. I Benedictus.“ fol. 46r (Titel; darunter r.

Stift der Vermerk „mit eigenhändigen Eintra“

„Benedictus (e Messe)“ fol. 53r. Ein lo

Vermerk ist mit einem blauen Stift ges

„Messe Nº 2. I Agnus.“ fol. 54r (Ti

Die Partitur enthält etliche Korrekturen

gen der Takte bzw. der Perioden

fol. 12v, 14r, Credo, fol. 2r

Anmerkungen auf fol

12r „neu“ (Tinte), f

... zum 7. Tact c

Instrumenten

unten

„Cor.

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

„Tenor

„Baß

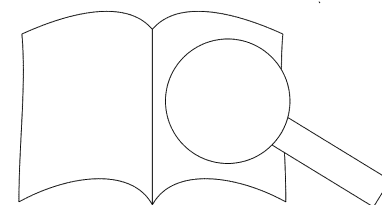
„Soprano

„Tenor

„Baß

„Soprano

Der Band besteht aus 65 zwölf- (Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus, Agnus) und sechs sechzehn- (Sanctus, Agnus) und sechs im Querformat, Größe 32,0 x 24,6



¹ Angewandte Musikwissenschaft zu den Quellen und Digitalisate sind im Internet zu finden: <http://www.bruckner-online.at/>

Tinte, mit zahlreichen Eintragungen mit Bleistift, zweierlei Rotstiften, einem ziegelroten und einem violettroten sowie einem blauen Stift. Die Eintragungen lassen sich wie folgt unterscheiden:

- mit Bleistift: neue Information wie z.B.: „poco ritard.“ im Gloria, T. 111/112, über dem Sopran; im Credo, T. 151, wurde ein mit Bleistift geschriebenes „rit“ über dem Sopran mit ziegelrotem Farbstift überschrieben, nicht aber die mit Bleistift notierten drei Akzente auf den Viertelnoten des Soprans
- mit ziegelroter Farbe: teils neue Information wie „Orgel“ im Kyrie, T. 7, im Zwischenraum der freien Basssysteme, oder „a cappella“ im Kyrie, T. 13, ebenfalls im Zwischenraum der Basssysteme, trotz der noch spielenden Hörner, teils Bekräftigung vorhandener Informationen wie der Fermaten am Ende des „Christe eleison“, T. 73; teilweise wurden auch Bleistiftinformationen überschrieben wie im Credo, T. 151 ein „rit“ über dem Sopran
- mit blauer Farbe: es scheint sich um denselben Schreiber zu handeln, der auch die Eintragungen mit ziegelroter Farbe vorgenommen hat, bspw. „a capp.“ im Gloria, T. 92, über dem Sopransystem
- mit violettroter Farbe: In der gesamten Messe werden vorhandene Informationen hervorgehoben, wie bspw. im Kyrie, T. 38/39, bei den Einsätzen von Sopran I und Alt I jeweils die Dynamik „mf“. Zusätzlich sind aber im Gloria die ursprünglich nicht vorhandenen Probenbuchstaben in dieser Farbe eingetragen; in den restlichen Sätzen sind die Probenbuchstaben mit Tinte notiert, werden aber mit dem violettroten Stift zusätzlich in den Noten markiert. Diese Probenbuchstaben stammen von derselben Hand, von der auch die diversen aufführungspraktischen Eintragungen in violettroter Farbe stammen, also offenbar von einem Dirigenten o. ä.

Besonders hervorzuheben sind in diesem Kontext die mit ziegelrotem Stift geschriebenen Hinweise „a cappella“ bzw. „Orgel“ im Kyrie. Am Ende der Partitur (fol. 65v, rechts Mitte) findet sich Vermerk „Copiato gli 24 Gennajo 1883 l a Vienna. Gio“. Die Eintragung „Orgel“ ist nicht autograph; es gibt keine Angabe, dass Bruckner ein derartiges Instrument hier vorgeschrieben hat.

Auch dieser Band weist eine doppelte Nummerierung auf. Das Verzeichnis der einzelnen Blätter ist mit I bezeichnet, danach folgen, mit dem durchgehende Foliozahlen (fol. 1r bis 65v) das Titelblatt mit dem Inhaltsverzeichnis mit der Ziffer „1“ bezeichnet. Entsprechend stets um eins höher sind die Blätter im Verzeichnis der einzelnen Blätter (fol. 1r bis 65v) mit der ersten Nummerierung versehen. Die zweite Nummerierung ist naheliegenderweise ergänzt wurde.

Die einzelnen Blätter sind wie folgt gegliedert:
Kyrie: 10r–25r (25v leer); Credo: 26r–49r (49v leer); Benedictus: 50r–65v (65v leer)

Die autographen Angaben: Fol. 1r hinzugefügte „NB Kyrie“ sowie ebenda, als Fußnote: „NB Kyrie“; Fol. 44r, Mitte oben, über Probenbuchstaben „a cappella“, fol. 46r „Ruhig“ (fehlt in der Quelle A) und „Sanctus 4/4-Tact.“ Fol. 64r (Probenbuchstaben F, T. 67): „Harmonie hervortretend“ bzw. „mezza voce“, als Fußnote „Gesang zurücktreten“ sowie dasselbe in T. 67/68, zusätzlich noch „falsch“. Alle diese Eintragungen sind in der Quelle A noch nicht vor-

handen. Sie wurden allerdings zum Teil in die Quelle C, der Abschrift von Karl Hofmeister (A-LIab WAB027), von diesem übernommen.

Instrumentenbezeichnungen auf der ersten Notenseite:

„Corni in F | Corni in D | Trombone Alt | d^{tt}. Tenor | d^{tt}. Baß. | Sopran I^{mo} | Sopran II^{do} | Alt I^{mo} | Alt II^{do} | Tenor I^{mo} | Tenor II^{do} | Baß I^{mo} | Baß II^{do}“. Die Posaunen sind allesamt und durchgehend im Bassschlüssel notiert.

Probenbuchstaben sind hier erstmals gemäß unserer Überlieferung (im Gloria noch allein mit rotem Stift, von der die oben erwähnten aufführungspraktischen Eintragungen Credo dann zusätzlich mit Tinte. Die Probenbuchstaben stimmen mit jenen in der Quelle A überein wie in Quelle A der Buchstabe A schließt sich den übrigen Buchstaben B, C, D, E, F an, die mit rotem Farbstift in der Quelle A eingetragen sind. Die verschiedenen Schreibern zu streichen (T. 41) wurde in der Kritik

Quelle B enthält zahlreiche Änderungen, die in Quelle A fehlen. Dies ist die Hauptquelle für die Vorliegende.

Die in Quelle A entnommenen autographen Probenbuchstaben des Institut Linz, Archiv, Signatur des Linzer Musikvereins.

Die in Quelle A beschädigten Deckeln, einem rotbraunen Papier, wie einem weißen Aufkleber mit einer weiß-schwarzen Umrandung mit Verzierungen mit der Linzer Tinte „Messe | E moll, | Anton Bruckner.“

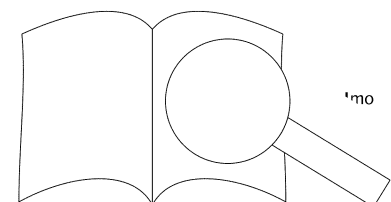
Die Abschrift von Johann Noll, verwendet bei der Aufführung 1885. Kopist Karl Hofmeister. 66 zwölf- (Kyrie, Gloria, Benedictus), und sechzehnzeilige (Sanctus, Agnus) Blätter Querformat, 32,3 x 25,2 cm. Geschrieben mit schwarzer Tinte, einige aufführungstechnische Anmerkungen (Akzidentien, Dynamik, „ritardando“ u. ä.) mit Bleistift, die wohl auf die Aufführung im Jahr 1885 zurückzuführen sind. Die Partitur enthält einige Eintragungen, die Bruckner eigenhändig in die Abschrift Nolls (Quelle B) eingetragen hat und die von Hofmeister übernommen wurden.

Am weißen Vorsatzpapier Anmerkung mit einer schwarzen Tinte: „Erste Aufführung dieser Messe fand statt am 29. September 1869 bei der feierlichen Einweihung der Votivkapelle des Linzer Maria Empfängnisdomes unter der Direktion des berühmten Componisten Anton Bruckner.“

Die zweite Aufführung fand statt am 4. Oktober 1885 bei dem feierlichen Hochamte am Schlußtage des ersten 100jährigen Jubiläums der Linzer Diözese unter der Leitung des Directors des Linzer Musik-Vereines H[errn] Adalbert Schreyer.“

Am fol. 1r rechts oben findet sich eine Eintragung mit rotem Stift: „Die mit * bezeichneten Stimmen wurden corrigiert und kamen bei der Aufführung am 4. Okt. 1885 in ...“ Die Notenseiten sind mit 1–65

Instrumentenbezeichnungen auf der ersten Notenseite:
„Corni in F | Corni in D | Trombone Alt | Sopran II^{do} | Alt I^{mo} | Alt II^{do} | Tenor I^{mo} | Tenor II^{do} | Baß I^{mo} | Baß II^{do}“. Die einzelnen Teile nehmen fol. 10r–25r (25v leer); Gloria fol. 10r–25r (25v



Sanctus fol. 46r–49r (49v leer); Benedictus fol. 50r–58v; Agnus fol. 59r–65v (66r–66v leer).

Die Probebuchstaben beginnen hier wieder erst mit dem Credo. Auf den ersten Blick scheint es zwar, als ob die Vorlage für Quelle C die Quelle A wäre, bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, dass der Schreiber der Quelle C nur die mit Tinte geschriebenen Probebuchstaben übernahm (in Quelle A sind die Buchstaben in Gloria noch mit rotem Farbstift eingetragen). Diese Vermutung bestätigt die Tatsache, dass in Benedictus in der Quelle C nur der Buchstabe A vorhanden ist, die übrigen (auch in den Quellen A und B fehlenden und nachträglich mit rotem Farbstift ergänzten) Probebuchstaben fehlen. Es scheint also, dass die mit rotem Stift eingetragenen Probebuchstaben in den Quellen A und B erst anlässlich späterer Aufführungen entstanden.

D: Erstdruck (1896), Wien, Ludwig Doblinger, o. J. 52 Seiten mit Umschlag im Hochformat, davon 49 Notenseiten, Plattennummer „D. 2087.“ Der Umschlag- und der Haupttitel sind identisch; beide wurden offensichtlich mit identischem Wortlauf auch für den Klavierauszug verwendet. Für die Ausgabe herangezogen wurde das Exemplar aus der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn, Sign. F 18 Schalk, 444/38 MUS MAG.)

Umschlag- bzw. Haupttitel:

„Messe I in I (E-Moll) I von I Anton Bruckner I für 8 stimmigen Chor u.[nd] Blas-Orchester I Clavierauszug mit Text I von/ CYRILL HYNAL I [Angaben über die lieferbaren Ausgabenteile mit Preisen] I [Die folgenden Verlagsangaben sind umgeben von Rechtshinweisen und der Nennung der Musikaliendruckerei v. Jos. Eberle & Co Wien, VII] Wien, Ludwig Doblinger I (Bernhard Herzmansky) I I. Dorotheergasse 10.“

Stimmenmaterial:

E1: Sopranstimme (1885). Linz, Archiv der Diözese, A-LIdaWAB27-Sopran, zweite Fassung. Die Stimme stammt aus dem Linzer Domchor, 1885, Kopisten Franz Schimatschek und Blätter im Hochformat, Größe 24,3 x 31,1 cm. Auf dem Titelblatt der Stimme steht folgende, mit roter Tinte geschriebene Anmerkung: „Am 4. Oktober 1885 kamen bei Aufführung dieser Messe folgende bezeichneten corrigierten Stimmen in Verwendung.“

E2: Stimmensatz (1869/1885). Diözesanarchiv Linz, Domchorarchiv, Signatur A-LId478_7_29. Der Stimmensatz stammt aus dem Domchor Linz. 1. Fassung 1866, die 2. Fassung 1882. Kopisten F. Schimatschek, K. Hofmeister und ein unbekannter Schreiber. Schwarze Tinte, Ergänzungen und Korrekturen mit schwarzer und roter Tinte sowie mit Bleistift, blauem und schwarzem Buntstift. 26 Stimmen; Hochformat, 24,4 x 31,1 cm. Auf dem Titelblatt der Stimme steht folgende, mit roter Tinte geschriebene Anmerkung: „Am 4. Oktober 1885 kamen bei Aufführung dieser Messe folgende bezeichneten corrigierten Stimmen in Verwendung.“

Es handelt sich hier um insgesamt 19 Vokal- und 13 Instrumentalstimmen. Vokalstimmen: S I/Stimmen 1–3; A I/St. 1, 3; A II/St. 1–3; T I/St. 1–3; T II/St. 1–3; B I/St. 1–3; B II/St. 1–3. Instrumentalstimmen: Ob I, II; Clt I, II; Cor I, II, III, IV; Tr I, II; Trb a, t, b.

St. 1–2; T I/St. 1–3; T II/St. 1–3; B I/St. 1–3; B II/St. 1–3. Instrumentalstimmen: Ob I, II; Clt I, II; Cor I, II, III, IV; Tr I, II; Trb a, t, b.

E3: Stimmensatz (1869/1885). Stift St. Florian (CRSA), Bruckner-Archiv, Signatur A-SF20-69b.

Der Stimmensatz stammt aus dem Domchor Linz. 1. Fassung 1866, Chorstimmen von Schimatschek angefertigt; die Anpassungen an die 2. Fassung stammen von Karl Hofmeister (Sopran I, Alt I, Tenor I, Bass I und II sowie die Instrumentalstimmen, mit schwarz angefertigt). 119 Blätter im Hochformat, 24,3 x 31,1/2 cm. Auf den fol. 1r und 57r oben findet sich der Vermerk: „[18]85“, beide Male mit roter Tinte geschrieben. Unter diese Signatur gehören insgesamt 8 Vokal- und 13 Instrumentalstimmen.

Vokalstimmen: S I/St. 13; S II/St. 4; A I/St. 1, 3; A II/St. 1–3; T I/St. 13; T II/St. 12; B I/St. 12; B II/St. 4.

Instrumentalstimmen: Ob I, II; Clt I, II; Cor I, II, III, IV; Tr I, II; Trb a, t, b.

E4: Stimmensatz (1869/1885). Diözesanarchiv Linz, Domchorarchiv, Signatur: A-LId478_7_29.

Der Stimmensatz stammt aus dem Domchor Linz. 1. Fassung 1866, Chorstimmen von Schimatschek angefertigt; die Anpassungen an die 2. Fassung stammen von Karl Hofmeister (Sopran I, Alt I, Tenor I, Bass I und II sowie die Instrumentalstimmen, mit schwarz angefertigt). 119 Blätter im Hochformat, 24,3 x 31,1/2 cm. Auf den fol. 1r und 57r oben findet sich der Vermerk: „[18]85“, beide Male mit roter Tinte geschrieben. Unter diese Signatur gehören insgesamt 8 Vokal- und 13 Instrumentalstimmen.

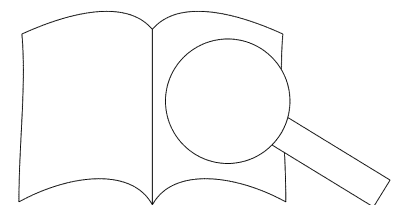
Diözesanarchiv Linz, Domchorarchiv, Signatur: A-LId478_7_29.

Der Stimmensatz stammt aus dem Domchor Linz. 1. Fassung 1866, Chorstimmen von Schimatschek angefertigt; die Anpassungen an die 2. Fassung stammen von Karl Hofmeister (Sopran I, Alt I, Tenor I, Bass I und II sowie die Instrumentalstimmen, mit schwarz angefertigt). 119 Blätter im Hochformat, 24,3 x 31,1/2 cm. Auf den fol. 1r und 57r oben findet sich der Vermerk: „[18]85“, beide Male mit roter Tinte geschrieben. Unter diese Signatur gehören insgesamt 8 Vokal- und 13 Instrumentalstimmen.

E6: Stimmensatz (1869/1885). Diözesanarchiv Linz, Domchorarchiv, Signatur A-LId478_7_29.

Der Stimmensatz stammt aus dem Domchor Linz. 1. Fassung 1866, Chorstimmen von Schimatschek angefertigt; die Anpassungen an die 2. Fassung stammen von Karl Hofmeister (Sopran I, Alt I, Tenor I, Bass I und II sowie die Instrumentalstimmen, mit schwarz angefertigt). 119 Blätter im Hochformat, 24,3 x 31,1/2 cm. Auf den fol. 1r und 57r oben findet sich der Vermerk: „[18]85“, beide Male mit roter Tinte geschrieben. Unter diese Signatur gehören insgesamt 8 Vokal- und 13 Instrumentalstimmen.

Der Linzer Hornist und Kopist Franz Schimatschek beendete am 6. August 1869 eine Abschrift, die Bruckner in den Sommern 1876 und 1882 als Grundlage für zahlreiche Veränderungen in der Partitur benutzte. Nach dieser Partitur fertigte der Kopist (beendet am 24. Januar) eine Abschrift und mit einigen Anmerkungen versehen es auch diese Abschrift Nolls, die als A Edition verwendet wurde. Die Quelle fertigt und bei der Aufführung im Jahr 1882.



hingegen eine weitere getreue Abschrift (eine Abschrift der Abschrift Nolls) dar und ist für die Edition deshalb nur rudimentär von Bedeutung. Wie jedoch der Vergleich der Quellen **A**, **B** und **C** zeigt, sind die Abweichungen (von den Korrekturen Bruckners abgesehen) im Notenbild minimal; sie beziehen sich hauptsächlich auf Dynamik und Artikulation bzw. andere aufführungspraktische Angaben.

Was das Stimmenmaterial anbelangt, stehen hier vor allem die Quellen **E1**, **E2**, **E4**, **E5** und **E6** mit insgesamt 28 Instrumental- und 104 Gesangsstimmen zur Verfügung. Aufgrund dieser hohen Anzahl an Stimmen sowie der Tatsache, dass die Abweichungen kaum den Notentext, sondern vor allem Artikulation und Dynamik betreffen, war es freilich notwendig, eine sinnvolle Auswahl zu treffen. Hier zeigte sich insbesondere das Stimmenmaterial **E2** wichtig, das wie die Partitur **B** ebenso von Noll angefertigt wurde und das alle Stimmen bis auf S I sowie Fg I und II enthält. Da auch die fehlende S I-Stimme durch **E1** (S I/St. 2) komplettiert werden konnte, die vorwiegend ebenso von Noll stammt, handelt es sich bei den Quellen **B**, **E1** und **E2** um geschlossenes, fast zur Gänze aus der Hand eines einzigen Kopisten (Noll) stammendes Material, das ausreichend Grundlagen für eine Edition bietet.

II. Zur Edition

Die Quelle **A** enthält im Kyrie eine Reihe von Dynamik- und Vortragsanweisungen wie Akzente, Tenuto-Zeichen, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln oder „dolce“, die in diesem Manuskript mit einem Bleistift eingetragen wurden. Da diese Eintragungen nicht in Abschrift **B** übernommen wurden und auch nicht in **D** zu finden sind, handelt es sich vermutlich um spätere (vielleicht von einem Dirigenten ergänzte?) Eintragungen. Aus diesem Grund wurden diese in die Edition übernommen. In der Quelle **B** lassen sich wieder zahlreiche Eintragungen sowohl mit roter Tinte als auch Bleistift in anderer Schrift finden. Die Eintragungen stammen von Noll. Da es sich bei den Eintragungen um einen ganz offenkundig um eine Einrichtung für eine Edition handelt, wurden diese weder übernommen noch nachgegeben. Fraglich sind die in der Quelle **B** (dort vor dem „Im“ im roten Stift hinzugefügten Anmerkungen).

Aufgrund der Tatsache, dass die Ausführung überliefert sind, wurde Stimme 1 als wichtigste Stimmlage verwendet. Mit Einzelanmerkungen abweichende Angaben im Original evtl. gemindert.

Im Gegensatz zum Instrumental- als auch Gesangsstimmenmaterial von Schimatschek und K. Hofmeister, die in Bezug auf Artikulation vor allem in den Instrumenten überhaupt erst später mit dem Ob I, II-, Clt I, II- und Fg I, in der Quelle wichtige, von Bruckner wie „In Ermangelung guter Hornisten“ oder „zurücktreten der Harmonie“ bzw. „Agnus Dei“. Deshalb wurden aus dem Konvolut Fagottstimmen herangezogen, die in **E2** fehlen.

Das Stimmenmaterial **E4**, **E5** und **E6** enthält lediglich Gesangsstimmen in drei Kopisten – F. Schimatschek, K. Hofmeister, Karl und F. Rossi – geschrieben wurden. Wie die Partitur **C** beziehen sich auch diese Stimmen auf die Aufführung im Jahr 1885, die von Bruck-

ner zwar miterlebt, jedoch nicht geleitet wurde. Um die Vermischung dieser zwei Ebenen – die Entstehung bzw. Umsetzung der 2. Fassung durch Bruckner und Noll einerseits und die Vorbereitung der Aufführung im Jahr 1885 durch Hofmeister und den Dirigenten Adalbert Schreyer andererseits – zu vermeiden, wurden die Gesangsstimmen der drei oben genannten Signaturen nur als Vergleichsmaterial in Ausnahmefällen (siehe etwa Agnus Dei, T. 33–35) herangezogen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich im Stimmenmaterial **E1**, **E2** und insbesondere **E3** in Bezug auf Dynamik (Bindebögen, Akzente) oft (vor allem Artikulation) den lassen, die in den Partituren fehlen. Dies betrifft Bogen über Melismen in den Gesangsstimmen, nicht selten gar nicht oder aber nicht in der Partitur, sind, aber auch instrumentale Kantilen.

Darüber hinaus wurde das Stimmenmaterial gezogen, wenn sich etwa in durchgestrichene Takte enthalten sind (Credo, die T. 79–81 in P. 1. und 2. Hör.).

Ergänzend zur kritischen Neuausgabe werden folgende Hinweise gegeben: In der Weise nachgewiesen: Er enthält allgemeine Anmerkungen, die Noten selbst (bspw. durch kursive Schrift) oder kleinere Type bei Dynamik, Schmelzung bei Bögen und Dynamikgabeln, (Punktionen) angezeigt oder, falls das nicht in den Einzelanmerkungen aufgeführt; Übernahmen aus zudem in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Gemeinsam in einem Notensystem geführten Stimmen und Staccati bei übereinander stehenden gleichen Noten nur einfach gesetzt, werden diese ohne Kennzeichnung und jeweils doppelt gesetzt. Bei übereinander stehenden Ganzen Noten und Akzente nur einfach notiert, gelten aber für beide Stimmen.

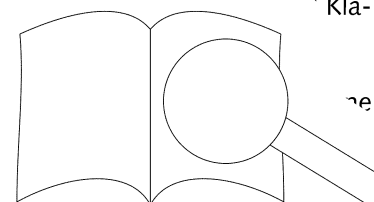
Dynamische Angaben werden bei gemeinsam in einem Notensystem geführten Stimmen nur einfach gesetzt, auch wenn die Stimmen separat gehalten sind. Die Angaben gelten für beide Stimmen.

Bögen, die von einem Haltebogen ausgehen oder auf einen solchen treffen, werden ohne Nachweis am Beginn des Haltebogens angesetzt bzw. bis zu dessen Ende verlängert.

Den heutigen Gepflogenheiten bei der Partituranordnung entsprechend, wurden Trompeten über Tromboni gesetzt. Hinzugefügt wurden die Taktzahlen Warnakzidentien unerliegen nicht der Editions kritik, d. h., Fehlende wurden ohne Kennzeichnung bzw. Nachweis eingefügt, Überflüssige getilgt.

Im Benedictus sind in den Quellen **A1**, **A** und **B** für die Oboen als Besetzungsalternative C-Klarinetten angegeben. In der vorliegenden Ausgabe verzichtet auf diese Alternativen, da Klarinetten erfordern würde.

Der lateinische Text wurde in der Nachweis dem heute gültigen (1994) angeglichen.



III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bdbg. = Bindebogen, Blechbls = Blechbläser, Bls = Bläser, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Holzbls = Holzbläser, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Tr = Tromba, Trb a/t/b = Trombone alto/tenore/basso. Wird bei Stimm-
paaren auf eine Unterscheidung durch römische Ziffern verzichtet, sind beide Stimmen gemeint.

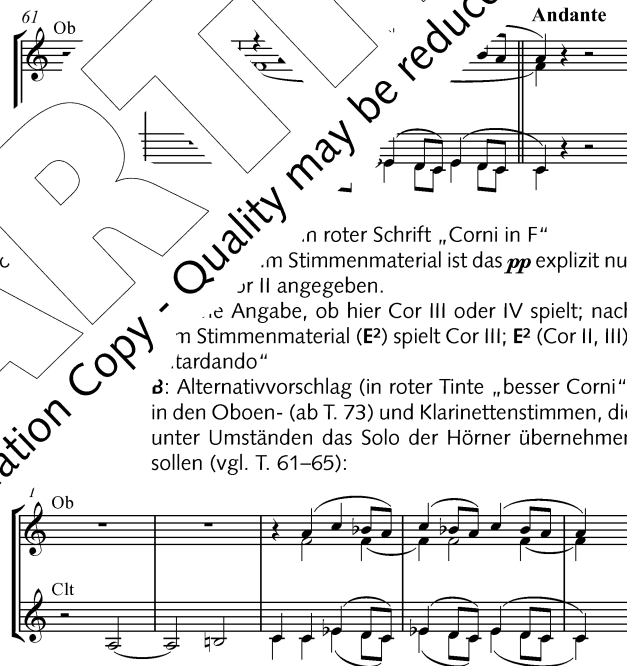
Zitierweise: Takt – Stimme(n), ggf. Zeichen im Takt (Note, einschließlich Vorschlagsnote[n] oder Pause) – Leseart der mit Sigle gekennzeichneten Quelle(n).

Kyrie

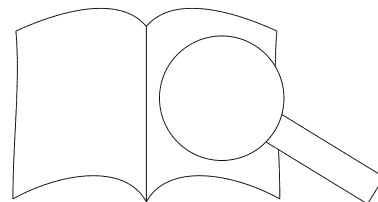
1		A: Die Angaben „feierlich“ und „Kyrie durchaus 4/4 Tact“ fehlen; notiert im C . B: Links oberhalb der Noten, auf Titelhöhe, Angabe: „Unobligate Begleitung.“ Bruckners eigenhändige Anmerkung „NB Kyrie durchaus 4/4 Tact“ findet sich in der Partitur unten links unter der B II-Stimme.
10	S I 1	A ¹ , A, B, C sowie D: <i>fis</i> ¹ (in B mit Bleistift auf <i>h</i> ¹ geändert). Da sich auch in allen überlieferten S I-Stimmen (E ¹ , E ³ , E ⁴ sowie E ⁵), die allesamt bei der Aufführung 1885 verwendet wurden, an dieser Stelle <i>fis</i> ¹ findet, handelt es sich bei dieser Korrektur mit Bleistift offenbar um eine spätere, nicht autorisierte Eintragung.
14	S II, A I	Angabe „poco e poco crescendo“ nach E ² (S II/St. 1; A I/St. 1) ergänzt.
25	T II	„crescendo“ nach A ergänzt.
31	T II 1–3	B: zwei Bdbg., und zwar zugleich über 1–3 und 1–2.
35–38	T	A, B, C: Ungenaue Bogensetzung (B, T I: T. 35/36, 37/38; T II: T. 36/37); Bdbg. nach E ² (T I/St. 1; T II/St. 1) übernommen.
	B II	B: Bdbg. T. 37–38.2
49	A II 1	<i>f</i> nach E ² (A II/St. 3) ergänzt.
50	A II 3	B: Textsilbe „-i“ erst bei 4.
52–54	T II 1–2	A, B: Bdbg. T. 52.1–54.1; in der Ausgabe an T I-St. bzw. E ² (T II/St. 1) sowie C angeglichen.
52	B 1–3	A, B, C: Bdbg. 1–4
55	S II 1–2	A, B: Bdbg.; in der Ausgabe an S I angeglichen
55–56	A I	A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E ² (A I/St. 1) Dort führt der Bdbg. bis zur 2. Note d ^r Edition wurde der Bdbg. an S I und II
62–63	S	B, C: Bdbg. nur T. 62.1–4; nach A, E ¹ St. 1) verlängert.
62–63	A II	B: T. 62.2–3 Halbe Note r ^r „-ste“ Silbe „-son“. Korrigiert r ^r dings von unbekannter
64–65	T II	B: Bdbg. T. 64.1–6 ^F „-St“ ergänzt.
66	A I 1–3	B: Bdbg. 1–4
67–70	B I	A, B, C: A ^r
99	S I	B: <i>p</i> wi ^r de A ^r
99–117	S II, A II, T II	B: „
105–106	S	B: „
105–106	A I	„5 und der 1. (S II ist Col 1 ^{mo}
113–117		„crescendo- und Decrescendo- en uneinheitlich: Die Crescen- zwischen Ende T. 112 (S) und An- und enden zwischen T. 114.1 (S) und A); die Decrescendogabeln beginnen 14.2 (S) und Anfang T. 115 (A, T, B) im Verlaufe des T. 116. Die Neuausgabe neitlicht die Platzierung der Gabeln. nach Schlussstrich Vermerk „finis“.
18	„II, „II 1–2	B: Bei Einsatz Beischrift „Alt“
19	„it	A, B, C: Bdbg. fehlen; in E ² vorhanden.
		A, B, C: Bdbg. fehlen; nach E ² ergänzt.

19–25	Fg II
22	Ob II
23–24	Ob
23	T 3
26	Trb a, t, b
41	alle
41	Fg
41	Cor
48–49	Ob II
48–49	A
53	Cor IV 2
54–56	Cor I, II
56	Cor III, IV 2–4
57	Cor III, IV
59–65,	Cor I–IV
71–75	
61	alle
61–65	
71–75	Cor III, IV
78	Ob, Clt
79–85	Clt
82	Cor
83	Ob, Clt
86–87	Ob I
86	Ob I
102	A, T, B 2
104–105	Clt
108–111	Fg
112	Cor I
112–113	Fg
114	A

A, B, C: Bdbg. stets nur für Fg I angegeben; in E³ vorhanden.
A, B, C: Bdbg. fehlt; in E² vorhanden.
B: ohne Angabe „a 2“. Das Stimmenmaterial E² belegt die Beteiligung der Ob II.
B: Punkt über der Note.
A, B, C: Akzente fehlen, nach E² ergänzt.
B: ohne Probenbuchstabe C; die Neuausgabe übernimmt diesen aus D.
B: *mf* fehlt; nach A ergänzt (in E³ hat Fg an d^r Stelle keine Dynamik).
A, B, C: „dim.“ fehlt; nach E² (Cor) ergänzt.
A, B, C: Haltebogen über der 1. Note d^r Note des T. 49 fehlt; nach E² ergänzt.
B, C: Haltebogen fehlt, nach A i^r gänzt.
A, B, C: Akzent fehlt, nach r^r
A, B, C: Akzente fehlen;
A, B: Bdbg. fehlt, nach^r
B: Beischrift „Corni“
In E² sind Cor I i^r
B: „ritard.“
B: Alter
Er=“
in
T. 61.
ornp
Tinte „i
„/“
„die un-
„n sollen:
Andante
„n roter Schrift „Corni in F“
„m Stimmenmaterial ist das *pp* explizit nur
„r II angegeben.
„e Angabe, ob hier Cor III oder IV spielt; nach
„n Stimmenmaterial (E²) spielt Cor III; E² (Cor II, III):
„tardando“
B: Alternativvorschlag (in roter Tinte „besser Corni“) in den Oboen- (ab T. 73) und Klarinettenstimmen, die unter Umständen das Solo der Hörner übernehmen sollen (vgl. T. 61–65):



A, B: T. 71 über dem Clt-System und unter T. 73 über dem Ob-System noch die Anmerkung in roter Tinte „/: besser: Corni.“ In A ist dieser Alternativvorschlag durchgestrichen.
B: T. 71 über dem System Beischrift in roter Tinte: „F Corno in F.“, darunter trotz Halsung der Stimme nach unten „Solo 1^{mo}“, wobei sich das „Primo“ auf das „erste“ von Cor III, IV bezieht, also auf Cor III.
B: *p* fehlt; nach E² ergänzt.
B: nicht ausnotiert, Devise „Col Oboe“.
B: zwischen den Systemen mit roter Tinte Vermerk „Corni in C.“
A, B, C: zusätzlicher Vermerk „a 2“.
In E² mit Staccatopunkten.
A, B, C: lediglich Anmerkung „Solo“; die Beteiligung der Ob I belegt das c^r
B, C: *f* fehlt; na^r St. 1) ergänzt.
B, C: Bdbg. T. 10
A, B, C: Bdbg. f
A, B, C: lediglich des Cor I beleg
A, B, C: Bdbg.
B, C: Bdbg. fel



115	Fg	B: ohne „a 2“. Das Stimmenmaterial (E ³) belegt die Beteiligung der beiden Fagotte.
116	Cor	A, B, C: „cresc.[endo]“ fehlt; nach E ² (Cor II) ergänzt.
117	Fg	B, C: E ² fehlt; nach A ergänzt.
129–131	Tr	A, B, C: Akzente fehlen; nach E ² ergänzt.
130	Cor III, IV 3	B: h; nach A, C und E ² in d ¹ korrigiert (in A und C mit Bleistift von h auf d ¹ ausgebessert).
134–135	Cl I	A, B, C: T. 134.2–135.1 Haltebogen fehlt; nach E ² ergänzt.
134–135, Clt II		A, B, C: Bdbg. fehlen; nach E ² ergänzt.
136–137		
136–137	S	A, B, C: Haltebogen fehlt; nach E ¹ und E ² (S II/St. 1) ergänzt.
139–147	Clt	A, B, C: Bdbg. fehlen; nach E ² (Clt I, II-Stimmen; dort jedoch nicht einheitlich) ergänzt.
139–140	A	A, B: T. 139.3–140.1 Haltebogen fehlt; nach C und E ² (A I/St. 1) ergänzt.
140	A 5	B: Bdbg. nur bis 4.
141, Ob		A, B, C: Bdbg. fehlen; nach E ² (Ob I) ergänzt.
142–143		
144	T 2–5	B, C: d ² -c ² -h ¹ -a ¹ ; nach A ¹ , A und E ² (T I/St. 1 und T II/St. 1) korrigiert; s. a. Fg.
146	Ob 1–2	A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E ² (Ob II) ergänzt.
146, 147	Clt	A, B, C: Bdbg. fehlen; nach E ² (Clt. I) ergänzt.
146	Fg I 1	E ² : e ¹ anstatt g ¹ .
147–149	Ob, Cor III, Cor IV	A, B, C: Bdbg. fehlen; nach E ² (Ob I, II- und Cor III, IV-Stimme) ergänzt.
148	Cor III, IV 1	A, B, C: Akzent fehlt; nach E ² (Cor IV) ergänzt; dort auch Akzent bei T. 149.1.
149–150, Clt II		A, B, C: Haltebögen fehlen; nach E ² ergänzt.
150–151		
150–151	Clt II, Fg II	A, B (nur Clt II), C: Bdbg. fehlen; nach E ² (Clt II; T. 152) bzw. E ³ (Fg II) ergänzt. B (Fg II): Bdbg. nur bis T. 151.1.
151	Clt 4–5	A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E ² (Clt I) ergänzt.
152	Clt II 1–2	A, B, C: Akzente fehlen; nach E ² (Clt II) ergänzt.
152	Clt II 3–4	A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E ² (Clt II) ergänzt.
153–155	Ob	A, C: Bdbg. fehlen; B: nur Bg. T. 153.3–154.1 vorhanden; nach E ² (Ob I, Ob II) verlängert bzw. ergänzt.
154	Fg	A, B, C: ohne „a 2“; das Stimmenmaterial (E ²) I die Beteiligung der beiden Fagottstimmen.
154–155	B	A, B: Textierung „a-men“ T. 154.3–4, Bdbg. T. 154.4–155.1, zusätzliche Silbe „-men“ nach E ² (B I/St. 1) korrigiert.
155	Clt 2–3	A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E ² (Clt I) ergänzt.
158	Ob	A, B, C: Bdbg. fehlen; nach E ² e Bdbg. aber ungenau über der 2. Note der Ausgabe wurde dieser Bdbg. an C.
159	Ob 3	B: ohne „a 2“; E ² beil. dass beide sind.
161–162	Clt	A, B, C: Bdbg. f
162, 164	Clt	A, B, C: T. 162.1 fehlt; nach E ² (Clt I) ergänzt.
162	Fg 1	B: ohne sind
162–163	A, T	B
163	Clt 1–4	
163	Trb a, t	
164–165	Clt	
178	Fg I	
180–181	R	
18		

Credo

Die Fagottstimmen des Aufführungsmaterials, vor allem die Fg II-Stimme (E³) sind in Bezug auf Artikulation nur sehr rudimentär bezeichnet.

1		A ¹ , A: „Allegro“; B, C: „Allegro moderato“. Das Stimmenmaterial (E ² , E ³) ist diesbezüglich uneinheitlich; die Bezeichnungen variieren zwischen „Allegro“ und „Allegro moderato“.
3	T 3–4	B, C: Bdbg. fehlt; nach A und E ² (T I/St. 1; T II/St. 1) ergänzt.
4	Clt	A, B, C: „dim.“ in den Partituren nur Klarinetten- und Fagottsystem; gilt für beide Instrumentengruppen (s. a. Fg II).
4	B 3	B: <i>mf</i> fehlt; nach A, C und E ² ergänzt.
20–21	Cor I, II, IV	A, B, C: Bdbg. fehlt; nach A und E ² ergänzt.
32	Fg	A, B, C: Vermerk spielen.
33–39	Clt	B: nicht aus
39	Trb	B: Devis
40	Clt I 1	E ² : es ³
46–47	Cor III	E ² : „C“
53	Cor III	
55–58	Coro	
66	Cor	
79–		
	Cor I	
93	Clt, Fg	
96	Clt, Fg 5	
98	Tr 2	
102	alle	
105	T	
105	Cor III, IV 1–2	
105–108	Cor I, III	
107	Trb a, t	
108	Cor III, IV 1–4	
109	Fg II 5–8	
110	Trb a, t, b 1	
112–113	T II	
113	Trb a, t 1–2	
115	Ob, Clt, Fg	
116–118	Clt	
116	Cor I, III	

116	Tr 1	B, C, E ² : Viertelnotenakkord es ¹ -es ² fehlt, stattdessen eine ganze Pause (in der Tr I-Stimme fehlt der ganze Takt); nach A ergänzt (dort in kleiner Schrift).
116–118	Cor I, II	B: Akzente fehlen; nach A, C und E ² (Cor II-Stimme) ergänzt.
117	Fg 1–8	A, B, C: Bdbg. 1–4 und 5–8; in der Neuausgabe an Ob angeglichen.
121–122	Ob, Clt, Fg	B: sowohl taktweise Bdbg. als auch über Ob I zusätzlich Bdbg. über beide Takte; nach A und C korrigiert. Vgl. B, T. 123–124.
123–124	Fg	B: Bdbg. fehlt; nach A ergänzt.
137–138	T	A, B, C: f ¹ erst bei T. 138.1.
138	S, A 2	A, B, C: f ¹ bereits bei 1; in der Neuedition an die Bassstimme angeglichen.
138	Clt	B, C: Angabe „a 2“ fehlt; nach A ergänzt. E ² belegt die Beteiligung der beiden Clt.
140	Trb t 4	E ² : e anstatt f.
142	S, A	B: als Dynamik <i>fff</i> angegeben; in der Neuedition nach A und C (dort <i>ff</i>) korrigiert.
142–143	B	B: Akzente fehlen; nach A und C ergänzt.
143	Clt, Fg	A, B, C: der Vermerk „a 2“ fehlt; E ² (Clt) und E ³ (Fg) belegen die Beteiligung jeweils der beiden Clt und Fg.
143	Cor I, II	B, C: f ¹ nach A und E ² (Cor I, II-Stimmen) in <i>fff</i> korrigiert.
147	Cor III, IV 1–4	B: Bdbg. fehlt; nach A und E ² (Cor III, IV-Stimme) ergänzt.
154	Cor I–IV, Tr	B: Dieser Takt ist zwar mit rotem Stift und Bleistift durchgestrichen; da der T. 153 in A mit Wiederholungszeichen versehen ist, handelt es sich bei der Korrektur in B wohl um einen Irrtum. Dies wird dadurch bestätigt, dass dieser Takt in C sowie in allen betroffenen Stimmen (E ² , E ³) vorhanden ist.
156	Cor III, IV	A, B, C: Angabe „a 2“ fehlt; laut Stimmenmaterial (E ² ; Cor III, IV-Stimmen) sind aber beide Cor beteiligt.
159	Fg II 1	E ³ : f; in A ¹ , A, B und C: d.
179	A, T, B 2	B: Akzent fehlt; nach A, C (dort Akzent nur in der B-Stimme) und E ² (A I/St. 1; T I/St. 1; T II/St. 1; B I/St. 1; B II/St. 1) ergänzt.
180	B	B: Akzente fehlen; nach A, C und E ² (B I/St. 1; B II/St. 1) ergänzt.
181	A 2	B: Akzent fehlt; nach A, C und E ² (A I/St. 1) ergänzt.
182	S, T, B	A, B: Akzente fehlen; nach C und E ² (dort nur T I/St. 3 und B I/St. 2) ergänzt.
186	Cor III, IV	B, C: Akzent fehlt; nach A ergänzt.
188	S 3	B: Note mit rotem Stift auf c ² ausget. der Stimme E ¹ und in E ² (S II/St. 1) a ¹ . In mit Bleistift auf h ¹ ausge bessert; in C eben. Tinte geschrieben).
211	Ob	B: Bei dem Vermerk „(h‘)“ sieht man sich um eine autografe.
215	Fg II 1–9	In E ³ A anstatt G.
216	Cor I, II 2	A, B, C: Akzent ergänzt.
217	Ob	A, B, C: A ¹ der bei
217–219, 221–224	B II	A, P
219–220	S	gäi
221	Clt II 1	A R
221–222	T II	./St. 1) bzw. A
221–222, 223–224	B I	E ² (B I/St. I) ergänzt.
222		und und E ² (Cor III, IV-St.)
223		; nach A ergänzt.
22		, nach A, C und E ² (Cor III, IV-St.)
		ente fehlen; nach E ² (Ob I- und Ob II-)
		gänzt.
		Akzente fehlen; nach A und E ² (Clt II-St.) er-
		zt.
		Cor
		Die Akzente stehen zwischen den Stimmen für I/II und III/IV. Wie aber auch A und C belegen, wo die Akzente jeweils über den beiden Hornsystemen angegeben sind, gelten sie für alle 4 Stimmen.
22.		B: Akzente fehlen; nach A, C und E ² (Tr I, II-St.) ergänzt.

Sanctus

1

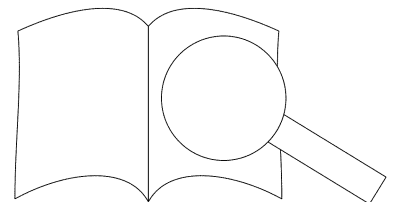
5	A I 2–3
9–10	S I
17–18	S II
17–18	B II
19	A II 1
26	T II 4
33	Ob 1, 2
34	Cor III, IV 2
34	Tr 1–2, 4
34	T I, B II 3
36–37	Cor III, IV
37–38	Fg II
38–39	Cor
40–41	
41	Tr
5	
3	
32–33	S II 2
32–33	Clt
27	T I 1–2
32–33	Clt
32–33	S II
32–33	A
34	S II, A
36–38	Cor I, II
36–37	Coro
38	Cor III, IV 1
44–45	T
47	Cor. I, II 2–4
60	Clt 1
60	Ob, Clt 4–5
63	B 1
64	Ob 4–5
69	T II 3–4
74	B

A, C: im Alla breve-Takt notiert, mit dem zusätzlichen Vermerk „Alla breve.“ /: mehr langsam :/“; B: Die Angaben „Ruhig;“ bzw. „/: mehr langsam: /“ stammen von zwei unterschiedlichen Kopisten, wobei „Ruhig;“ eine Korrektur der zuerst irrtümlich geschriebenen Angabe „langsam“ ist. Links unten findet sich die autographe Anmerkung Bruckners: „NB Sanctus 4/4 Tact.“

B: Bdbg. fehlt; nach A, C und E² (A I/St. 1) er
A, B, C, E¹: ungenaue Bogensetzung (der B¹ meist nur bis zur 1. Note des T. 10).
B: T. 17.3–18.1 Haltebogen fehlt; nach E² (S II/St. 1) ergänzt.
B: Bdbg. T. 17.2–18.1 und gle
Bdbg. T. 17.2–18.2. In der
und E² (B I/St. 1) korrigier
B, C: e¹; nach A¹, A un
B, C: d¹; nach A un
B: Akzente fehle
men) ergänzt
B, C: Akze
Stimme)
A: Ak
(Tr
inzt,
nte f
it nur
ie Akzente).
(V-Stimme) er-
37.1
te f
E² (Cor III-Stimme) er-
1.1 fehlt; nach E² (Tr II-Stim-
alst. Das Stimmenmaterial E² be-
ig der Cor II und Tr II-Stimme.
nt fehlt; nach E² (Trb b-Stimme) ergänzt.
e über den Noten.

A¹: „Oboi I (o C Clarinetten)“; A: „Oboi I (o C Clarinetten)“; B: „Oboi I (o C Clarinetten) I in C“.

A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E² (Clt II-Stimme) ergänzt.
B, C: Akzent fehlt; nach A und E¹ ergänzt.
B, C: Bdbg. über den Noten; Neuausgabe passt an A und E¹ an (dort kein Bdbg.).
B: a anstatt g; nach A¹, A und C korrigiert (in A nach g korrigiert, nicht eindeutig lesbar).
B, C: „cresc.“ fehlt; nach A ergänzt.
A, B, C: der Vermerk „a 2“ fehlt; E² (Clt) belegt die Beteiligung der beiden Clt-Stimmen.
A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E² (T I/St. 1) ergänzt.
A, B, C: T. 32.5–33.1 Bdbg. fehlt; nach E² (Clt. I, II-St.) ergänzt.
A, B, C: T. 32.3–33.1 überflüssiger Haltebogen.
B, C: Haltebogen fehlt; nach A und E² (A I/St. 1; A II/St. 1) ergänzt.
A, B, C: „dim.“ fehlt; nach E² (S. II/St. I und A I/St. I) ergänzt.
A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E² (Cor I-Stimme) ergänzt.
B: „crescendo“ T. 36.4–37.2 nur über S I notiert; die Neuausgabe übernimmt die Angabe für die Einzelstimmen und passt die Platzierung an.
B: Bdbg. weit über Ende T. 37 hinausreichend, nach Seitenwechsel nicht fortgesetzt.
B, C: Decrescendo-Gabel fehlt; nach A ergänzt.
B, C: Bdbg. fehlt; nach A ergänzt (E², Cor I, II-Stimmen: Bdbg. fehlen).
B, C: Angabe „a 2“ fehlt; nach E² (Clt) belegt die Beteili
B: Haltebögen f
Stimmen) ergä
A, B, C, E²: Akz
B, C: Haltebog
ergänzt.
A, B, C: Bdbg.
B, C: „cresc.“



74–75	Fg	A, B, C: Bdbg. fehlt; nach E³ (Fg I-Stimme) ergänzt (in der Fg II-Stimme weicht die Bdbg.-Setzung ab, sie ist kleingliedriger).
76–77	A	B, C: Bdbg. fehlt; nach A¹ , A und E² (A I/St. 1; A II/St. 1) ergänzt.
84	Clf 2	B: der Vermerk „a 2“ fehlt; E² belegt die Beteiligung der beiden Clf-Stimmen.
85	S II 3–5	B, C: Bdbg. über 4.–5. Note; nach A korrigiert.
85	T 3–4	B, C: Bdbg. fehlt; nach A¹ , A und E² (T I/St. 1; T II/St. 1) ergänzt.
91	Cor III 2	B: e ² . Nach A korrigiert (in C und E² /Cor III-St. mit Bleistift ausgebessert).

Agnus

3	B 2–3	A, B: Bdbg. fehlt; nach A¹ (B I, II), C und E² (B I/St. 1) ergänzt.
5, 13	Cor III, IV	Nach A, B, C spielt nur Cor IV; das Stimmenmaterial (E²) belegt jedoch die Beteiligung der beiden Hornstimmen (Cor III und IV).
9	B I 2	E² (B I/St. 1): irrtümlich d ¹ anstatt d.
11–12	alle	B: Crescendo als Rahmenangabe über dem obersten und unter dem untersten System notiert; über dem obersten System „f crescendo ff“, wobei das ff in T. 12 beim 1. Taktviertel steht; unter dem untersten System „cresc. ins ____ ffmo“, wobei die Stellung des „ffmo“ mit der der Einzelangaben in den Singstimmen übereinstimmt.
11–12	A II	B, C: Haltebogen fehlt; nach A und E² (A II/St. 1) ergänzt.
13	Cor I, II 1	B, C: Akzent über der Note fehlt; nach A¹ , A und E² (Cor I, II-Stimmen) ergänzt.
	B II	A¹: ais; A: b; B: ais.
18	Fg	A, B, C: der Vermerk „a 2“ fehlt; E³ (Fg) belegt die Beteiligung der beiden Fagottstimmen.
21	Clf I, II	A, B, C: der Vermerk „a 2“ fehlt; E² (Clf) belegt die Beteiligung der beiden Clf-Stimmen.
29	S II 1	B, C: Dynamik fehlt; nach A¹ und A (dort mf und r Bleistift auf p ausgebessert) und E² (S II/St. 1) ergänzt.
33–35	S, A, T, B	In A ist der Takt 34 mit Bleistift durchgestrichen. B wurde nachträglich mit Bleistift die Lesart eingetragen eingetragen. nächst nicht in C übernommen erneut, wenn auch nicht vollständig. Nachträgliche Korrekturen ten auch die Stimmen E¹ sowie die der Quelle E² . Wie an sowie den E² ersichtlich, ergibt sich ein gendes Notenbild.

In den Instrumentalstimmen (Clf I, II, Sign. **E²**) wurde die Kürzung nicht berücksichtigt, es finden sich dort auch keine Korrekturen mit Bleistift. In der Fg I-Stimme (**E³**) wurde der T. 34 durchgestrichen, in der Fg II-Stimme der T. 33.

In den Gesangsstimmen der Sign. **E³** ist das Bild uneinheitlich: So wurde die Korrektur im S I/St. 13 direkt in die Stimme übernommen (mit Tinte geschrieben), in anderen Stimmen jedoch nicht oder nur teilweise. Da diese Kürzung im Erstdruck des Werks berücksichtigt wurde, wurden die Korrektur stift in die Gesangs- und die beiden möglicherweise erst nach Erschei getragen.

Die Stimmen Sign. **E⁴**, **E⁵** ur gen etwas ab:

Es ist dabei bemerkenswert, dass die S II-Stimmen (**E⁴**) zwar allesamt im Jahr 1885 als Aufführungsmaterial dienten (sie sind alle mit einem * bezeichnet), dennoch lassen sie die Korrektur missen.

B: Note fehlt (Korrektur); nach **A¹**, **A**, **C** und **E²** (A I/St. 1) ergänzt.

A, B, C: Bdbg. fehlt; nach **E²** ergänzt.

B: über Ob, Clf, Fg Beischriften „hervortretend“, unter Fg zusätzlich „Harmonie hervortretend; unter B II Beischrift „Gesang zurücktreten zur Harmonie“; die Neuausgabe übernimmt die Beischriften in der wiedergegebenen Weise als Überschriften für die Harmonie- und Gesangsstimmen.

E² (T I/St. 1): jeweils Akzente über den Noten.

A, B, C: Bdbg. fehlt; nach **E²** (Trb a-Stimme) ergänzt.

B: In diesen Takten ist die Unterscheidung zw. Akzenten und Decrescendo-Gabeln nicht deutlich (**A:** deutliche Decrescendo-Gabeln).

E² (S II/St. 1; A I/St. 1; A II/St. 1; T I/St. 1; T II/St. 1; B II/St. 1), **C:** Akzente. Die Neuausgabe setzt einheitlich Decrescendo-Gabeln

E¹: jeweils mit

B: c, nach

riert.

