

Neue Schubert-Ausgabe  
Messen I · Teil b

Franz  
Schubert

Neue  
Ausgabe  
sämtlicher  
Werke

Herausgegeben von der  
Internationalen  
Schubert-Gesellschaft

Serie I: Kirchenmusik  
Band 1  
Messen I · Teil b

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha 2024

# Messen I · Teil b

## Messe in G

Vorgelegt von  
Christine Martin



BA 5583-01

Editionsleitung:  
Michael Kube, Tübingen  
Felix Loy, Tübingen  
Christine Martin, Tübingen

Herausgegeben  
mit Unterstützung

der Union der deutschen Akademien  
der Wissenschaften,  
vertreten durch die Akademie  
der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,  
aus Mitteln des Bundesministeriums  
für Bildung und Forschung, Bonn  
und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung  
und Kunst des Landes Baden-Württemberg,

der Österreichischen Akademie  
der Wissenschaften,  
aus Mitteln  
des Österreichischen Bundesministeriums  
für Bildung, Wissenschaft und Forschung  
und der Stadt Wien

Internationale Schubert-Gesellschaft e. V., Tübingen:  
1. Vorsitzender: Thomas Seedorf, Freiburg im Breisgau  
2. Vorsitzende: Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg

© 2024 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG  
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, [info@baerenreiter.com](mailto:info@baerenreiter.com)  
Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany 2024  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten

ISMN 979-0-006-57772-9

# Inhalt

Zur Edition VII

Vorwort IX

Übersicht über die Textvarianten in Schuberts Messe in G (D 167) XX

## Faksimiles

Blatt 1r aus der autographen Partitur (Titelblatt) XXII

Blatt 25r aus der autographen Partitur (Credo) XXIII

Blatt 28v aus der autographen Partitur (Sanctus) XXIV

Blatt 3r aus der autographen Stimme „Basso“ XXV

Bl. 3r aus der autographen Stimme „Violino II“ XXVI

Bl. 3v aus Joseph Dopplers Stimme „Violino II“ XXVII

Bl. 4v aus Joseph Dopplers Stimme „Violone e Violonz.“ XXVIII

## Messe in G D 167

### Erste Fassung

Kyrie 3

Gloria 10

Credo 20

Sanctus 34

Benedictus 38

Agnus Dei 47

### Zweite Fassung

Kyrie 55

Gloria 62

Credo 72

Sanctus 87

Benedictus 93

Agnus Dei 102

## Anhang

1. Bearbeitung des Osanna in einer Abschrift Joseph Dopplers 109
2. Bearbeitung des Agnus Dei in einer Abschrift Joseph Dopplers 112

Quellen und Lesarten 117

Notenbeispiele 133

# Zur Edition

Die Werkgruppen sind in sich chronologisch geordnet, abgesehen von den Bänden der Serie IV; Skizzen, Entwürfe und Fragmente erscheinen im Anhang der einzelnen Bände, die selbständigen Fragmente der Serien I, II und V jedoch separat. Im Anhang findet man auch Vorformen und frühere Fassungen eines Werkes; hingegen werden Fassungen, die als Alternativen gelten können, im Haupttext entweder vollständig wiedergegeben oder in den abweichenden Teilen als „*ossia*“ über oder unter den Systemen. Die Indices der Bände verzeichnen auch verschollene Werke und verweisen für Werke, deren Echtheit umstritten ist, in Einzelfällen auf die Serie VIII.

Dem Werktitel ist jeweils – mit dem Sigel D – die Nummer von Otto Erich Deutsch *Verzeichnis der Werke von Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* (Neuausgabe in deutscher Sprache, Kassel 1978), beigegeben.

Jeder Band enthält auch dem Notenteil einen Abschnitt *Quellen und Lesarten*. Darin sind die maßgeblichen Quellen aufgeführt, welche Korrekturen Schuberts und herausgearbeitete Lesarten dieser Quellen angegeben sind. Die wesentliche editorische Entscheidung des Herausgebers ist durch die Bände IV/1, IV/6, IV/7, V/1, V/2 und V/8 (sind die *Quellen und Lesarten* separat als Beihefte erschienen). Detaillierte Handschriftenbeschreibungen und ergänzende Verzeichnisse der Korrekturen und Lesarten findet man insbesondere in *Praktischen Bemerkungen*. Diese erscheinen im Verlag der Internationalen Schubert-Gesellschaft und können über den Buchhändler oder direkt bei der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe (Schulberg 2, D-72070 Tübingen) bezogen werden; darüber hinaus sind sie in verschiedenen Bibliotheken deponiert (Näheres hierzu in den *Quellen und Lesarten*).

Zusätze des Herausgebers im Notentext sind folgendermaßen gekennzeichnet: Buchstaben und Ziffern durch Kursive; Hauptnoten, Pausen, Punkte und Striche, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln durch dünneren Stich; Bögen durch Strichlung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidenzien durch eckige Klammern.

Ohne Kennzeichnung werden ergänzt: Fehlende Schlüssel; fehlende Pausen; fehlende Triolenzeichen; fehlende Bögchen von der Vorschlags- zur Hauptnote; Fermaten, ritardando-

und rallentando-Angaben, sofern sie aus einer Stimme für den ganzen Satz zu übernehmen sind.

Auf Kennzeichnung von Ergänzungen ist außerdem dort verzichtet, wo die ergänzten Zeichen oder Angaben sich aufgrund der Eigentümlichkeiten von Schuberts Notierungsweise als selbstverständlich ergeben, oder wo der musikalische Sachverhalt sie zwingend notwendig macht. So deutet Schubert beispielsweise eine bestimmte Artikulation vielfach nur zu Beginn eines musikalischen Abschnittes an und erwartet, dass diese entsprechend fortgeführt werde, oder er setzt in einer Partitur dynamische Zeichen nur zum obersten und untersten Instrument, diese „*nahmendynamik*“ ist selbstverständlich für alle Instrumente verbindlich. Daher werden ebenfalls ohne Kennzeichnung ergänzt:

1. Artikulationszeichen (Bögen, Staccato-Zeichen, *leg.*), vorwärtigen Spielfiguren, bei der Übernahme aus dem geschriebenen Wiederholung mit zwei eines Scherzos nach dem Trio oder in einem Strophenlied), bei der Übernahme aus streng parallel geführten Stimmen oder von Instrumenten derselben Instrumentengruppe;

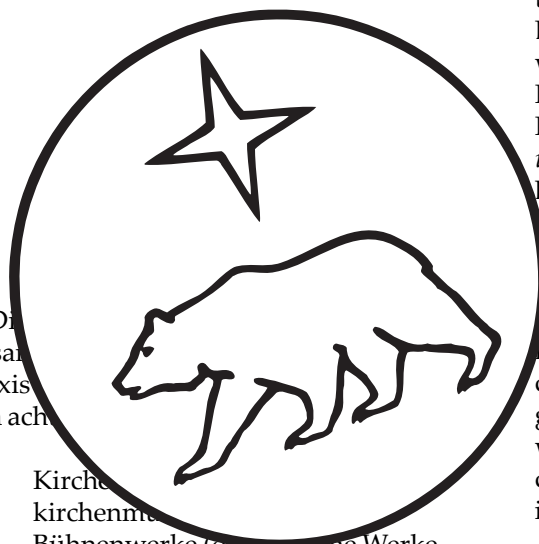
2. dynamische Zeichen (*f*, *resc.*), die jedoch nicht *z. f.* Akzentzeichen sind, wenn sie in dem beschriebenen Sinne einer „*nahmendynamik*“ zwar nur zu einer oder wenigen Stimmen gesetzt sind, aber zweifelsfrei für alle Stimmen gelten;

3. Akzidenzien, die sich aufgrund von Schuberts Notierungsweise als selbstverständlich ergeben oder durch andere Stimmen oder Parallelstellen belegt sind;

4. Haltebögen bei akkordischer (nicht stimmiger) Notierungsweise, wenn Schubert etwa zu einem über einen Taktstrich hinweg gehaltenen Akkord nur einen einzigen Haltebogen setzt. Die vom Herausgeber ohne Kennzeichnung ergänzten Zeichen zu Artikulation und Dynamik werden in den *Quellen und Lesarten* in Listenform verzeichnet.

Die Werktitel werden stets vereinheitlicht, ebenso die durchweg kursiv gedruckten Bezeichnungen der Singstimmen und Instrumente. Die Partituranordnung ist die heute übliche. Bei jedem Werk ist, soweit bekannt, die Entstehungszeit verzeichnet, der Entstehungsort nur dann, wenn er nicht Wien ist. Originaltitel und eventuelle Datierungsangaben findet man ebenso wie die ursprüngliche Partituranord-

Bärenreiter  
Leseprobe  
sample page



- D Gesammelte Werke
- Praxis
- den acht
- I Kirchenmusik (Kirchenmusik)
- II Bühnenwerke (dramatische Werke, Lazarus)
- III Mehrstimmige Gesänge
- IV Lieder
- V Orchesterwerke (Sinfonien, kleinere Orchesterwerke)
- VI Kammermusik (Oktette, Nonett, Streichquintette, Streichquartette, Streichtrios, Kammermusik mit Klavier, Tänze)
- VII, 1 Werke für Klavier zu vier Händen
- VII, 2 Werke für Klavier zu zwei Händen (Sonaten, Klavierstücke, Tänze)
- VIII Supplement

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



# Vorwort

Schul-  
Kirch-  
Dati-

Franz  
ein halb  
Auftreten  
seiner ersten  
Oktober 1814 zum  
Pfarrkirche in der Wiener Vorstadt Lichtental.  
Für diese zweite *Messe in G* ist weder ein spezi-  
fischer Anlass für die Komposition noch ein  
Datum ihrer ersten Aufführung überliefert. In  
einer späteren Partiturskopie der Messe findet  
sich jedoch ein Hinweis von Schuberts Bruder  
Ferdinand, dass Schubert auch diese Messe  
wie sicher die meisten seiner kirchenmusika-  
lischen Werke der Jahre 1815–1816, für seine  
Heimatgemeinde in Lichtental komponiert  
hat:

Wir Gefertigten bestätigen hiermit, daß | die  
Messe [Incipit] | von Franz Schubert in Wien

im März 1815 | für seinen ersten Musikleh-  
rer Mich. Holzer, | Regens-chori an der Pfarr-  
kirche zu den heili- | gen 14 Nothelfern in der  
Wiener Vorstadt | Lichtenthal, componirt, und  
von uns seit dieser | Zeit dort sehr oft zur Auf-  
führung gebracht wor- | den sey. Wien, am 12.  
Oktober 1847 | Ferdinand Schubert | Professor  
u Capellmeister etc. | u. Bruder des verbliche-  
nen | Tonsetzers Franz Schubert. | [signiert:]  
Michael Holzer | Lehrer am k.k. Waisenhouse, |  
und Jugen[d]freund des oben ge- | nannten Ton-  
setzers | Matthäus Niessner Bürger und | Haus-  
eigenthümer | Heinrich Grob | Seidenhändler |  
Conrad Vuschel. | KK. Landesfabricks Besitzer |  
Joseph Doppler | senior | Handlungsbuchhalter  
| bey Ant: Diabelli & Comp. | in Wien.<sup>1</sup>

Die Entstehung seiner *Messe in G* datiert  
Schubert zwischen dem 2. und 7. März 1815.  
Walther Dürr nahm an, Schubert habe die  
G-Dur-Messe „*dem Zweck der jährlichen  
Besetzung der Orgel für den sonntäglichen Ge-  
brauch im Gottesdienst*“ komponiert, sei sie  
schon vorher „*kurzeste und zugleich einfachste  
Messe*“, die nur mit dem „*herkömmlichen Wiener  
Kirchen-Trio*“ (2 Violinen, Bass und Orgel, neben  
den Singstimmen) realisierbar sei. Er meinte,  
wolle Schubert sich zu dieser Zeit gezielt  
in unterschiedlichen kirchenmusikalischen  
Gattungen betätigen,<sup>2</sup> dann seiner aufwändigen  
„*Missa solennis*“ für das Kirchenjubiläum  
nun explizit eine „*Missa brevis*“ komponieren.  
Ihre Datierung lässt vermuten, dass Schuberts  
zweite Messe für ein kleineres Ensemble nach  
Liturgis gedacht war. Da Schubert die ursprüng-  
liche Streicherbesetzung der Messe wenig  
später, wie es für gehobene kirchliche Anlässe  
üblich war,<sup>4</sup> durch Trompeten und Pauken  
ad libitum ergänzte<sup>5</sup>, sollte die Messe vielleicht  
doch zum Osterfest am 26. und 27. März 1815  
oder an einem Festtag in der Osterzeit aufge-  
führt werden.

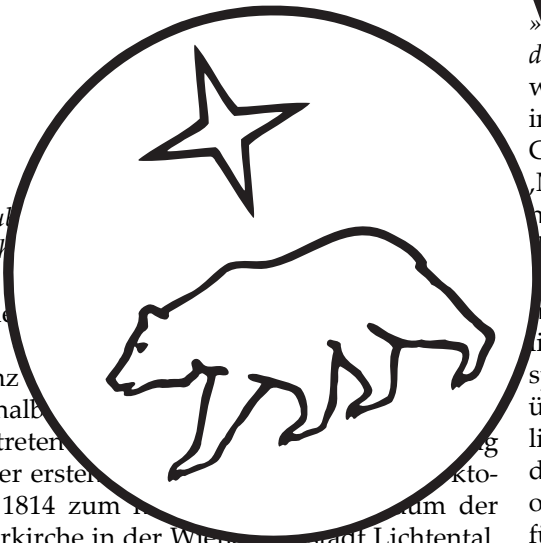
## Die Kirchenmusik in Lichtental

Schuberts frühe Messen galten in der For-  
schung bisher als „*Gebrauchskompositionen für  
Wiener Vorstadtkirchen*“.<sup>6</sup> Unter dem Stichwort  
„*Volksnähe*“ wurden sie auch in Zusammen-  
hang mit der süddeutsch-österreichischen  
„*Landmesse*“ gebracht, die durch eine betont  
einfache Struktur den bescheideneren auffüh-  
rungspraktischen Möglichkeiten von Kirchen-  
gemeinden auf dem Land entgegenkamen.<sup>7</sup>

Schuberts Heimatgemeinde Lichtental be-  
fand sich jedoch nicht in der Provinz, sondern  
direkt vor den Toren der Hauptstadt. Bis ins  
späte 18. Jahrhundert hinein zeichnete sich die

- 1 Die Abschrift aus dem Besitz des Salzburger Dommu-  
sikvereins wird im Archiv der Erzdiözese Salzburg  
unter der Signatur Gr 635 aufbewahrt (s. Quelle I im  
Kritischen Bericht).
- 2 Walther Dürr, *Kirchenmusik*, in: Walther Dürr, Arnold  
Feil und Walburga Litschauer (Hrsg.), *Reclams Musik-  
führer. Franz Schubert*, Stuttgart 1991, S. 192–214, hier  
197f. Dürrs Besetzungsanalyse ist allerdings missver-  
ständlich: Neben den Violinen verlangt Schuberts  
Messe eine obligate Violinstimme; es handelt sich da-  
her weder bei der Besetzung noch satztechnisch um einen  
Trio-Satz.
- 3 Siehe dazu das Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe*, Se-  
rie 1, *Kirchenmusik*, Bd. 9: *Kleinere kirchenmusikalische  
Werke II*, hrsg. von Rudolf Faber, Kassel etc. 2014.
- 4 Nach der Josephinischen Reform wurden bis ins  
19. Jahrhundert hinein „*orchesterbegleitete Messen* [...]  
auf die großen Kirchen, Heiligabend- und Feiertage beschränkt.“  
Siehe Dürr, *Kirchenmusik*, S. 197f. Vgl. auch  
Dürr, *Kirchenmusik*, S. 197f. Vgl. auch  
Gustav Koller (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kir-  
chenmusik*, Bd. II, Kassel et al. 1976, S. 157–158, hier 162.  
Trompeten und Pauken verwendete man nur, wenn  
„*dem Zelebranten von Diakonikus die Orgel assistieren*“  
wurde. Die Musiker werden „*in der Regel durch ein  
zunftmäßig organisierten von mehreren gestellt*“ und  
eigenen diese Gottesdienste „*pflichtig*“. Vgl. Otto  
Biba, *Besetzungsverhältnisse in der Wiener Kirchenmusik*,  
in: *Die Aufführungsgeschichte der Werke Franz Schuberts*,  
hrsg. von Vera Schwarz, München, Salzburg 1981,  
S. 180–186, hier 181f.
- 5 Dürr, *Kirchenmusik* (wie Anm. 2), S. 198, schloss die  
Authentizität der in Schuberts autographen Partitur  
erst später eingetragenen Trompeten- und Pauken-  
stimmen zunächst aus, da die autographen Stimmen  
in Klosterneuburg lange Zeit verschollen waren, eben-  
so Otto Biba, der für die Besetzung der G-Dur-Messe  
eine Rückkehr „*zum normalen Rahmen der Sonntagsmu-  
sik*“ konstatierte. Vgl. Biba, *Besetzungsverhältnisse in der  
Wiener Kirchenmusik* (wie Anm. 4), S. 183.
- 6 Walter Senn, *Art. Messe*, in: *Die Musik in Geschichte und  
Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg.  
von Friedrich Blume, Bd. 9 (Kassel et al. 1961), Sp. 203.  
Vgl. auch Dürr, *Kirchenmusik* (wie Anm. 2); hier wer-  
den die frühen Messen unter der Rubrik „*Liturgische  
Gebrauchsmusik*“ (S. 192ff.) der „*Bekenntnis-Musik*“ der  
„*späten*“ Messen (S. 201ff.) gegenübergestellt. Peter  
Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 2002, S.  
268, vermutet, die spätere Popularität der *Messe in G*  
sei „*ihrer Praktikabilität eher zu danken [...] als einer be-  
sonderen Profilierung*“ und sieht gerade in diesem „*Ein-  
klang zwischen äußeren und inneren Bedingungen*“ eine  
„*Meisterschaft des Durchschnittlichen*“.
- 7 Siehe Birgit Lodes, *Die Messe im 19. Jahrhundert*, in:  
*Messe und Motette (= Handbuch der musikalischen Gat-  
tungen 9)*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried  
Mauser, Laaber 1998, S. 270–332, hier 274f.

Bärenreiter  
Leseprobe  
sample page



Lichtentaler Pfarrkirche zu den vierzehn Nothelfern, unterstützt von einer für den Kirchenbau gegründeten „Nothelfer-Bruderschaft“<sup>8</sup>, durch eine überdurchschnittlich rege kirchenmusikalische Praxis aus, die jener der kleineren Kirchen Wiens wohl kaum nachstand. Seit 1728 leitete ein professioneller Chorregent die Kirchenmusik der Pfarrkirche, der seinerseits über fest angestellte Musiker verfügen konnte. Sämtliche Sonn- und Feiertage des Jahres wurden mit instrumental begleiteter Kirchenmusik gefeiert, zu kirchlichen Hochfesten verpflichtete man neben Streichern zusätzlich auch Bläser.<sup>9</sup> Die Lichtentaler Gemeinde besaß überdies eigene Instrumente und ließ 1774 von Johann Michael Panzner eine neue Orgel „mit 22 Registern für zwei Manuale und Pedal“ bauen, die bis heute erhalten ist.<sup>10</sup> Das Notenarchiv der Pfarrgemeinde spiegelt die musikalischen Möglichkeiten und Ambitionen der ansässigen Chorregenten. Es überliefert neben Messen von Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn zahlreiche kirchenmusikalische Werke von Johann Adolf Hasse, Giovanni Battista Pergolesi, Johann Baptist Albrechtsberger, Georg von Dorn, Franz Anton Hoffmann, Johann Baptist Vanhal oder Franz Xaver Süssmayr. Die Kirchenmusik der Gemeinde erlebte im 19. Jahrhundert eine wesentliche Einnahmequelle zur Finanzierung der Kirchenmusik. Dies verschärfte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch durch die Steuerbelastung der Gemeinden während der napoleonischen Kriege und durch den Staatsbankrott von 1811.<sup>12</sup> In den Archivalien der Gemeinde Lichtental werden mit Ausnahme des Regens Chori nach 1783 keine festangestellten Musikerinnen und Musiker mehr erwähnt.<sup>13</sup>

Dennoch hatte sich offensichtlich dank der langen Tradition in der Lichtentaler Pfarrgemeinde eine besondere Wertschätzung für die

Kirchenmusik erhalten. Michael Holzer (1772–1826), seit 1794 Regens Chori der Pfarrkirche<sup>14</sup>, musste zwar auf ein professionelles Ensemble verzichten, konnte aber auf eine Gruppe von engagierten Musikern und Musikliebhabern bauen, die regelmäßig an der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste mitwirkten. Dazu gehörten beispielsweise der Violinvirtuose und Komponist Josef Mayseder<sup>15</sup>, Ferdinand Schubert als Organist und Heinrich Grob, der Sohn eines Lichtentaler Seidenfabrikanten. Dieser spielte Violoncello und vertrat Holzer gelegentlich als Regens Chori. Seine Schwester Therese, eine begabte Sopranistin, sang die anspruchsvollen Partien für den Solosopran in Schuberts frühen Messen.<sup>16</sup> Daneben wirkte der Bratscher Joseph Doppler, in Klavierquartett der Familie Schubert, im Violoncello der Lichtentaler Ensemble an.<sup>17</sup> Die traditionellen Aufgaben des Chorregenten entsprechend betätigte sich vermutlich auch Schuberts Vater Franz Leopold und sein Bruder Ignaz an der Lichtentaler Kirchenmusik. Schubert selbst „begegnete [...] wieder jeden Sonntag am Freitag im Lichtenthaler Kirchenschulhaus um 12 als Sängerknabe“ der Hofkapelle ausgeschieden war, und im Herbst 1813 auch das Wiener Stadtkonvikt verlassen hatte.<sup>18</sup> Ferdinand Schubert bereitet anlässlich der Erstaufführung der *Messe in F* das besondere Engagement dieser Gruppe und ihre Verbindung mit dem jungen Komponisten Franz Schubert.

„In solchen Musikmusiken wird, der auch nicht bald wieder in Musik aufgeführt werden, als dies seine 1. Messe. Denn Regens Chori war sein erster Lehrmeister [Michael Holzer],

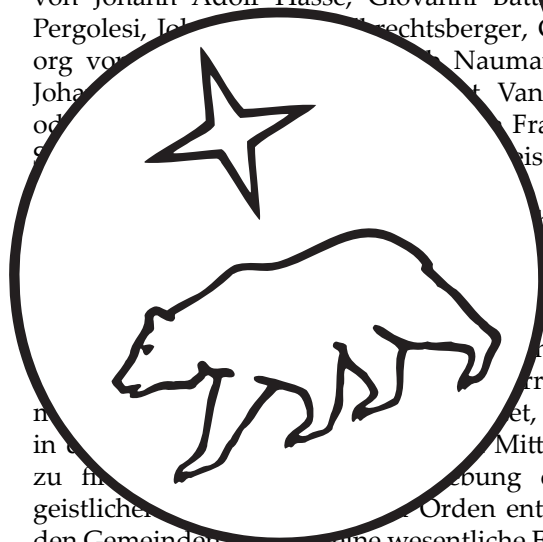
8 Dieser Bruderschaft gehörten auch Adlige unter der Schirmherrschaft Kaiser Karls VI. an. Den Grundstein für die Erweiterung der Pfarrkirche ließ Kaiserin Maria Theresia legen. Siehe Rupert Feuchtmüller, *Die Schubertkirche zu den Heiligen Vierzehn Nothelfern*, in: *Franz Schubert und die Pfarrkirche Lichtental*, hrsg. von Erich Benedikt, Salzburg 1997, S. 7–26, hier 13–17.

9 Siehe Erich Benedikt, *Franz Schubert und die Kirchenmusik in Lichtental*, in: Ders. (Hrsg.), *Franz Schubert und die Pfarrkirche Lichtental* (wie Anm. 8), S. 27–41, hier 27f. Zu den fest angestellten Musikern gehörten 1783 neben Organist und Regens Chori je zwei Sängerinnen und Sänger (Sopran, Alt, Tenor, Bass), vier Geiger, ein Cellist und ein „Violonist“. Siehe Otto Biba, *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, in: *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* 1 (1971), 2. Halbband: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, S. 7–79, hier 37f.

10 Siehe Benedikt, *Franz Schubert und die Kirchenmusik in Lichtental* (wie Anm. 9), S. 28. Schon 1725 wurden der

Gemeinde „4 Geigen und 1 Bassettl“ gespendet. Siehe ebd., S. 27. Noch 1833 besaß sie sieben Violinen, eine Viola, ein Violoncello, einen Kontrabass und zwei Pauken, außerdem eine Piccoloflöte von ca. 1830. Siehe Erich Benedikt und Michael Jahn, *Die Musikhandschriften des Pfarrarchivs Wien-Lichtental*, Wien 2006 (= *Veröffentlichungen des rism-österreich* 3/A), S. 29.

- 11 Siehe Benedikt, *Franz Schubert und die Kirchenmusik in Lichtental* (wie Anm. 9), S. 31, sowie Benedikt/Jahn, *Die Musikhandschriften des Pfarrarchivs Wien-Lichtental* (wie Anm. 10), S. 32f. In Ferdinand Schuberts Nachlass sind Abschriften von fünf Messen Mozarts, je einer Messe von Albrechtsberger, Gottfried Weber, Josef Preindl und einem der Brüder Haydn, ein Requiem von Ignaz Aßmayer sowie ein Chorwerk von Antonio Salieri und Partien von Winter nachgewiesen. Vgl. eine Liste der Abschriften in der Schrift „Geschrieben“ im Nachlass der Familie Schubert, Wienbibliothek im Rathaus, Wien, PH 600.
- 12 Siehe Otto Biba, *Besetzungsverhältnisse in der Wiener Kirchenmusik* (wie Anm. 4), S. 182.
- 13 Siehe Benedikt/Jahn, *Die Musikhandschriften des Pfarrarchivs Wien-Lichtental* (wie Anm. 10), S. 23f.
- 14 Christian Kastl, *Art. Holzer, Michael*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hrsg. von Barbara Boisis (im Folgenden: oeml) (letzte inhaltliche Änderung: 21.5.2008, abgerufen am 11.10.2023), <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d1d1>.
- 15 Siehe Benedikt, *Franz Schubert und die Kirchenmusik in Lichtental* (wie Anm. 9), S. 34. Josef Mayseder (1739–1863) war Schüler von Emanuel Aloys Förster und Ignaz Schuppanzigh, deren Schüler er in Wien als Violoncellist ab 1815 wirkte, ab 1816 erstes Mitglied und ab 1836 Konzertmeister der Hofmusikkapelle sowie ein geschätzter Pädagoge. Siehe Rupert Hanzlik, *Art. Mayseder, Joseph*, in: oeml (letzte inhaltliche Änderung: 30.9.2022, abgerufen am 12.10.2023), <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d92c>.
- 16 Ferdinand Schubert, *Aus Franz Schubert's Leben*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (im Folgenden: NZfM) 10 (1839), Nr. 33 (23. April 1839), S. 129–130, Nr. 34 (26. April 1839), S. 133–134, Nr. 35 (29. Oktober 1839), S. 138–140, und Nr. 36 (1. November 1839), S. 142–143, hier in Nr. 34, S. 133.
- 17 Mindestens für die Aufführung der *Messe in F* ist seine Mitwirkung belegt. Siehe Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 36, Anm. 1. Doppler arbeitete später für den Diabelli-Verlag und wurde danach Geschäftsführer bei C. A. Spina. Er pflegte viele Kontakte zu mehreren Liebhaberorchestern und Musikvereinen Wiens. Für letztere kopierte er auch einige Stimmensätze zu Orchesterwerken Schuberts sowie zu den Messen in G und in B (D 167 und D 324). Siehe Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII: *Supplement*, Bd. 5, Kassel etc. 1964, im Folgenden: Dok.<sup>1</sup>), S. 70, Margret Jestremski, *Art. Doppler*, in: *Schubert-Lexikon*, hrsg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski, Graz 1997, S. 94f., sowie Peter Clive, *Schubert and his world. A biographical dictionary*, Oxford 1997, S. 40f.
- 18 Ferdinand Schubert, *Aus Franz Schubert's Leben*, in: *NZfM* 10 (1839), Nr. 34 (26. April 1839), S. 133.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Samplepage

Organist sein Bruder Ferdinand, erste Sopranistin eine gute Freundin, seine Lieblingssängerin [Therese Grob], und die übrigen Musiker lauter Jugendfreunde oder Leute, unter denen er aufgewachsen.<sup>19</sup>

Noch vor der Gründung der ersten Wiener Kirchenmusikvereine traf Schubert in seiner Heimatgemeinde auf einen musikalisch gebildeten und begabten Kreis, der ihn zur Komposition von Kirchenmusik motivierte und darin unterstützte, seine ersten Schritte an die Öffentlichkeit zu gehen.<sup>20</sup> Schuberts frühe Messen entsprechen zwar einigen für die ‚Landmesse‘ definierten Kriterien<sup>21</sup> und ihre Gestaltung musste sich an den aufführungspraktischen Gegebenheiten der Zeit orientieren. Dennoch belegen spätere Versuche, Schuberts teilweise ungewöhnliche Lösungen in der Vertonung des Messordinariums zu revidieren und zu regulieren (s. unten, *Quellen und Fassungen* und *Zur Rezeption der Messe in G im 19. Jahrhundert*), dass er schon damals Grenzen der kirchenmusikalischen Tradition ausgelotet und auch für den Lichtentaler Kirchenchor keine ‚Gebrauchsmessen‘ komponierte, sondern kompositorisch individuell vorgeht hat.

Zur histo-  
Schube

Schu-  
Umb-  
xis d-  
hins-  
Trad-  
18. Ja-  
eine wa-  
gebildet-  
glieder an de-  
zeichnete, die Mitte d-  
der ersten Kirchenmusikvereine führte.<sup>22</sup> Beide Fassungen der *Messe in G* spiegeln mutmaßlich unterschiedliche Aufführungsmöglichkeiten in Schuberts Umkreis wider, die wenig dokumentiert sind. Daher können Angaben zur Besetzung und Aufführungspraxis dieser Messe nur auf Grund der spärlichen historischen Fakten gemacht werden, die aus musikalischen Quellen und zeitgenössischen Berichten hervorgehen.

Wie stark die Vokalstimmen im Lichtentaler Kirchenchor 1815 besetzt waren, ist in diesen Quellen nicht überliefert. Noch Ende des

18. Jahrhunderts war eine „einfache Besetzung der Vokalstimmen die Regel“, die bei besonderen Anlässen oder in besser ausgestatteten Gemeinden zu einer doppelten Besetzung erweitert werden konnte.<sup>23</sup> Die Wiener Hofkapelle, in der Schubert bis 1814 gesungen hat, verfügte 1807 über 10 Knaben, 4 Tenöre und 4 Bässe.<sup>24</sup> Diverse Stimmensätze kirchenmusikalischer Werke Schuberts aus den Jahren 1815–1820<sup>25</sup> enthalten in der Regel einschließlich der Solisten je drei Stimmenkopien in Sopran, Tenor und Bass und je zwei im Alt.<sup>26</sup>

Nur eine mindestens doppelte Besetzung der Vokalstimmen ermöglichte den in der G-Dur-Messe geforderten Wechsel zwischen Tutti- und Solopartien. Schuberts autographische Partitur sieht zunächst eine Trennung zwischen Solo und Tutti vor, rechnet also sowohl mit mehr als zwei aufzuführenden Stimmen. Dennoch ist bei der Bassstimme im autographischen Stimmensatz zu sehen, dass der Basso solo und die Partien des Tutti unterstützen konnte. Vermutlich war das Tutti nicht in großer Besetzung, um auf die Mitwirkung der stärksten Bassstimme verzichten zu können. Eine weitere Stimmenkopie für den Alto Solo (Quelle C3), die wahrscheinlich in frühen Aufführungen der Messe unter Schuberts Beteiligung verwendet wurde<sup>27</sup>, sieht ebenfalls vor, dass die solistische Sopranstimme auch im Tutti mitsingt. Dort, wo sich die Partitur von Solo und Tutti überlappt, wurden eigene Text und Noten verändert, um dies zu ermöglichen. Man kann daher generell davon ausgehen, dass die Solopartien von Sängern und Sängern des Chores ausgeführt wurden und dass die Solisten in der Regel auch durchgängig im Chor mitwirkten.

Die musikalisch anspruchsvolle Gestaltung der Solopartien, etwa im Kanon des Benedictus oder im Agnus Dei, spricht dafür, dass Schubert für Sopran und Alto trotz eines seit 1806 offiziell gültigen Auftrittsverbots für Frauen in der Kirche eher mit Frauen- als mit Knabenstimmen rechnete.<sup>28</sup> Therese Grob sang in Lichtental wahrscheinlich nicht nur die Soli

19 Ebd.

20 Der erste Kirchenmusikverein wurde 1823 in der Wiener Vorstadt Schottenfeld gegründet; im selben Jahr folgten der *Verein von Musikfreunden St. Ulrich* und der in Erdberg, 1825 der Kirchenmusikverein St. Karl, 1827 jener zu St. Anna und 1828 jener in der Wiener Jo-

sefstadt sowie der *Kirchenmusikverein zur heiligen Dreifaltigkeit* im gleichen Bezirk. Im letzteren wirkte Schuberts Freund Michael Leitermayer, in St. Ulrich und St. Anna war Ferdinand Schubert tätig. Siehe Walter Sauer, *Musikvereine an Wiener Kirchen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 63/64 (1979/80), S. 81–114, hier 108f.

21 Nach Rudolf Flotzinger, *Versuch einer Geschichte der Landmesse*, in: *Bruckner Symposium. Anton Bruckner und die Kirchenmusik*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz 1988, S. 59–72, hier 68, verstand man unter einer Landmesse „Ordinariumscompositionen [...] wie sie in süddeutsch-österreichischer Barocktradition in Parallele zur Concerto-messe bzw. nach dem Vorbild der Instrumentalmesse für Kirchenchöre komponiert wurden, die wesentlich auf die Mitwirkung von Solisten angewiesen waren [...]. Die Rücksicht auf die Besetzung war mehr auf leichtere Ausführbarkeit, verschiedene Besetzungsmöglichkeiten (besonders der Instrumentalmesse) größtmöglicher Wirkung bei möglichst geringem Aufwand und mäßigem Umfang, auch auf Kosten von Textvollständigkeit und Wort-Ton-Verhältnis.“

22 Vgl. Otto Biba, *Kirchenmusikalische Praxis zu Schuberts Zeit*, in: *Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Arnold Feil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Aderhold, Walther und Franz Walburga Litschauer, Kassel etc. 1975, S. 3–12, hier 11f.; Biba, *Besetzungserhältnisse in der Wiener Kirchenmusik* (wie Anm. 22), S. 181.

23 Constanze Wimmer, *Die Hofmusikoper in Wien unter der Leitung von Antonio Salieri (1788–1824). Studien zur Musikwissenschaft* 47 (1999), S. 19–214, hier 134. Noch der um 1830 kopierte Stimmensatz der G-Dur-Messe für die Wiener Hofkapelle (s. Quelle F in *Kritischen Bericht*) sah für Tenöre und Bässe im Tutti jeweils nur drei Exemplare vor.

25 Siehe die *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie I: *Kirchenmusik*, Bd. 9: *Kleinere kirchenmusikalische Werke II*, Kritischer Bericht von Rudolf Faber, Tübingen 2016, S. 45f. (Stimmensatz zu *Tantum ergo* in C D 739) sowie S. 53 und 56 (Stimmensätze Dopplers zu *Tantum ergo* in C D 460 und *Tantum ergo* in D 461).

26 Größere Besetzungen des Chores ergaben sich erst nach 1820, als nach Gründung vieler Kirchenmusikvereine mehr Mitwirkende zur Verfügung standen. Bei der Aufführung der Kirchenmusikschule St. Anna 1843 waren 12 Sängerknaben und 10 erwachsene Gesangszöglinge beteiligt, „welche durch einige Vereinsmitglieder unterstützt wurden“. Siehe N.N., *Kirchenmusik*, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 3 (1843), Nr. 149 (14. Dezember 1843), S. 631.

27 Dies belegt eine Korrektur mit Tonbuchstabe von Schuberts Hand in T. 36 des Kyrie (s. den Kritischen Bericht).

28 Frauen war das öffentliche Singen in der Kirche traditionell untersagt; es wurde aber im späten 18. Jahrhundert zunehmend geduldet. Am 19. Dezember 1806 wurde in einem Hofdekret erlassen, „daß zu Kirchenmusiken nirgends Frauenzimmer [...] zugelassen werden, mit alleiniger Ausnahme derjenigen, die vermöge ihres Standes dazu verbunden sind, als: Frauen, Töchter und Schwestern von Chorregenten, Schulmeistern u.s.w.“; vgl. Biba, *Kirchenmusikalische Praxis zu Schuberts Zeit* (wie Anm. 22), S. 118f.

Bärenreiter  
Leseprobe  
sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Textpassage als bewusste Stellungnahme des jeweiligen Komponisten zum christlichen Glauben zu deuten. Zudem unterlegte Schubert den Messtext, der ihm aus seiner Praxis als Hofsängerknabe geläufig war, wahrscheinlich nicht nach einer schriftlichen Textvorlage, sondern aus dem Gedächtnis. Dabei sind ihm einige unbeabsichtigte Fehler unterlaufen, was man an gelegentlichen späteren Korrekturen ablesen kann.<sup>42</sup>

Manche Textwiederholung oder Umstellung einzelner Worte lässt sich auch aus der Anpassung des Textes an bestimmte musikalische Phrasen oder mit dem Rückgriff auf einzelne Motive begründen wie nicht zuletzt die Wiederholung des „Credo“-Motivs zu Beginn der musikalischen Reprise ab Takt 141 im Credo.<sup>43</sup> Damit rekurriert Schubert auf die seit Anfang des 18. Jahrhunderts gewachsene österreichische Tradition der Credo-Messe.<sup>44</sup>

Auffällig sind jedoch Auslassungen bestimmter Passagen des liturgischen Textes, die in mehreren Messen Schuberts wiederkehren. In der *Messe in G* betrifft dies drei Glaubenssätze aus dem Gloria: „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ und „Et vitam venturi saeculi“.

Die drei Glaubenssätze sind durch die Umstellung des Textes an die Stelle des „Et vitam venturi saeculi“ (1. Satz) und „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ (2. Satz) verlegt worden. Die Umstellung ist durch die Umstellung des Textes an die Stelle des „Et vitam venturi saeculi“ (1. Satz) und „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ (2. Satz) verlegt worden.

Die Umstellung ist durch die Umstellung des Textes an die Stelle des „Et vitam venturi saeculi“ (1. Satz) und „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ (2. Satz) verlegt worden.

Die Umstellung ist durch die Umstellung des Textes an die Stelle des „Et vitam venturi saeculi“ (1. Satz) und „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ (2. Satz) verlegt worden.

Die Umstellung ist durch die Umstellung des Textes an die Stelle des „Et vitam venturi saeculi“ (1. Satz) und „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ (2. Satz) verlegt worden.

Die Umstellung ist durch die Umstellung des Textes an die Stelle des „Et vitam venturi saeculi“ (1. Satz) und „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ (2. Satz) verlegt worden.

Übereinstimmung von Exposition und Reprise des Messensatzes in Kauf nahm.

Die mehrfache Eliminierung des Satzes „qui sedes ad dexteram Patri“ im Credo wurde als Hinweis gedeutet, dass Schubert den Anteil des Göttlichen im Wesen des Menschensohns Jesus Christus anders verstanden haben könnte als das christliche Glaubensbekenntnis. Rossana Dalmonte verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass Schubert in der Beschäftigung mit Texten Johann Wolfgang Goethes „*der Gedankenwelt des Spinozismus*“ begegnet sei, „die ihm ein Verständnis der Person Jesu vom Menschen her ermöglichte: nicht als der eines Gottes, der auf die Erde herabstieg, sondern als der eines Menschen mit den Eigenschaften höchster Menschlichkeit.“<sup>50</sup>

Die von Dalmonte vorausgesetzte Kenntnis philosophisch-theologischer Zusammenhänge Goethes, Johann Gottfried Herders und der religiösen Gedankenwelt der Frühromantik ist allerdings in den bisher biographischen Aufzeichnungen Schuberts nicht belegt und dürfte sich nur auf die Aussagen von Komponisten erst ab etwa 1817 schließen lassen.<sup>51</sup> Auch in dieser Hinsicht scheint es zudem widersprüchlich, dass Schubert den gleichlautenden Glaubenssätze „sedes ad dexteram Patri“ im Credo jeweils beibehalten hat.<sup>52</sup>

Auf John Gingerichs Analyse der Textbehandlung in Schuberts Messen, die neben Auslassungen auch alle anderen Änderungen des liturgischen Textes wie Umstellungen, Wiederholungen oder Polieränderungen berücksichtigt, geht hervor, dass die Eliminierung einzelner Textpassagen fast immer in Verbindung mit einer Umstellung oder Polytextierung auftritt. Nach Gingerich setzte Schubert letztere gezielt ein, um bestimmte Aussagen und Schlüsselworte des Textes hervorzuheben, während andere in den Hintergrund rückten oder ganz entfielen. Bei der Deutung dieser Textänderungen habe sich die Forschung zu einseitig auf die Frage konzentriert, welche Passagen Schubert eliminierte, anstatt den Versuch zu wagen, Schuberts individuelle Deutung des gesamten Messtextes zu ergründen:

42 Siehe Stringham, *The Masses of Franz Schubert* (wie Anm. 41), S. 96f. Jaskulsky, *Die lateinischen Messen Franz Schuberts* (wie Anm. 39), S. 66f., unterscheidet zwischen Texteingriffen, „die fundamentale Aussagen

der kirchlichen Lehre berühren“, und solchen „allgemeineren bis nebensächlichen Charakters“, die in D 167 etwa die Auslassung einer Anrede wie das „Jesu Christe“ im letzten Abschnitt des Credo betreffen.

43 Der nahezu spielerische Umgang mit dem liturgischen Text in Zusammenhang mit der musikalischen Komposition lässt sich besonders in der freizügigen Umstellung der Lobpreisungen des Gloria beobachten. Vgl. dazu die Textkonkordanz der Sätze Gloria und Credo im Vergleich mit dem *Kyriale sive Ordinarium Missae* [...], hrsg. von F. J. Thinnies, Regensburg (Pustet) 1859 auf S. XXf. Dass dieser kreative Umgang mit dem Messtext wiederum auch inhaltliche Schwerpunkte setzt, diskutiert Walther Dürr, *Schubert's Treatment of the Liturgical Mass Text*, in: *Goethe and Schubert. Across the Divide* (hrsg. von Lorraine Byrne und Dan Farrell, Regensburg 2007), S. 214–233, hier 218–227.

44 Siehe dazu Georg Reichen, *Mozarts Credo-Messen und ihre Vorläufer*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1955, S. 117–144.

45 Dieser Glaubenssatz fehlt in allen Messen Schuberts außer D 105 und D 452.

46 Das Bekenntnis zur katholischen Kirche und jenes zur Auferstehung nach dem Tod vertonte Schubert nur in seiner ersten Messe in E.

47 Dies geschah zum Beispiel zwischen den Brüdern Ignaz, Adolph und Franz Schubert aus den Jahren 1818 und 1819, hervorbr. Siehe Jaskulsky, *Die lateinischen Messen Franz Schuberts* (wie Anm. 39), S. 48. Vgl. auch Dürr, *Schubert's Treatment of the Liturgical Mass Text* (wie Anm. 43), S. 227f.

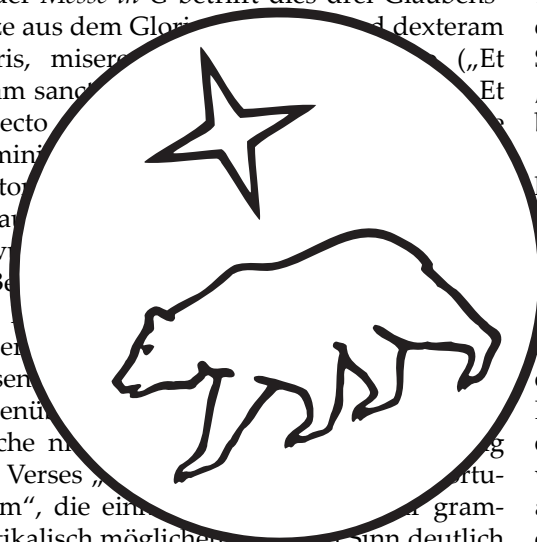
48 Siehe Jaskulsky, *Die lateinischen Messen Franz Schuberts* (wie Anm. 39), S. 47. Dürr vertritt die Ansicht, dass er selbst in seinem geistlich-literarischen Werk *„Azazel“* oder *„Die Feier der Auferstehung“* (D 689) „kein Verhältnis zur Auferstehung gefunden“ und wohl auch deshalb die Arbeit an diesem Werk abgebrochen. Siehe Walther Dürr, *„Azazel“*, in: Dürr/Feil/Litschauer (Hrsg.), *Reclams Musikführer* (wie Anm. 2), S. 163–191, hier 178.

49 Siehe Jaskulsky, *Die lateinischen Messen Franz Schuberts* (wie Anm. 39), S. 70.

50 Siehe das Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe, Serie I: Kirchenmusik, Band 2: Messen II*, hrsg. von Rossana Dalmonte und Pier Paolo Scattolin, Kassel 1982, S. XII.

51 Goethes Hymne *Ganymed*, in der eine „pantheistische Verschmelzung des Menschen mit der Gottheit“ ersehnt wird, vertonte Schubert erst im März 1817, die ersten Hymnen des Novalis 1819. Zu Goethes Hymne s. Thomas Seedorf, *Art. Ganymed op. 19,3 (D 544)*, in: *Schubert Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr, Michael Kube, Uwe Schweikert und Stefanie Steiner, Kassel et al. 2012, S. 442f., hier 443. Jaskulsky erkennt schon in einigen Tagebuchnotizen Schuberts von 1816 „Ansätze zu einer pantheistischen Anschauung von Gott und Welt“, bleibt aber nähere Belege schuldig. Siehe Jaskulsky, *Die lateinischen Messen Franz Schuberts* (wie Anm. 39), S. 47. Dürr, *Schubert's Treatment of the Liturgical Mass Text* (wie Anm. 43), S. 230–232, diskutiert Schuberts Hinwendung zum Pantheismus erst für seine letzten Messen in As und Es (D 678 und D 950).

52 Vgl. John Gingerich, „To how many shameful deeds must you lend your image“: *Schubert's Pattern of Telescoping and Excision in the Texts of His Latin Masses*, in: *Current Musicology* 70 (2000), S. 61–99, hier 73.



Bärenprobe  
Leseprobe  
Sample page

All of these questions assume that the answer lies in the missing words, and part of it, especially in the Credo, surely does. But just as surely the answer lies in the words – and the music – that remain. Asking not only “Which affirmations of faith was Schubert avoiding?” but also “What was Schubert trying to say?” allows us to pursue the meaning of the text and the music that remain.<sup>53</sup>

Ohne die Bedeutung dieser Auslassungen für Schuberts Messvertonungen zu vernachlässigen oder zu bagatellisieren sind diese gerade in seiner frühen Schaffensphase mit einiger Vorsicht und im Kontext des damals üblichen Umgangs mit dem kanonischen Text zu bewerten. Gingerichs Ansatz zeigt in dieser Frage eine neutralere Perspektive auf, die auch den musikalischen Schaffensprozess einbezieht und den Widerspruch zwischen der vermeintlich bewussten Streichung einzelner Glaubensartikel und der Beibehaltung anderer ähnlicher theologischer Bedeutung aufzuweisen vermag.

#### Quellen

In der Wiener Weise (1841) Teil der Partitur nicht von einer 1830er Jahre von fremden Vorhandenen Stimmensätze zu gemeinsam für bestimmte Aufführungen benutzt wurden oder dass zumindest einzelne Stimmen zwischen den jeweiligen Materialsammlungen ausgetauscht und weiterverwendet wurden. Auch bei den meisten Abweichungen von Schuberts autographen Stimmen gegenüber seiner eigenen Partitur handelt es sich eher um aufführungspraktische Varianten als um Eingriffe in die Werkgestalt. Daher erscheint es im Fall der G-Dur-Messe zunächst problematisch von ‚ Fassungen ‘ im Sinne von unterschiedlichen Ausprägungen desselben Werks zu sprechen,

da sich die in den autographen Quellen überlieferten Versionen der Messe in ihrer musikalischen Substanz kaum unterscheiden. Dennoch verleiht die in den autographen Stimmen um Trompeten und Pauken erweiterte Besetzung der ganzen Messe einen anderen Charakter, der nicht nur für den liturgischen Gebrauch relevant erscheint. Darüberhinaus rechtfertigt neben zahlreichen kleineren Retuschen eine dort vollzogene, von Schubert tolerierte größere Streichung im Credo, zwei Fassungen zu unterscheiden, ohne dass man die spätere Version als eine ausgereifere und endgültige oder die ursprüngliche als die eigentlich intendierte und der Praxis geopferte Werkgestalt definieren kann.

#### Erste Fassung

Schuberts autographische Partitur der Messe (Quelle A) scheint bereits die autographische Kopie eines nicht überlieferten Vorlages und lediglich einer früher entstandenen Kompositionspartitur, zu sein, die gesamte Partitur ist fortlaufend in drei Leseebenen und ohne nennenswerte Veränderungen in drei Lagen auf demselben Papier geschrieben und enthält nur wenige Korrekturen, die über reine Schreibfehler hinausgehen. Dass Schubert hier geschrieben und nicht komponierend notierend notierte, zeigt ein Zitat in der Partitur ausgeschiedener Takte auf, in dem er behauptet, dass ein Teil für die Messe notierte: Schubert schrieb auf diesem Blatt mit den Streichern beginnend eindeutig von oben nach unten (s. das Faksimile auf S. XXII), während er in Kompositionsmanuskripten aus dieser Zeit üblicherweise zuerst die Außenstimmen (Violine I und Bassi) und danach in der Regel die Vokalstimmen notierte, bevor er die Instrumentalbegleitung vollständig ausarbeitete.<sup>57</sup> Die Datierung zwischen dem 2. und 7. März 1815 bezieht sich vermutlich mehr auf den ersten Entwurf der Komposition als auf den realen Entstehungszeitraum der Messe.<sup>58</sup>

Diese Partitur enthält die früheste bekannte Fassung von Schuberts *Messe in G* für Singstimmen, Streicher und Orgel.<sup>59</sup> Schubert komponierte in dieser ersten Fassung einen sehr differenzierten Streichersatz, den er bis hin zu kleinsten Nuancen in Artikulation und Dynamik ungewöhnlich sorgfältig notierte. Für die instrumentale Bassstimme des Streichersatzes

gibt er – vermutlich als minimale Besetzungsvariante – nur einen Violone an (s. dazu oben *Zur historischen Aufführungspraxis von Schuberts Messe in G*).

Einige der Änderungen, die später in den autographen Stimmen (Quelle B) vorgenommen und dort zum Teil von Schubert selbst noch im Notentext bestätigt wurden, hat man nachträglich von fremder Hand auch in diese Partitur übertragen. Dies gilt besonders für die mit roter Tinte notierte und später mit Bleistift bekräftigte Korrektur und Streichung der Takte 133–140 im Credo. Ferner wurde die zuvor schon mehrfach mit Tinte korrigierte Partie des Soprans im Kyrie in den Takten 34–38 mit brauner Tinte rotol nach der zweiten Fassung

<sup>53</sup> Siehe Gingerich, ebd., S. 73. „Far from choosing a formal scheme as a procrustean bed for his text, Schubert’s formal designs [...] chosen as the means to successfully realize his overriding conception of the text, a conception evident in six of the masses.“ Siehe ebd., S. 72.

<sup>54</sup> Für dieses Werk ist eine Aufführung im Stift Klosterneuburg bei Wien dokumentiert, s. Ulrich Wagner, *Zur musikalischen Aufführungspraxis im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg* (1811 bis 1859), Masterarbeit (masch.schr.) Universität Wien, 2009, S. 35. Zu Rezensionen in der Presse s. Peter Krüger, *Katholische Kirchenmusik in Wien 1811 bis 1859 im Spiegel der Wiener Presse* (Masterarbeit, masch.schr.) Universität Wien, 2003.

<sup>55</sup> Siehe auch das Zeugnis Ferdinand Schuberts und der Vizeleiter der Pöchlentaler Gemeinde in einer späteren Partiturskopie der Messe (vgl. Anm. 1 und Quelle I im Kritischen Bericht).

<sup>56</sup> Es handelt sich um ein von der Papiermühle Gebrüder Kiesling in Niederhohenelbe hergestelltes Papier. Das Wasserzeichen zeigt drei liegende Halbmonde über dem Schriftzug *G. KIESLING* mit dem Beizeichen *JJ* im Quadranten d.

<sup>57</sup> Walther Dürr, *Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis*, in: Dürr/Krause (Hrsg.), *Schubert-Handbuch* (wie Anm. 40), S. 77–111, hier 80f.

<sup>58</sup> Schubert datierte in Partituren groß besetzter Werke in der Regel die Entstehungsdaten seiner ersten Entwürfe, in denen er den Verlauf einer Komposition skizzierte und die wichtigsten Details vorab notierte, bevor er an die Ausarbeitung der gesamten Partitur ging. Vgl. dazu Dürr, ebd., S. 80f., sowie das Vorwort, in: *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie II: *Bühnenwerke*, Bd. 8a, *Fierasbras (Erster Akt)*, hrsg. von Thomas A. Denny, Kassel et al. 2005, S. XIXf.

<sup>59</sup> Die Trompeten- und Paukenstimmen ad libitum ergänzte Schuberts Bruder Ferdinand erst später in den frei gebliebenen Systemen über der originalen Akkolade. Sie zeigen – im Unterschied zu Streicher- und Vokalstimmen – keinerlei Abweichungen gegenüber Schuberts autographen Stimmen. Weitere Stimmen für Holzbläser unter der Akkolade stammen von Ferdinand Schubert, s. seinen Hinweis in Quelle A.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Söhne Ambros und Anton jun. wirkten zu unterschiedlichen Zeiten als Regentes Chori im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. Dort fand auch die erste nachgewiesene Aufführung der *Messe in G* am 6. Juli 1841 statt, nachdem Ferdinand Schubert am Cäcilientag 1840 Schuberts *Messe in Es* (D 950) in Klosterneuburg dirigiert und dadurch Interesse an Schuberts Kirchenmusik geweckt hatte.<sup>79</sup> Nach 1841 wurde unter der Chorregentschaft Anton Rösners jun. besonders die *Messe in G* über viele Jahre regelmäßig in Klosterneuburg aufgeführt.<sup>80</sup>

Weiterhin initiierte Ferdinand Schubert am 8. Dezember 1843 eine Aufführung der G-Dur-Messe mit den Schülern und Auszubildenden der Kirchenmusikschule des *Vereins zur Beförderung der echten Kirchenmusik* an der Lehrerfortbildungsanstalt St. Anna in Wien:

Die Direction wählte zu diesem Festamte die Messe G-Dur von Franz Schubert, ein den Kunstfreunden bereits bekanntes Kirchentonwerk, welches fast durchgehends echter religiöser Geist belebt, und bei dem großen Mangel an zweckdienlichen Tonstücken, die seiner einfachen Besetzung entsprechen, das Streichquartett selbst kleineren Besetzungen kann.

Nachdruck Konrad 1844 einm Auffüh chennm Treu in ergänzte Organist m zwei Oboen od Kritischen Bericht).<sup>81</sup> 1847 notierte er außerdem noch zwei eigene Fagottstimmen in Schuberts autographen Partitur (s. Quelle A).<sup>85</sup>

Am 22. November 1844 erschien Schuberts *Messe in G* erstmals im Druck. Der Prager Verleger Marco Berra veröffentlichte „zur Installation Ihrer Kaiserlichen Hoheit der durchlauchtigsten Frau ERZHERZOGIN Marie Karoline, als Äbtissin des k. k. Theresianischen adeligen Damenstiftes am Hradschin“ einen Stimmensatz der Messe unter dem Namen des Prager Kirchenmusikers und Komponisten Robert Führer (1807–1861).<sup>86</sup> Es ist unklar, wie Führer

überhaupt an die Noten von Schuberts *Messe in G* gelangt war. Ferdinand Schubert zeigte sich überrascht, als er 1847 von der Drucklegung der Messe unter Führers Namen erfuhr. In einem offenen Brief an die *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* entlarvte er diesen als Plagiator und verurteilte die Veröffentlichung scharf:

Ich bekam [...] von der hiesigen, soliden Kunst- und Musikalienhandlung Diabelli et Komp. ein Exemplar derselben zur Ansicht, und ward nicht wenig überrascht, als ich daran eine Komposition meines seligen Bruders Franz erkannte, die lediglich von Note zu Note, so zu sagen vom A bis zum Z aus seiner Feder floß. Ich wandte mich sogleich an den Herrn Verleger dieses Werkes mit dem Ersuchen, diesen Irrthum aufzuklären, den Besitzern desselben zu erklären, daß die Messe nicht von Robert Führer in Prag, sondern von Franz Schubert in Viena (schon im Jahre 1815) komponirt sei, und daß es ein neues Titelblatt vermerkt. Da aber Herr Berra zu dieser [unvollständigen] Berichtigung nicht herbeiließ, so habe ich die Original-Partitur dieser Messe der Hof-Kunst- und Musikalienhandlung Diabelli et Comp. als mein rechtmäßiges Eigenthum übergeben.<sup>87</sup>

Ferdinands öffentliche Anklage Pelt Berra nicht davon abhielt, den Druck ohne Berichtigung der Autorchaft noch in weiteren Auflagen heranzubringen,<sup>88</sup> während Diabelli keine eigene Ausgabe veröffentlichte.

Es dauerte noch einige Zeit bis Schuberts *Messe in G* ihre bis heute anhaltende Popularität erreichte. Das Beispiel von Doppels Bearbeitung aus ihrer ersten Aufführungsschichte wie auch an der Eingriffe und Änderungen in die ursprüngliche Gestaltung seiner übrigen Lichentaler Messen zeigen, dass Schubert in seinen frühen Messen noch mit unterschiedlichen Formmodellen, Besetzungen und stilistischen Vorbildern experimentierte, um möglicherweise Erwartungen von Verlegern und Publikum entgegenzukommen. So komponierte er kurz nach Fertigstellung der G-Dur-Messe am 26. April 1815 ein neues Dona nobis für seine *Messe in F*, mit dem er eine strenge und umfangreiche Fuge an die Stelle seines ersten, homophonen und konzertant begleiteten Schlussgesangs im pastoralen Ton setzte.<sup>89</sup> Seine *Messe in C* versah Schubert anlässlich ihrer Drucklegung 1825 zusätzlich zu den bereits vorgesehenen Trompeten und Pauken ad libitum mit obligaten Stimmen für Oboen bzw. Klarinetten. Noch im Oktober

1828 komponierte er außerdem ein neues vierstimmiges Benedictus für diese Messe, das als Alternative zu seinem konzertanten Arioso für Solosopran der ersten Fassung gedacht war.<sup>90</sup>

79 Neben Anton Rösner jun. zählte auch dessen Vorgänger, Hippolyt Hanauska, 1833–1840 Regens Chori in Klosterneuburg, zu den Bewunderern von Schuberts Messen. Siehe dazu Wagner, ebd.

80 Das für die Jahre 1840–1847 und 1852–1859 erhaltene Aufführungsverzeichnis von Klosterneuburg (Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde) verzeichnet von 1841 bis 1844 jährlich je eine, 1846 zwei Aufführungen der Messe; 1842–1859 folgten in regelmäßigen Abständen fünf weitere. Vgl. die Transkription des Verzeichnisses in: Wagner, *Zur musikalischen Aufführungspraxis im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg von 1840 bis 1859* (wie Anm. 54), S. 131–183.

81 N.N., *Kirchenmusik*, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 3 (1843), Nr. 149 (14. Dezember 1843), S. 630f.

82 Siehe N.N., *Kirchenmusik*, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 4 (1844), Nr. 185 (25. Mai 1844), S. 250.

83 Vgl. L. [Ludwig Ferdinand Luib], *Local-Revue* (wie Anm. 54), S. 7.

84 [unvollständig] führte [unvollständig] Herbeck am 30. Mai 1867 diese Bearbeitung mit Holzbläsern auch in der Hofmusikkapelle auf, denn man lieh dafür ein Instrument von der Piaristenkirche aus. Vgl. Anthea Brandt, *Das Repertoire der Wiener Hofmusikpellei 19. Jahrhundert*, in: *Handb. d. Kirchenmusik im 19. Jahrhundert im Mitteleuropa* (Hrsg. von G. S. im Auftrag d. Benediktinerorden-Gesellschaft Wien 2017), S. 9–19, hier 2.

85 Diese Erweiterung fand vielleicht anlässlich einer weiteren Produktion des *Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik* St. Anna im Vereinsjahr 1846/47 statt. Siehe den Bericht des Vereins in der *Wiener Zeitung*, (1. September 1847), S. 1880; dort wird zwar nicht erwähnt, welche Messe von Franz Schubert aufgeführt wurde, aber der Hinweis, man habe „*Kirchen-Tonwerke, welche durch Würde und Einfachheit sich auszeichnen und der Ausführung keine zu großen Schwierigkeiten in den Weg legen,*“ gewählt, lässt an die ähnliche Formulierung zur Aufführung der G-Dur-Messe von 1843 (s. Anm. 81) denken.

86 Siehe Quellen III, N.F-2 D 167, A-1, S. 557f. Vgl. auch den Kritischen Bericht, Quelle H.

87 Offener Brief Ferdinand Schuberts in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 7 (1847), Nr. 149 (14. Dezember 1847), S. 597.

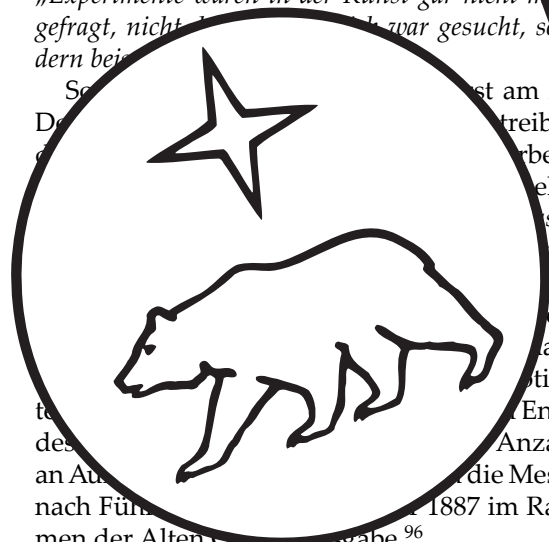
88 Siehe Quellen III, N.F-2 D 167, A-1, S. 557.

89 Walther Dürr sieht in dieser mit großem Pathos inszenierten Bitte um Frieden eine Reaktion Schuberts auf die Rückkehr Napoleons von Elba und das Wiederaufflammen der napoleonischen Kriege. Vgl. Dürr, *Kirchenmusik* (wie Anm. 2), S. 197. Während dieser historische Anlass nur vermutet werden kann, manifestiert sich in dieser satztechnisch anspruchsvollen Fuge mit ihrem feierlichen Plagalschluss Schuberts Anspruch, seine *Messe in F* noch deutlicher als eine ‚Missa solennis‘ zu kennzeichnen als zuvor.

90 Vgl. Dürr, *Kirchenmusik* (wie Anm. 2), S. 199f.



Trotz dieser Maßnahmen gelang es dem Komponisten nicht, den gehobenen Ansprüchen der Wiener Kirchenmusikszene gerecht zu werden.<sup>91</sup> Walter Sauer konstatiert nach Untersuchung der Archivalien und Programme der Wiener Kirchenmusikvereine, dass zu Schuberts Lebzeiten und im Vormärz noch immer Werke Joseph und Michael Haydns sowie Mozarts das Repertoire dominierten und vor allem „Komponisten im Umkreis oder in stilistischer Nachfolge Haydns [...] beliebt waren.“ Die „beherrschende Stellung dieser klassizierenden Richtung“ lasse sich „auch im auffälligen Fehlen anderer bedeutender Tondichter“ wie Franz Schubert und Ludwig van Beethoven erkennen.<sup>92</sup> Auch Otto Biba verweist auf die konservative Tendenz der Wiener Musikszene in der Gründungszeit der Gesellschaft der Musikfreunde. Letztere habe sich explizit um die Ausbildung eines ‚klassischen‘ Repertoire-Kanons bemüht und den Geschmack vieler musikalischer Dilettanten geprägt, welche sich auch in den Kirchenmusikvereinen engagierten: „Experimente waren in der Kunst gar nicht mehr gefragt, nicht nach Neuem gesucht, sondern bei



Seit dem 25. April 1887 im Rahmen der Alten Gesamtausgabe.<sup>96</sup>

#### Zur Edition

Die Edition der *Messe in G* folgt grundsätzlich den Richtlinien der *Neuen Schubert-Ausgabe*.<sup>97</sup> Im Folgenden sei auf einige wenige Ergänzungen und Abweichungen von diesen allgemeinen Richtlinien im vorliegenden Band hingewiesen.

#### Akzentuierung und Akzentzeichen

In beiden autographen Quellen zu seiner *Messe in G* notierte Schubert fast alle Akzente, besonders auch jene zu einzelnen längeren Notenwerten wie Halbe, punktierte Halbe und Ganze als lange, mittig zum Notenkopf gesetzte Gabeln, die spitzwinklig nach oben ausgerichtet sind. Dies gilt auch für lange Akzente zu Notengruppen mit kürzeren Notenwerten oder solche zu übergebundenen Noten. Selten begegnet hier ein waagrecht ausgezogener Winkel, der auch als Decrescendo-Winkel gedeutet werden kann.

Betrifft die Akzentuierung nur eine Note, wurde der Akzent in der Edition nach dem geringem Usus der *Neuen Schubert-Ausgabe* durch ein kurzes Akzentzeichen wiedergegeben. Schließt das Akzentzeichen mehrere aufeinanderfolgende Noten ein, so wurde dafür das in der *Neuen Schubert-Ausgabe* seit 2022 eingeführte Zeichen für lange Akzente verwendet [—], um die mutmaßliche Dauer dieser Akzentuierung anzudeuten. Beide Zeichen können in Kombination unterschiedlichen Stimmen in mehreren aufeinanderfolgenden Notentakten zu beachten, dass nur die unterschiedliche Länge des Akzentzeichens im modernen Stichbild kein Unterschied in der Dauer und Intensität der Akzentuierung angezeigt wird. Im Gegenteil bezieht sich jede Form der Akzentuierung auch das kurze Akzentzeichen auf die gesamte Dauer eines Notenwerts.

Die Akzentuierung durch dynamische Angaben wie *fp*, *fp*, *sf*, *fz* und *ffz* zu einzelnen Noten sind ähnlich zu lesen wie die als Gabeln notierten Akzente und ebenfalls in Relation zur Dauer des bezeichneten Notenwerts zu setzen. Sehr häufig notiert Schubert bewegte Achtel- und Sechzehntelgruppen als Abbriviaturen, die nur einen Notenkopf aufweisen, der die Dauer der Notengruppe angibt. Ist ein Akzent oder eine entsprechende dynamische Angabe zu einer solchen Abbriviatur gesetzt,



gilt die Akzentuierung daher für die ganze in der Abbriviatur zusammengefasste Notengruppe. Um diesen Zusammenhang zu wahren, wurden diese Abbriviaturen in der vorliegenden Edition abweichend von den

Richtlinien der *Neuen Schubert-Ausgabe* nicht durchgängig aufgelöst, sondern häufig beibehalten. Wenn Schubert dynamische Angaben wie *fp*, *ffp*, *sf*, *fz* oder *ffz* zu einer ausgeschriebenen Achtel- oder Sechzehntelgruppe notiert, so kann man auch hier davon ausgehen, dass nicht nur die erste Note dieser Gruppe zu betonen ist, sondern dass sich die Angabe ebenfalls auf die gesamte Gruppe bezieht. Die Dauer der Akzentuierung sollte sich an der Balkung oder gegebenenfalls auch an der Akzentuierung in den übrigen Stimmen orientieren. Gelegentlich hat Schubert die Dauer der Akzentuierung auch durch die Kombination von dynamischer Angabe und dazu gehöriem Winkel präzisiert.

91 Peter Krüger spricht von einem „aus heutiger Sicht unverständlichen Phänomen“ der „Bedeutungslosigkeit Franz Schuberts als Kirchenmusiker“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schuberts Kirchenmusik sei „nur den Kirchenmusikvereinen geführt worden, wo sein Bruder tätig war.“ Siehe ders., *Katholische Kirchenmusik in Wien von 1815 bis 1848* (wie Anm. 54), S. 78.

92 Vgl. Sauer, *Musikvereine an Wiener Kirchen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert* (wie Anm. 20), S. 57 f., ebd., S. 96 f., mit unter anderem häufig genannten Komponisten wie Franz Xaver Altmannsberger, Joseph Schöbler, Maximilian Stadler, den Brüdern Georg Joseph Vogler, Robert Lehner, Ignaz von Seyfried, Ignaz Aßmayr und Anton Diabelli, während Werke von Schubert, Simon Smetana oder Johann Nepomuk Hummel nur selten zur Aufführung kamen und Beethoven kaum Einfluss auf die zeitgenössische Kirchenmusik genommen habe.

93 Vielleicht habe Schubert deshalb anders als für seine Messen in B und C nichts für die Verbreitung seiner *Messe in G* getan, weil sie „nicht nur mit neuen Harmonien arbeitet, sondern – weit gefährlicher – im musikalischen Ausdruck eine völlig neue Textauffassung bringt“. Vgl. Otto Biba, *Zur Wiener Musikszene zwischen Schubert und Brahms*, in: *Brahms' Schubert-Rezeption im Wiener Kontext. Bericht über das internationale Symposium Wien 2013*, hrsg. von Otto Biba, Gernot Gruber, Katharina Loose-Einfalt und Siegfried Oechsle, Stuttgart 2017, S. 17–31, hier 19 und 22.

94 Vgl. Richard Steurer, *Das Repertoire der Wiener Hofmusikkapelle im neunzehnten Jahrhundert*, Tutzing 1998, S. 152. Nachdem Herbeck im April 1866 zum Hofkapellmeister aufgerückt war, setzte er die *Messe* am 3. Mai 1866 erneut auf das Programm. Vgl. Harrandt, *Das Repertoire der Wiener Hofmusikkapelle* (wie Anm. 84), S. 26.

95 Harrandt, ebd., S. 8.

96 Siehe *Franz Schubert's Werke*, Serie 13, Bd. 1 (wie Anm. 61).

97 *Neue Schubert-Ausgabe, Editionsrichtlinien*, 7. Fassung, vorgelegt von der Editionsleitung, Tübingen und Wien 2022 (<https://schubert-ausgabe.de/edition/editionsrichtlinien/>).

## Zur Generalbassbezeichnung

In seiner autographen Partitur hat Schubert die instrumentale Bassstimme nur in den ersten sechs Takten des Kyrie beziffert. Eine vollständige Bezifferung der Stimme erfolgte erst in der Organo-Stimme seines autographen Stimmensatzes. Anders als in den Richtlinien der *Neuen Schubert-Ausgabe* empfohlen wird, wurde diese Bezifferung nicht für die Bassstimme der ersten Fassung übernommen, da beide Fassungen an einigen Stellen merklich differieren. Es ist aber möglich, sich bei der Ausführung der Bassstimme weitgehend an der Bezifferung der zweiten Fassung zu orientieren. Die Generalbassbezeichnung wird nur dort ergänzt, wo Schuberts originale Bezifferung missverstanden werden könnte.

Die Orgelstimme seines Stimmensatzes ist sehr ausführlich beziffert, darunter auch oft der gewöhnlich nicht bezeichnete „harte und weiche harmonische Dreyklang“ mit den Ziffern „3“ oder „8“.<sup>98</sup> Schuberts Angabe der Harmoniefolgen für den Generalbass spiegelt häufig den Verlauf der Melodie des Vokalsatzes oder eine hervorgehobene Wendung im Orgeltext wieder. In der Orgelstimme sind sich dabei die Orgelnoten und die Orgelbeobachtung der Harmonik funktional verbunden. Die Orgelstimme ist „nicht monoton“, sondern die Orgelbestimmung vollständig nach Charakteristika auf eine Besetzung reduziert. Die Orgelstimme beziffert Schubert Akkordfolgen wiederholt mit der Ziffer „3“, so im Kyrie den Beginn des Themas in den Takten 1–2, 5–6 und allen weiteren Wiederholungen sowie die Achtelfigur in den Takten 25 und 28, ebenso einige Akkordfolgen im Agnus Dei (T. 11–14, 25–28 und 39–42).

Zur Wiederholung der Generalbassziffer „3“ bemerkt Albrechtsbergers Generalbassschule: „Wenn der Bass aber Stufenweise gehend mit vielen Terzen beziffert ist, spielt man nur die ersten und die letzten Noten (wo die Terzen anfangen und aufhören) vierstimmig; die übrigen Terzen werden alle nur dreistimmig, und im geschwinden Tempo

(Zeitmaß) gar nur zweistimmig abgefertiget.“<sup>101</sup> Da hier jedoch immer nur kurze Akkordfolgen mit der wiederholten Ziffer „3“ versehen sind und diese nicht im schnellen Tempo stehen, ist nicht ersichtlich, ob diese Regel hier zutrifft oder ob Schubert nur die Terzen in der Melodiestimme hervorheben wollte.

## Text und Textunterlegung

Die Interpunktion der autographen Vorlagen wurde grundsätzlich beibehalten. Nach heutigen Gesichtspunkten fehlende Interpunktion wurde jedoch zur besseren Lesbarkeit ergänzt. Soweit dafür keine Anhaltspunkte im Manuskript selbst zu finden waren, wurde ein Vergleich mit anderen Texten des 19. Jahrhunderts zum Vergleich herangezogen.<sup>102</sup>

Die Schreibweise eines Wortes, besonders die Groß- und Kleinschreibung, folgt Schuberts Originaltextunterlegung, wurde aber bei unterschiedlicher Schreibweise eines Wortes im gesamten Text vereinheitlicht. Nur Schuberts eigentümliche Schreibweise „Osanna“ in „sanctus und Benedictus“ wurde beibehalten, da sie in die zeitübereifende Schreibweise „Osanna“ übergeht. Auch hier orientiert sich die Edition an der Originaltextunterlegung. Vergleichende dazu die Tabellen zur Textunterlegung im Kritischen Bericht und die Übersicht über die Textvarianten in Gloria und Credo of S. 10–11. In dieser Synopse sind Schuberts Textfassungen in der Orgelstimme und in der Orgelstimme. Die Orgelstimme, die Schubert nicht anzeigt, was er nicht anzeigt, da nicht auszuschließen war, dass sie auch artikulatorische Bedeutung haben. An diesen Stellen wurden auch vereinzelt Bögen in den Singstimmen ergänzt, wo sie im Vergleich zu den anderen Stimmen zu fehlen scheinen. Weitere Melismenbögen wurden nicht ergänzt.

## Danksagung

Die Herausgeberin dankt allen Archiven und Bibliotheken und ihren Mitarbeitenden, die die originalen Quellen für diese Edition zur Verfügung gestellt und besonders in der Zeit der globalen Corona-Pandemie 2020–2022 durch ihre persönliche Unterstützung zugänglich gemacht haben: dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, der Stiftsbibliothek des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg,

der Universitätsbibliothek, Lund, dem Archiv der Erzdiözese Salzburg, der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, der Staatsbibliothek – Preussischer Kulturbesitz, Berlin, den Archiven der Piaristenkirche Maria Treu und der Dominikanerprovinz, Wien, und der Wienbibliothek im Rathaus, Wien.

Besonderer Dank gebührt Ulrike Wagner, Wien, die ihre Forschungsergebnisse zum Musikleben in Klosterneuburg großzügig mit mir geteilt hat. Sehr herzlich danke ich auch meinen Kolleginnen und Kollegen in Tübingen und Wien: Vasiliki Papadopoulou und Marlene Peter, die für ihre Hilfe bei der Erschließung der Quellen in Wien und ihre sehr wertvollen Hinweise zu musikwissenschaftlichen und quellenphilologischen Fragen, Carina Hansen für ihre Hilfe bei der Kollationierung der Quellen, Felix Loy für seine Durchsicht des Kritischen Berichts und zuletzt Rudolf Faber für seine kritische Redaktion des Bandes und seine Ratschläge zur Edition.

Tübingen, im Juni 2024

Christin Martin

98 Siehe den Art. *Bezifferung* in: Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/M. 1802, S. 242–250, hier 243: „Man ist daher gewohnt, 1) den harten und weichen harmonischen Dreyklang nicht eher anzuzeigen, als bis es, um Verwirrung zu vermeiden, unumgänglich nötig ist.“ Schubert hat diese Regel und die ebd. auf S. 244 genannten Ausnahmen der Bezeichnung des Dreiklangs innerhalb von Akkordfolgen großzügig ausgelegt.

99 Vgl. beispielsweise die Bezifferung der Takte 82–83 im Gloria oder der Takte 11–14 und 27–29 im Agnus Dei.

100 Siehe Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber 2014, S. 200.

101 Siehe Johann Georg Albrechtsberger, *Generalbaß-Schule, Neue vom Verfasser vermehrte Auflage*, Leipzig (Hoffmeister und Kühnel) [1805], S. 4, § III.II.), und Fig. XIII auf S. 5. Daniel Gottlob Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle und Leipzig 1791, S. 110, schreibt zur dreistimmigen Begleitung in § 87: „Jedoch wird durch die mehrmals wiederholte Ziffer 3 bezeichnet, daß der Generalbaßspieler zu jeder damit bemerkten (gemeinlich stufenweise fortschreitenden kurzen) Baßnote bloß die Terz greifen soll.“ Siehe auch die Notenbeispiele O und P auf S. 118.

102 *Kyriale sive Ordinarium Missae* (wie Anm. 43).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## CREDO

Liturgischer Text (Kyriale)

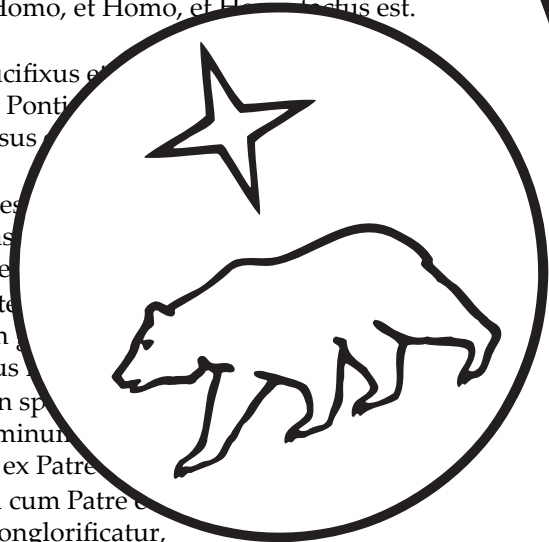
Credo in unum Deum.  
Patrem omnipotentem  
factorem coeli et terrae  
visibilium omnium  
et invisibilium.

Et in unum dominum Jesum Christum  
Filius Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo,  
lumen de lumine;  
Deum verum de Deo vero.  
Genitum, non factum,  
consubstantialem Patri,  
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et nostram salutem descendit de coelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine,  
et homo, et homo, et homo, factus est.

Crucifixus et  
sub Pontio  
passus

Et resurrexit tertia die secundum scripturas,  
Et ascendit in caelum,  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est,  
cum gloria iudicare vivos et mortuos,  
cujus regni non erit finis.  
Et in spiritu sancto dominum,  
qui ex Patre et Filio procedit,  
Qui cum Patre et Filio simul adoratur  
et conglorificatur,  
qui locutus est per prophetas.  
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma,  
in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum.  
Et vitam venturi saeculi.  
Amen.



in Schuberts Komposition

Credo in unum Deum  
patrem omnipotentem,  
factorem coeli et terrae  
visibilium omnium,  
et invisibilium.

In unum Dominum, Jesum Christum  
Filius Dei, unigenitum,  
ex Patre natum ante omnia saecula,  
Deum de Deo,  
lumen de lumine,  
Deum verum de Deo vero.  
Genitum, non factum,  
consubstantialem Patri,  
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et nostram salutem descendit de coelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine,  
et homo factus est.

Crucifixus et pro nobis [,]  
sub Pontio  
passus et sepultus est.

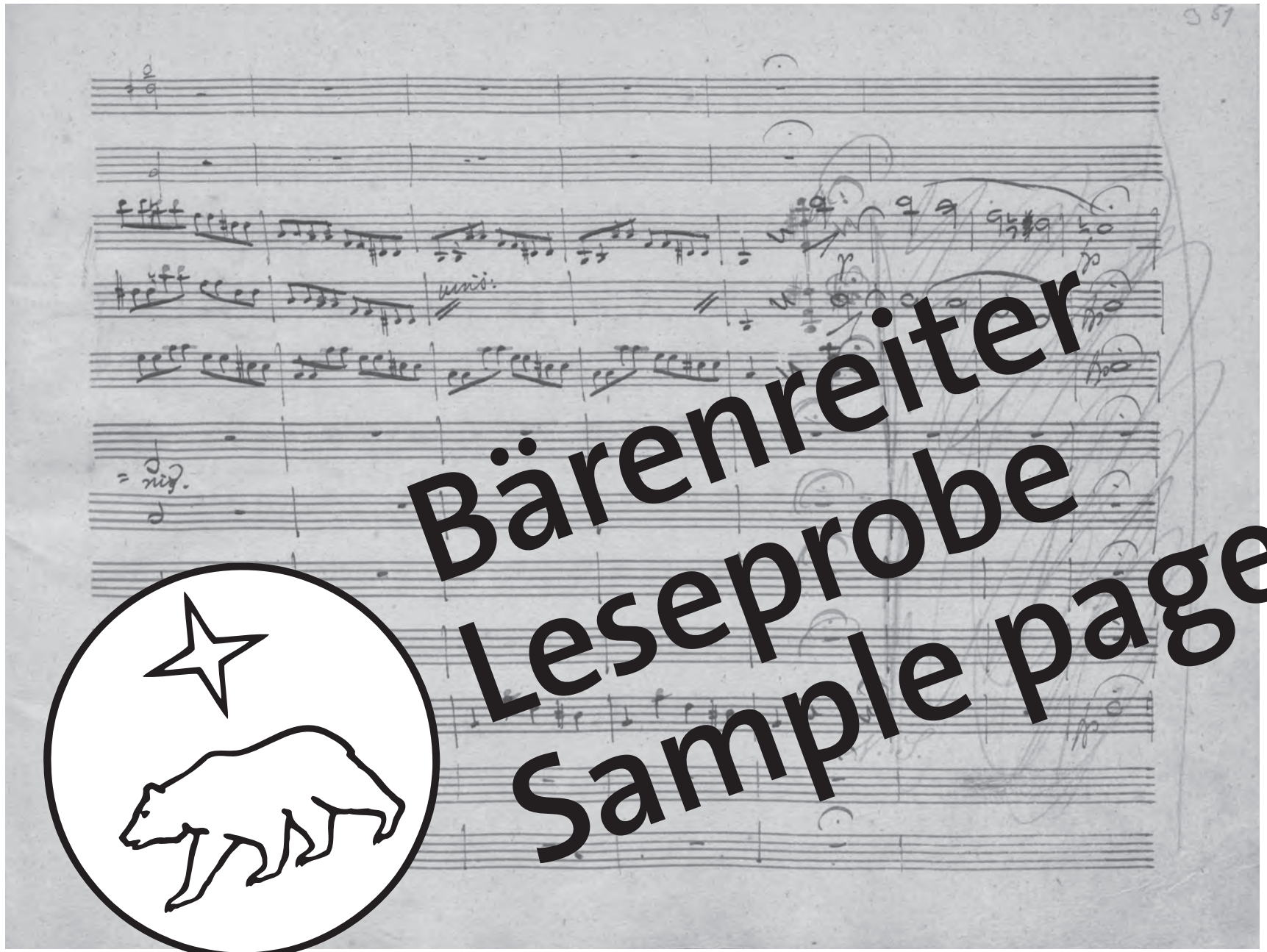
Et resurrexit tertia die secundum scripturas,  
et ascendit in caelum,  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est,  
cum gloria iudicare vivos et mortuos,  
cujus regni non erit finis.  
Credo [,] credo in spiritum sanctum dominum,  
et vivificantem,  
qui ex Patre et Filio procedit,  
qui cum Patre et Filio simul adoratur [,]  
qui cum Patre et Filio conglorificatur [,]  
qui locutus est, per Prophetas [,]

confiteor unum Baptisma  
in remissionem peccatorum  
mortuorum,  
et vitam venturi saeculi.  
Amen!

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Titelblatt der autographen Partitur aus dem Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, A 203, Bl. 1r (30 cm × 22,5 cm): Schubert notierte den Titel der *Messe in G* auf einem ausgeschiedenen Blatt. Das abgebrochene Notat der Takte 49–55 aus dem *Gloria* zeigt, dass er die Stimmen von oben nach unten abschrieb und nicht wie in seinen Kompositionsmanuskripten zunächst die Hauptstimmen (Violine I oder Vokalstimmen und Bassstimme) notierte. Die hier überlieferte Partitur ist wohl eine autographe Kopie, deren Vorlage verschollen ist. Links unten findet sich ein Hinweis Ferdinand Schuberts auf die von ihm 1847 ergänzten Holzbläserstimmen (s. dazu *Quellen und Lesarten*).



*Credo*, autographe Partitur aus dem Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, A 203, Bl. 25r (30 cm × 22,5 cm): In den Takten 133–137 wurden von fremder Hand mit roter Tinte Korrekturen und danach der Vermerk „V.S.“ [Volti subito] eingetragen, der bedeutete die Takte 138–140 wegzulassen. Später wurden Korrektur und Kürzung mit Bleistift verdeutlicht. Diese Änderung wurde auch in Schuberts autographen Stimmen notiert und dort vom Komponisten bestätigt (s. dazu das Faksimile auf S. XXVI).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



The image shows a page of handwritten musical notation. The top section is labeled 'Benedictus' and includes the instruction 'Ande grazioso'. The lyrics are: 'in excel-sis o Sana in excel-sis!', 've-nit in nomine Do-mini, be-ne-dictus, qui venit in no-mine Domini, bene-dictus, qui venit in nomine Do-mini, qui-ve-nit in nomine Do-mini, in excel-sis o Sana in excel-sis!'. The bottom section is labeled 'Agnus Dei' and includes the instruction 'Allegro'. The lyrics are: 'miserere no-bis, miserere no-bis'. A circular logo is overlaid on the left side of the page, featuring a white bear silhouette and a white star on a black background.

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

*Benedictus* und *Agnus Dei*, autographe Stimme des Basso aus dem Besitz des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg, MA 1336, Bl. 3r (23,5 cm × 30,3 cm): Über den Pausentakten zum Beginn des *Benedictus* wurde mit braunrotem Rötelstift wahrscheinlich von Schubert selbst vermerkt „Vom Tenor zu singen“. Im *Agnus Dei* notierte Schubert den ersten Solo-Einsatz des Basses (Takte 20–21) zunächst in d-Moll statt in h-Moll, ein Zeichen dafür, dass er auch beim Kopieren gelegentlich spontan weiterkomponierte.



*Credo*, autographe Stimme der Violine II aus dem Besitz des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg, MA 1336, Bl. 3r (23,5 cm × 30,3 cm): Hier wurde mit schwarzer Tinte eine zunächst von fremder Hand mit roter Tinte eingetragene Korrektur der Takte 133–137 und Streichung der ursprünglichen Takte 138–140 bestätigt; die Tonbuchstaben in Takt 133–136 und wohl auch die Noten in Takt 137 stammen von Schuberts Hand. Auch die Streichung erfolgte in einer für Schubert typischen Art.



*Sanctus*, Joseph Dopplers Stimme der Violine II aus dem Besitz der Universitätsbibliothek Lund, *Sammlung Taussig H 5*, Bl. 3v (23 cm × 30 cm): Der ursprüngliche Notentext des *Osanna* wurde hier mit einer geänderten Fassung überklebt, die nur in den Abschriften Joseph Dopplers überliefert ist (siehe den Anhang, Nr. 1).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



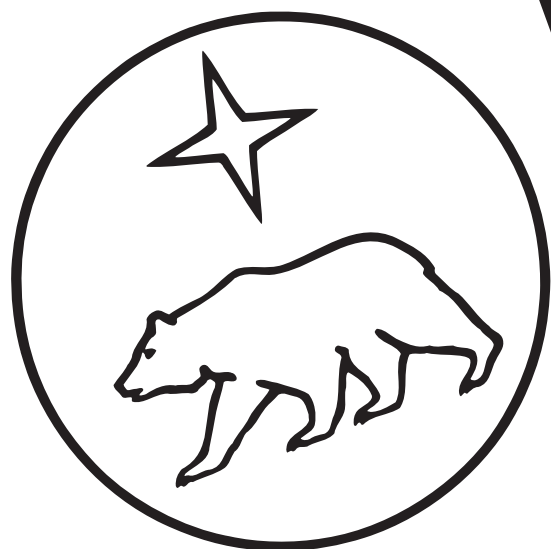
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

# Messe in G

D 167

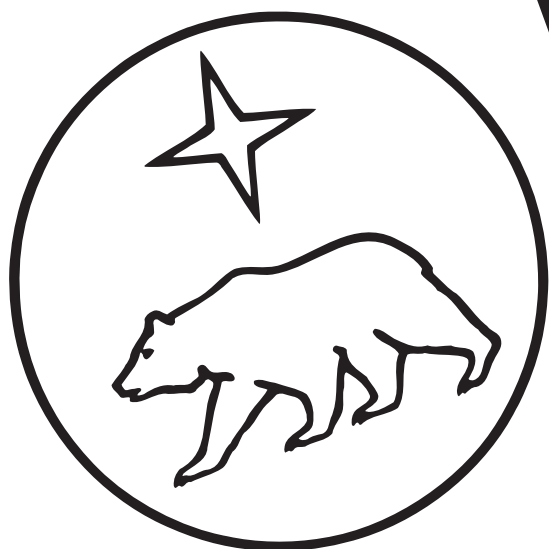
Erste Fassung



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

## Besetzung

Soprano, Alto, Tenore, Basso;  
archi, organo



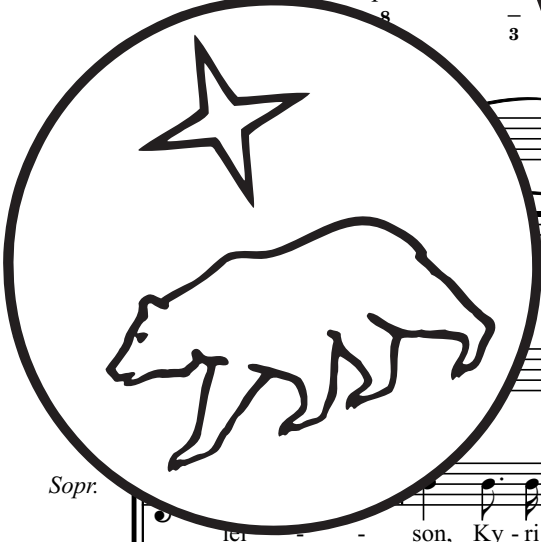
**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

# Kyrie

angefangen, den 2. März 1815

Andante con moto

The musical score is arranged in systems. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and the vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso). The second system includes Violone\* and Organo. The vocal parts have lyrics: "Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son." The instrumental parts include dynamic markings such as *p*, *fp*, *fz*, and *p*. There are also trills (*tr*) and a crescendo (*cresc.*) marking.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) Zur Besetzung der instrumentalen Bassstimme s. das Vorwort.

\*\*) Generalbassbezeichnung: In Schuberts autographen Partitur sind nur die Takte 1-6 beziffert. Für die folgenden Takte und die übrigen Sätze vgl. die Bezifferung der autographen Orgelstimme in Quelle B (s. die zweite Fassung). Siehe dazu auch das Vorwort.

\*\*\*) Takt 10-11, Violino I: Schubert notiert in Takt 10 ein *cresc.* ohne das Ziel der dynamischen Steigerung anzugeben; *fz* ergänzt analog Violone e Organo, Schubert könnte jedoch auch ein anhaltendes *cresc.* bis zum 3. Taktviertel in Takt 11 beabsichtigt haben.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



28

*staccato*

V. I

V. II

Va.

*p*

*staccato*

*p*

*staccato*

*p*

Sopr.

Solo

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

Alto

son.

Ten.

son.

Basso

son.

Vln. e Org.

*Vln. pizz.*

*pp*

*pp*

Sopr.

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

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

*fz* *p* *pp*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) Takt 35, Violino I, II: Im Ms. als punktierte Halbe mit Achtelabbreviatur notiert, darunter in Violino I *fz* und *p* ungenau notiert. NA platziert *fz* analog zu Violone e Organo zum 1. Taktviertel und *p* entsprechend zum 2.-3. Taktviertel, vgl. dazu auch Solo (S). Die Abbreviatur wurde entsprechend aufgeteilt.

42

V. I  
cresc. fp mf

V. II  
cresc. fp mf

Va.  
cresc. fp fz mf

Sopr.  
cresc. f Tutti  
lei - son, Chri - ste e - lei - - - son, Chri - ste!

Alto  
Tutti  
e - lei - - son, e -

Ten.  
Tutti  
e - lei - - son, e -

Basso  
Tutti  
Chri - ste!

Vlne. e Org.  
Vln. con arco  
cresc. fp mf

Va.  
cresc. cresc. cresc. cresc.

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

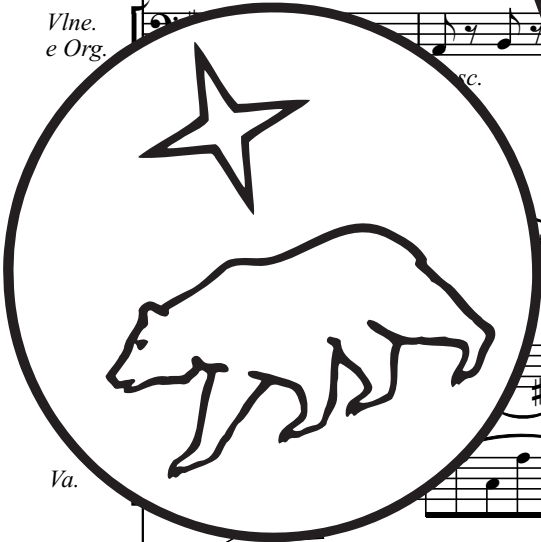
Alto  
lei - - son, Chri - ste! Chri - ste, Chri - ste e - lei - -

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

Basso  
Chri - ste! Chri - ste! Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei - -

Vlne. e Org.  
cresc.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



56

V. I *p* *decresc.* *pp*

V. II *p* *decresc.* *pp*

Va. *p* *decresc.* *pp*

Sopr. *fp* *>*  
son, e - lei - - son, Chri - - ste e - lei - -

Alto *fp* *>*  
son, e - lei - - son, Chri - - ste - lei - -

Ten. *fp* *>*  
son, e - lei - - son, Chri - - ste e -

Basso *fp* *>*  
son, e - lei - - son, Chri - - ste e -

Vln. e Org. *decresc.* *pp*

*p* *p* *p*

Sopr. *p*  
son! Ky - ri - e e - lei - -

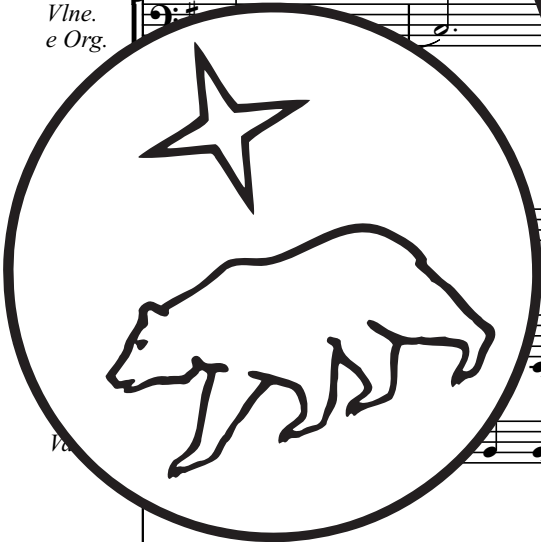
Alto *p*  
son! Ky - ri - e e - lei - -

Ten. *p* *>*  
lei - - son! Ky - ri - e e - lei - -

Basso *p* *>*  
lei - - son! Ky - ri - e e - lei - -

Vln. e Org. *p*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



\*) Takt 68ff.: Schubert notiert für die Reprise nur wenige dynamische Zeichen. Zu den Ergänzungen s. *Quellen und Lesarten*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

85

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

tr

3

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

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

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

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

pp

pp

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

e e - lei - - son !

lei - son, e - lei - - son !

lei - son, e - lei - - son !

e e - lei - - son !

pp



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\* Takt 96–97, Violino I: pp erst vor dem Taktstrich zu Takt 97 notiert. Möglicherweise sollte pp erst nach dem Ausklingen des Tutti eintreten. In Quelle B ist es wie in Violone e Organo jeweils am Taktanfang von Takt 96 notiert; daher angeglichen an die Bassstimme.

# Gloria

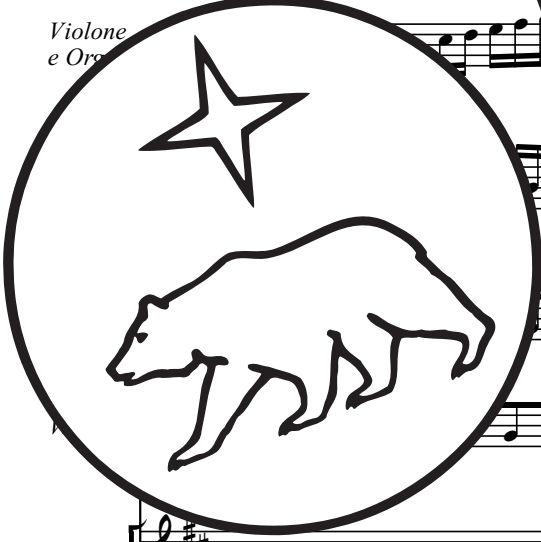
**Allegro maestoso**

Violino I  
Violino II  
Viola

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Tutti f  
Glo - ri - a in ex - cel - sis  
Tutti f  
Glo - ri - a in ex - cel - sis  
Tutti f  
Glo - ri - a in ex - cel - sis  
Tutti f  
Glo - ri - a in ex - cel - sis

Violone  
e Organo



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Sopr.  
Alto  
Ten.  
Basso

De - - - - o et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus  
De - - - - o et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus  
De - - - - o et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus  
De - - - - o et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Vln.  
e Org.

\*) Takt 6, Singstimmen: Schubert setzt hier nach „Deo“ einen Punkt, vielleicht, um die musikalische Zäsur zwischen den beiden Halbsätzen zu bekräftigen, fährt jedoch in Takt 7 mit Kleinschreibung fort. NA eliminiert den Punkt mit Rücksicht auf den syntaktischen Zusammenhang der beiden Halbsätze.

10

V. I

V. II

Va.

Sopr.

bo - nae vo - lun - ta - - - - - tis, lau - da - - - - - mus

Alto

bo - nae vo - lun - ta - - - - - tis, lau da - - - - - mus

Ten.

bo - nae vo - lun - ta - - - - - is, lau - da - - - - - mus

Basso

bo - nae vo - lun - ta - - - - - tis, lau da - - - - - mus

Vlne. e Org.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Va.

Sopr.

te, be - ne - di - - - ci - mus te, ad - o - ra - - - - - mus

Alto

te, be - ne - di - - - ci - mus te, ad - o - ra - - - - - mus

Ten.

te, be - ne - di - - - ci - mus te, ad - o - ra - - - - - mus

Basso

te, be - ne - di - - - ci - mus te, ad - o - ra - - - - - mus

Vlne. e Org.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





36

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - - - ste! Do - mi - ne

Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - - - ste!

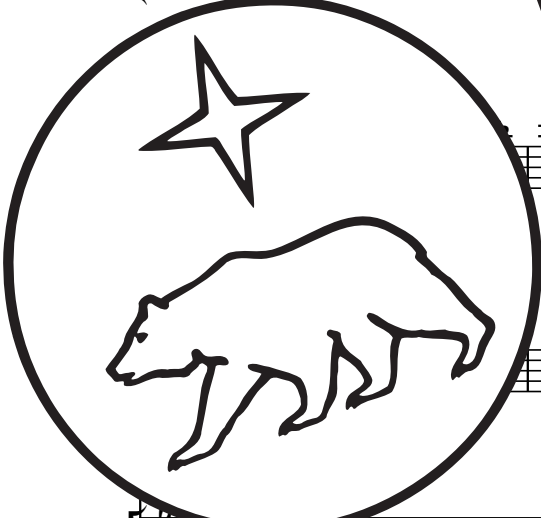
Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - - - ste!

Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - - - ste!

p

Solo

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

De - us, Ag - - gnus De - i, mi - se - re - re no - - -

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

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

Solo  
Fi - li - us Pa - tris, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,  
Mi - se - re - re no - - -

Tutti  
p

Tutti  
p

Tutti  
p

Tutti

46

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Solo Do - mi - ne De - us, Ag - - nus De - i, *p* mi - se - re - re

bis, Tutti

Alto

bis, *p* mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

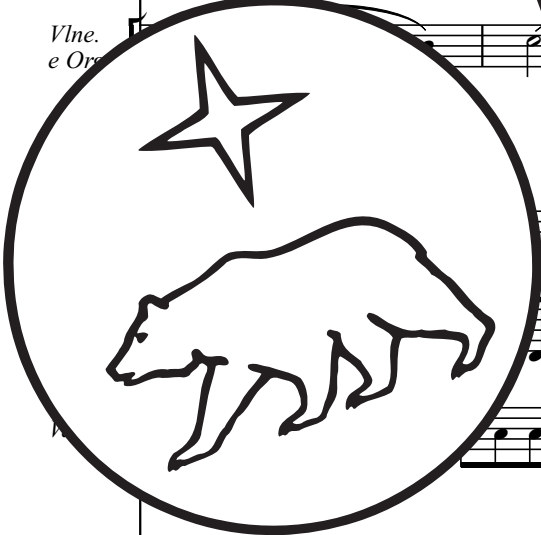
Ten.

bis, *p* mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re

Basso

Solo Fi - - us a - - nis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, bis, Tutti Mi - se - re - re

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Vln. e Org.

Sopr.

Fi - li - us Pa - tris, mi - se - re - re no - - bis,

Tutti

Alto

no - - bis. Sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - - nem

Ten.

no - - bis. Sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - - nem

Basso

Solo Do - mi - ne De - us, Ag - - nus De - i, no - - bis, Tutti

Vln. e Org.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

67

V. I *sf* *fz* *fz*

V. II *sf* *fz* *fz*

Va. *fz* *fz* *fz*

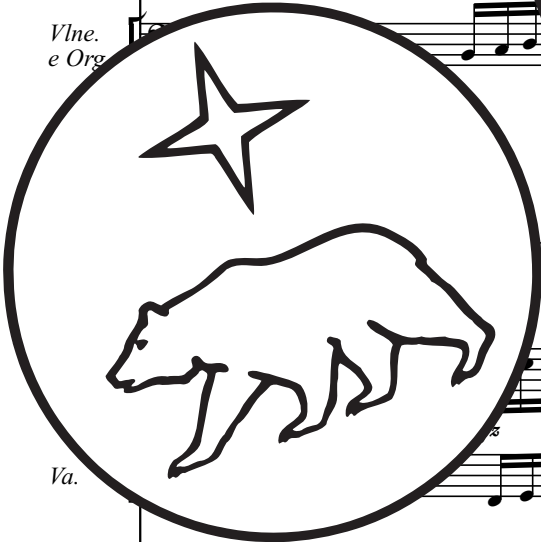
Sopr. tus, quo - - ni - am tu so - - lus sanc - tus, quo - - ni -

Alto tus, quo - - ni - am tu so - - lus sanc - tus, quo - - ni -

Ten. tus, quo - - ni - am tu so - - lus sanc - tus, quo - - ni -

Basso tus, quo - - ni - am tu so - - lus sanc - tus, quo - - ni -

Vln. e Org.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Va. *fz* *fz* *fz*

Sopr. am tu so - lus al - tis - si-mus, quo - - ni - am tu so - lus

Alto am tu so - lus al - tis - si-mus, quo - - ni - am tu so - lus

Ten. am tu so - lus al - tis - si-mus, quo - - ni - am tu so - lus

Basso am tu so - lus al - tis - si-mus, quo - - ni - am tu so - lus

Vln. e Org. *fz* *fz*

73

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Do - - mi - nus, tu so - lus sanc - - - tus,

Alto

Do - - mi - nus, tu so - lus sanc - - - tus,

Ten.

Do - - mi - nus, tu so - lus sanc - - - tus,

Basso

Do - - mi - nus, tu so - lus sa - - - tus,

Vlne. e Org.

Va.

Sopr.

tu so - lus al - tis - - si - mus, tu so - lus

Alto

tu so - lus al - tis - - si - mus, tu so - lus

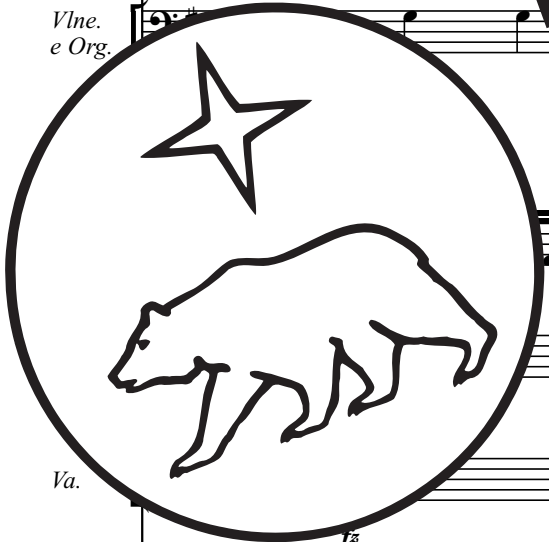
Ten.

tu so - lus al - tis - - si - mus, tu so - lus

Basso

tu so - lus al - tis - - si - mus, tu so - lus

Vlne. e Org.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

79

V. I

V. II

Va.

fz fz fz fz fz fz fz

Sopr.

Do - - - - - mi - nus, cum sanc - to Spi - ri-tu in glo - ri - a

Alto

Do - - - - - mi - nus, cum sanc - to Spi - ri-tu in glo - ri - a

Ten.

Do - - - - - mi - nus, cum sanc - to Spi - ri-tu in glo - ri - a

Basso

Do - - - - - mi - nus, cum sanc - to Spi - ri-tu in glo - ri - a

Vlne. e Org.

fz fz fz fz fz fz

Va.

fz fz fz fz fz

Sopr.

De - i pa - tris. A - - - - - men.

Alto

De - i pa - tris. A - - - - - men.

Ten.

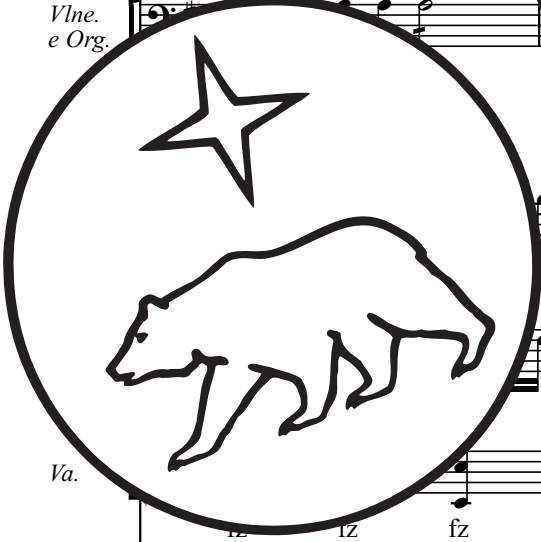
De - i pa - tris. A - - - - - men.

Basso

De - i pa - tris. A - - - - - men.

Vlne. e Org.

fz fz fz fz fz



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



15

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um. In u - num

om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um. In u - num

om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

Do - mi-num Fi - li - um De - i ex

Do - mi-num Fi - li - um De - i ex

Je - sum Chri - stum, u - ni - ge - ni-tum,

Je - sum Chri - stum, u - ni - ge - ni-tum,

Vln. e Org.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



\*) Takt 16 und 17: Es ist ungewöhnlich, dass Schubert in Takt 16 fz und Akzent zur unbetonten Endsilbe des Wortes „omnium“ notiert. Dieser Akzent ist wohl in Zusammenhang mit dem folgenden auf „et“ in Takt 17 zu lesen, wodurch entsprechend der harmonischen Spannung zwischen beiden Takten die Zusammengehörigkeit der beiden Verse betont wird.

\*\*) Takt 21–22 und 25–26, Violino I: Schubert notiert hier lange Winkel, die sowohl als Akzent als auch als ein Decrescendo zu verstehen sind, s. *Quellen und Lesarten*.

\*\*\*) Takt 21–27, Sopran: Die Singstimme folgte ursprünglich der melodischen Linie der Violine I, s. Beispiel 5, S. 135.

29 \*)

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Pa - tre na - tum De - um de De - o, lu - men de

Alto

Pa - tre na - tum De - um de De - o lu - men de

Ten.

an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o, lu - men de

Basso

om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o, lu - men de

Vlne.  
e Org.

Va.

Sopr.

lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - - ni - tum non

Alto

lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - - ni - tum non

Ten.

lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, con - sub - stan - ti - a - lem

Basso

lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, con - sub - stan - ti - a - lem

Vlne.  
e Org.

\*) Takt 29, Violino I: Anders als in Takt 21–22 und 25–26 langer Akzent nur zu Takt 29: s. *Quellen und Lesarten*.

43

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

fac - - tum, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos

fac - - tum, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos

Pa - - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos

Pa - - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos

Vlne. e Org.

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vlne. e Org.

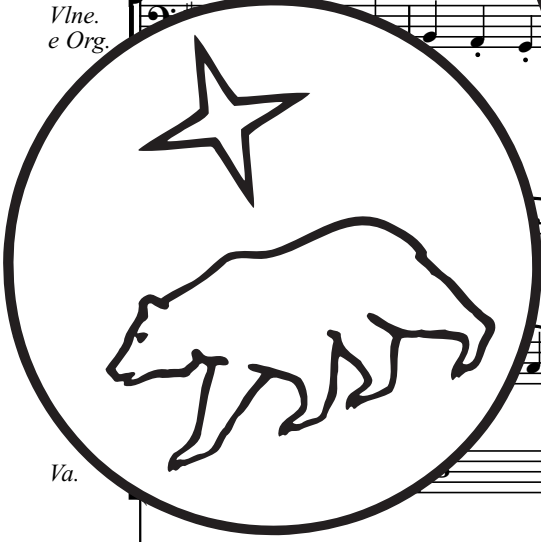
ho - mi-nes et nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - lis.

ho - mi-nes et nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - lis.

ho - mi-nes et nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - lis. Et in - car -

ho - mi-nes et nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - lis. Et in - car -

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

71 *staccato*

V. I *f staccato*

V. II *f staccato*

Va. *f staccato*

Sopr. *f*  
Cru - - - ci - fi - - xus e - - ti -

Alto *f*  
Cru - - - ci - fi - - us e - - ti -

Ten. *f*  
Cru - - - ci - fi - - xus e - - ti -

Basso *f*  
Cru - - - ci - fi - - us e - - ti -

Vln. e Org. *f staccato*

Va. *f*

Sopr. am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - - to

Alto am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - - to

Ten. am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - - to

Basso am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - - to

Vln. e Org.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) Takt 81, Violino I/II, Viola, Alto, Violone/Organo: wohl irrtümlich kein # vor g' bzw. g; NA folgt Quelle B.

\*\*) Takt 82, Violino I/II, Viola, Violone/Organo: hier in beiden autographen Quellen wohl irrtümlich kein # vor g' bzw. g.

85

V. I *legato*  
*f*

V. II *legato*  
*f*

Va. *legato*  
*f*

Sopr. pas - sus et se - pul - - tus est.

Alto pas - sus et se - pul - - tus est.

Ten. pas - sus et se - pul - - tus est.

Basso pas - sus et se - pul - - tus est.

Vlne. e Org. *f*

Va. *ff*

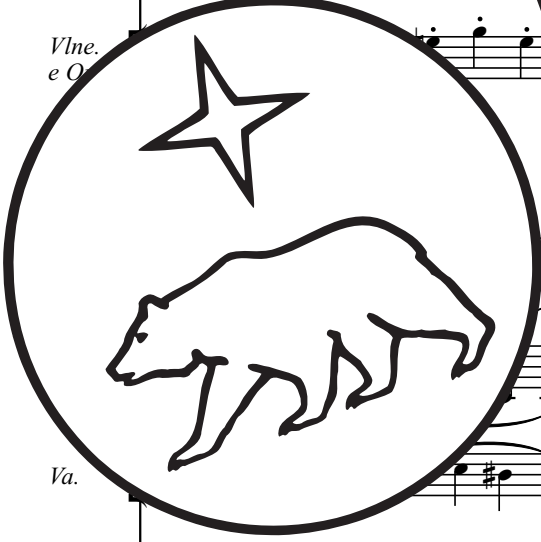
Sopr. Et re - sur - re - xit

Alto Et re - sur - re - xit

Ten. Et re - sur - re - xit

Basso Et re - sur - re - xit

Vlne. e Org. *ff*



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

99

V. I

V. II

Va.

Sopr.

ter - ti - a di - e se - cun - - - dum scrip - tu - - -

Alto

ter - ti - a di - e se - cun - - - dum scrip - tu - - -

Ten.

ter - ti - a di - e se - cun - - - dum scrip - tu - - -

Basso

ter - ti - a di - e se - cun - - - dum scrip - tu - - -

Vln. e Org.

Va.

Sopr.

ras, et as - cen - dit in coe - - - lum,

Alto

ras, et as - cen - dit in coe - - - lum,

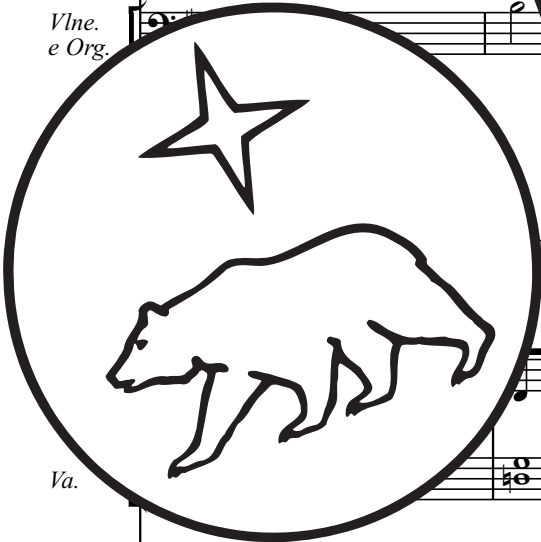
Ten.

ras, et as - cen - dit in coe - - - lum,

Basso

ras, et as - cen - dit in coe - - - lum,

Vln. e Org.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



119

V. I  
V. II  
Va.

fz fz fz fz

Sopr.  
Alto  
Ten.  
Basso

ca - - - re vi - - - vos et mor - - tu -  
ca - - - re vi - - - vos et mor - - tu -  
ca - - - re vi - - - vos et mor - - tu -  
ca - - - re vi - - - vos et mor - - tu -

Vln. e Org.

fz fz fz ffz

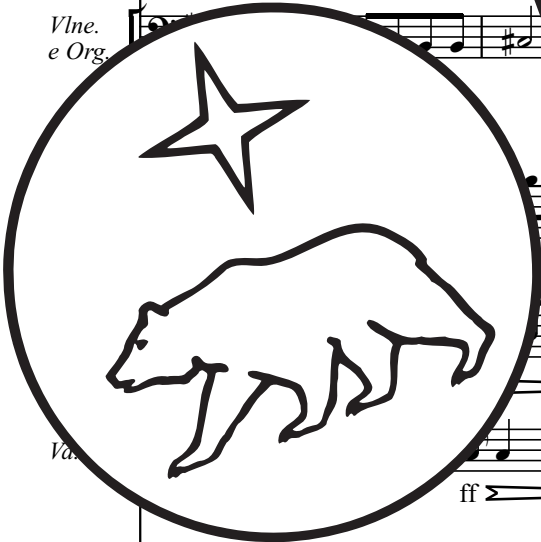
ff fz fz fz ffz

Sopr.  
Alto  
Ten.  
Basso

os, cu - - - ius reg - ni non e - rit fi - -  
os, cu - - - ius reg - ni non e - rit fi - -  
os, cu - - - ius reg - ni non e - rit fi - -  
os, cu - - - ius reg - ni non e - rit fi - -

Vln. e Org.

ff fz fz fz ffz



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

130

V. I

V. II

Va.

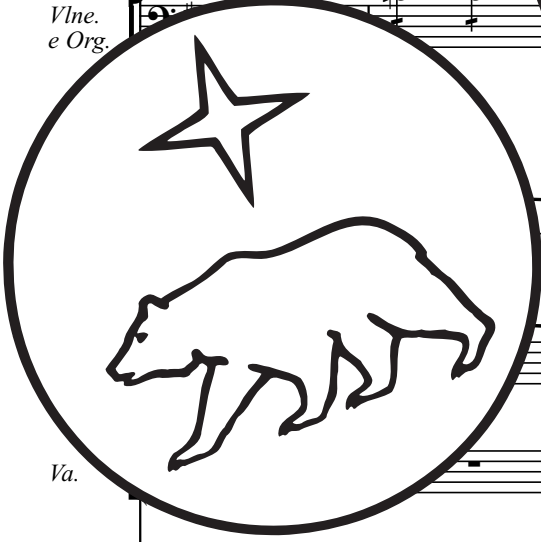
Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vlne. e Org.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vlne. e Org.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vlne. e Org.

Cre - - do, cre - - do in

Cre - - do, cre - - do in

Cre - - do, cre - - do in

Cre - - do, cre - - do in

145

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

spi - ri - tum sanc - tum do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - tem, qui ex

spi - ri - tum sanc - tum do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - tem, qui ex

spi - ri - tum sanc - tum do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - tem, qui ex

spi - ri - tum sanc - tum do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - tem, qui ex

\*)

Pa - tre et Fi - li - o pro - ce - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o qui cum

Pa - tre et Fi - li - o pro - ce - - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o qui cum

Pa - tre et Fi - li - o pro - ce - - dit, si - mul ad - o - ra - tur,

Pa - tre et Fi - li - o pro - ce - - dit, si - mul ad - o - ra - tur,

Vln. e Org.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) Takt 157, 161–162 und 165–167, Violino I: Schubert markiert die dreimalige Wiederholung dieses chromatischen Quartgangs durch immer länger ausgezogene Akzente, die zugleich auch als Decrescendo zu verstehen sind. Siehe dazu *Quellen und Lesarten*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

176

V. I

V. II

Va.

Sopr.

o - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Alto

o - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

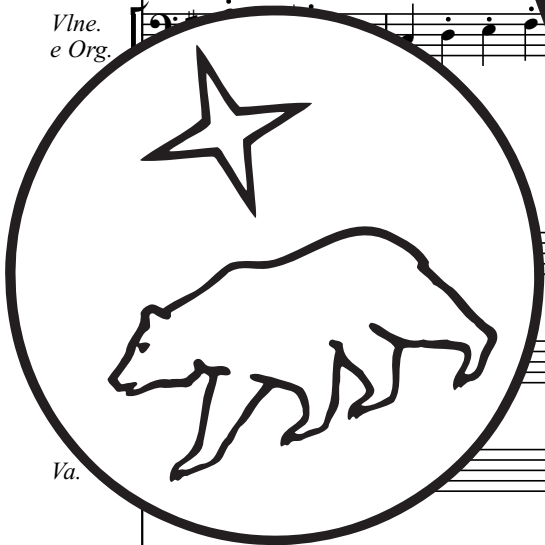
Ten.

o - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Basso

o - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Vln. e Org.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Va.

Sopr.

li. A - - men, a - - men, a - men, a - - men!

Alto

li. A - - men, a - - men, a - men, a - - men!

Ten.

li. A - - men, a - - men, a - men, a - - men!

Basso

li. A - - men, a - - men, a - men, a - - men!

Vln. e Org.



Allegro

V. I  
V. II  
Va.

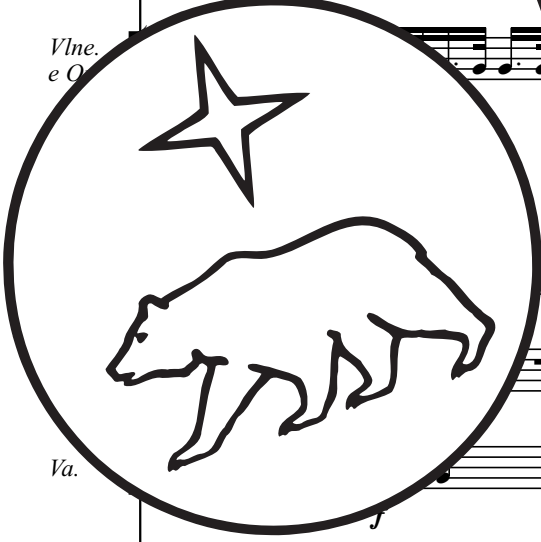
Sopr.  
Alto  
Ten.  
Basso

tu - a, ple - ni sunt coe - li et ter - - ra. O - san - na in ex - cel - sis, o -  
tu - a, ple - ni sunt coe - li et ter - - ra.  
tu - a, ple - ni sunt coe - li et ter - - ra.  
tu - a, ple - ni sunt coe - li et ter - - ra.

Vln. e Org.  
Va.

Sopr.  
Alto  
Ten.  
Basso  
Vln. e Org.

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



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) Takt 10: Schubert notierte in diesem Takt nur die Auftaktnote. Der Schlusstakt (Takt 38) ist jedoch als voller Takt notiert und berücksichtigt diesen Auftakt nicht. Möglicherweise sollten die hier fehlenden Pausen vor dem Auftakt stillschweigend ergänzt werden.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



29

V. I *ff* *cresc.* \*)

V. II *ff*

Va. *ff*

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

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

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

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

Vln. e Org.

Va.

Sopr. san - na in ex - cel - - - - sis.

Alto san - na in ex - cel - - - - sis.

Ten. san - na in ex - cel - - - - sis.

Basso san - na in ex - cel - - - - sis.

Vln. e Org.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



\*) Takt 31, Violino I: *cresc.* nur in dieser Stimme und ohne dynamisches Ziel eingetragen. Zur möglichen Deutung dieser singulären dynamischen Angabe s. *Quellen und Lesarten*.

# Benedictus

Andante grazioso

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Soprano *Solo* Be-ne dic-tu qui ve-nit in

Alto

Tenore

Basso

Violone e Org. *pp*

Va. *pp*

Sopr. Do - mi -  
no - mi-ne do - mi-ni, be - - - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi-ne

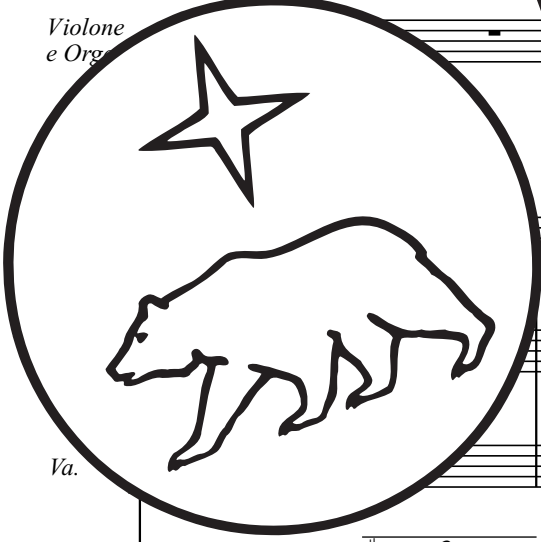
Alto

Ten.

B.

Vln. e Org.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



\*) Takt 4ff., Organo: Schuberts autographe Orgelstimme der zweiten Fassung notiert während der Pizzicato-Partien des Violone durchgängig *tasto solo*.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



38

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

B.

Vln. e Org.

ve - - nit in no - mi - ne do - - mi - ni, be - ne - dic - tus,

ve - - nit in no - mi - ne do - - mi - ni, be - ne - dic - tus, qui

no - - mi - ne do - - mi - ne - - - ne -

ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus,

ve - - nit,

ve - - nit, be - ne - dic - tus, qui ve - - nit, be - ne - dic - tus,

dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni, be - ne - dic - tus,

\*)

\*\*)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) Takt 39, Violino I: Schubert hatte versehentlich die 5. Note  $h'$  vergessen und ergänzte dann irrtümlich nach der 1. Note  $d'$  ein Sechzehntel  $e'$ . In Quelle B ist die Figur der ersten Takthälfte in derselben Tonfolge notiert wie in der zweiten Takthälfte. NA folgt hier B.

\*\*) Takt 40–43, Violino I und Violone/Organo: Zur Bogensetzung s. *Quellen und Lesarten*.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



61

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

B.

Vlne. e Org.

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

B.

Vlne. e Org.

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

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

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

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

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

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

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

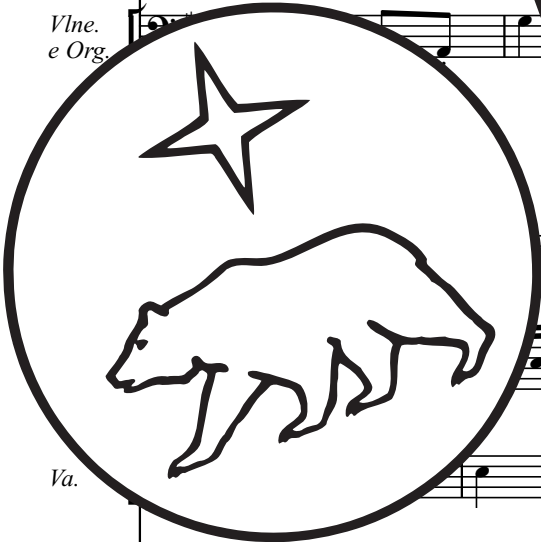
san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex -

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

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

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

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page





## Agnus Dei

**Lento**

Violino I  
mf  
fp  
fp fp  
fp fp

Violino II  
mf  
fp  
fp fp  
fp fp

Viola  
mf  
fp  
fp fp  
fp fp

Coro  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Violone  
e Organo  
f  
fp  
fp fp

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

p  
cresc. *fp*  
pp  
cresc. *fp*  
pp

Solo  
mun - di

Sopr.  
Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis, mi - - se - re - - re -

Alto

Ten.

Basso

Vln.  
e Org.  
p f fz p  
cresc. *fp*



\*) Takt 3, 17 und 31: Zu den langen Akzenten in den Streicherstimmen s. *Quellen und Lesarten*.

\*\*) Takt 8, 22 und 36, Violino I, Violone e Organo: Nach dem *cresc.* folgte ursprünglich jeweils ein *f*, das Schubert erst später zu *fp* korrigierte. Dieses *fp* markiert in den Violinen und der Viola die dynamische Hervorhebung der ganzen Sechzehntelgruppe, wenn nicht sogar der ganzen 2. Takthälfte gegenüber dem *pp* im Folgetakt. Siehe dazu auch *Quellen und Lesarten*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

19

V. I  
p f fz p cresc. fp

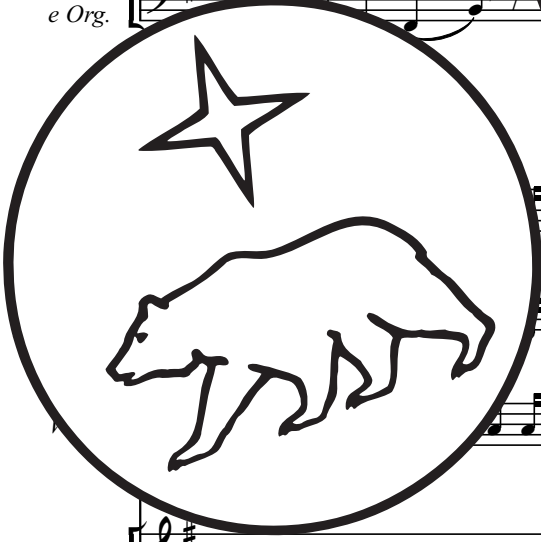
V. II  
p f fz p cresc. fp

Va.  
p f fz p cresc. fp

Sopr.  
Alto  
Ten.

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

Vlne. e Org.  
p f fz cresc. fp



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Sopr.  
pp  
Mi - se - re - re no - bis,

Alto  
pp  
Mi - se - re - re no - bis,

Ten.  
pp  
Mi - se - re - re no - bis,

Basso  
Tutti  
mi - se - re - - re no - bis. Mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re,

Vlne. e Org.  
pp

27

V. I

V. II

Va.

f mf

f mf

f mf

Sopr.

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

Alto

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

Ten.

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

Basso

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

Vln. e Org.

f mf

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Va.

fp fp fp fp

f fz p

p f fz p

p f fz p

Sopr.

Solo

mun - di

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

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

fp fp fp fp

p f fz p

36

V. I  
cresc. *fp*      *pp*

V. II  
cresc. *fp*      *pp*

Va.  
cresc. *fp*      *pp*

Sopr.  
no - - bis pa - cem,      Tutti  
*pp*  
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.      Do - na no - bis pa -

Alto  
*pp*  
Do - na no - bis pa -

Ten.  
*pp*  
Do - na no - bis pa -

Basso  
*pp*  
Do - na no - bis pa

Vln. e Org.  
*pp*

Va.  
*pp*

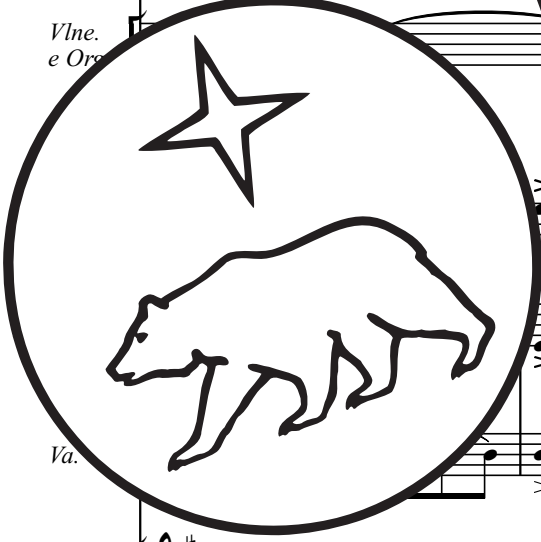
Sopr.  
cem,      do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem!

Alto  
cem,      do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem!

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

Basso  
cem,      \*)      do - na pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem!

Vln. e Org.  
*pp*



Bärenreiter  
Leseprobe  
sample page

Geendigt den 7. März 1815.

\*) Takt 40, Basso: An dieser einzigen Stelle stimmt die Singstimme nicht überein mit der instrumentalen Bassstimme. In der zweiten Fassung passt Schubert die Singstimme an Violone und Organo an. Siehe dazu *Quellen und Lesarten*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

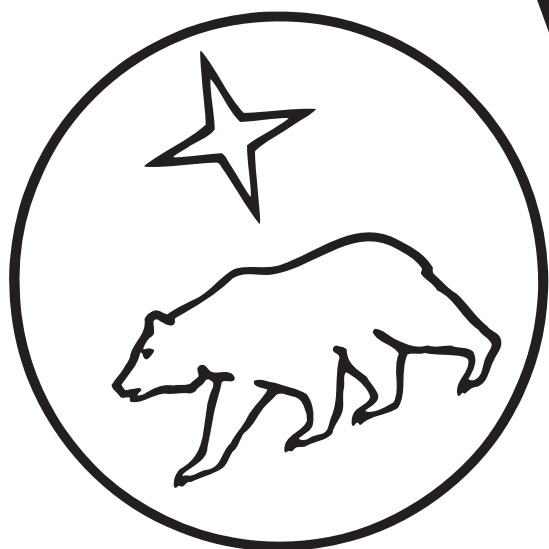
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



# Messe in G

D 167

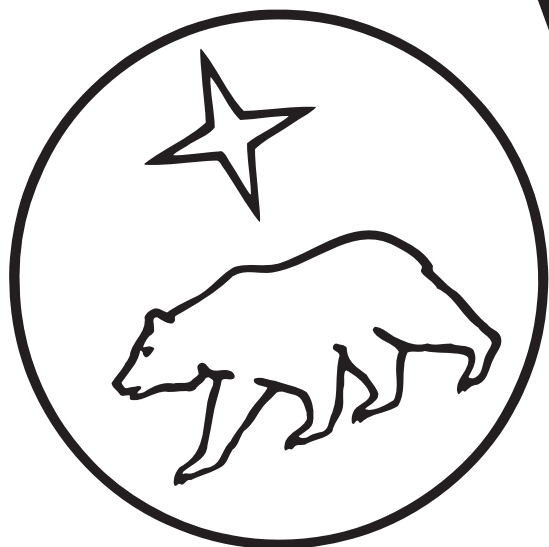
Zweite Fassung



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

## Besetzung

Soprano, Alto, Tenore, Basso;  
2 trombe ad libitum, timpani ad libitum,  
archi, organo



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

# Kyrie

Andante con moto

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

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

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

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

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

Violoncello e Basso

Organo

Va.

fp

fp

fp

fp

fp

p

3 3 3 5 6 3 3

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

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

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

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

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

Vc./B., Org.

fp

fp

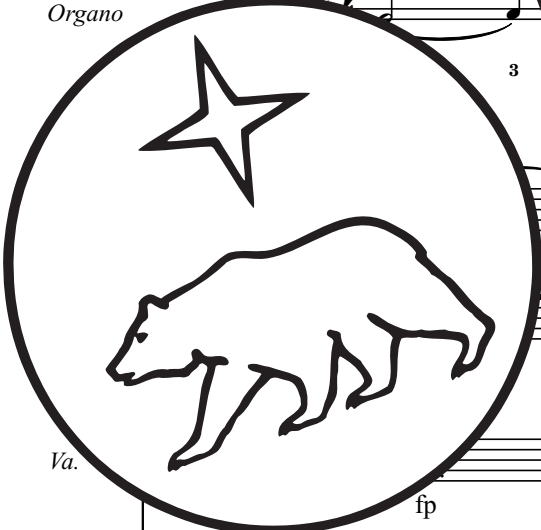
fp

fp

p

6 5 7<sup>b</sup> 6 4 6<sup>b</sup> 8 6 6 4 # 8

\*) Zu Schuberts Generalbassbezeichnung s. das Vorwort.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

28 *staccato*

V. I *p*

V. II *staccato* *p*

Va. *staccato* *p*

Sopr. *Solo*  
son. Chris - te e - lei - son, Chris - te e - lei - son, Chris - te e -

Alto  
son,

Ten.  
son,

Basso  
son.

Vc./B., Org. *Vc./B. pizz.* *Org. ta. solo* *p*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Va. *fz* *p*

Sopr. lei - son, Chris - te e - lei - son, Chris - te e - lei - son, Chris - te e -

Alto

Ten.

Basso

Vc./B., Org. *fz* *p*

42

V. I  
cresc. fp mf

V. II  
cresc. fp mf

Va.  
cresc. fp fz mf

Sopr.  
cresc. f Tutti  
lei - son, Chris - te e - lei - - - - son. Chris - te!

Alto  
Tutti  
e - lei - - - son, e -

Ten.  
Tutti  
e - lei - - - son, e -

Basso  
Tutti  
Chris - te!

Vc./B., Org.  
cresc. fp mf  
b. coll' arco

Va.  
cresc. cresc. cresc. cresc.

Sopr.  
Chris - te! Chris - - te e - lei - son, Chris - te e - lei - -

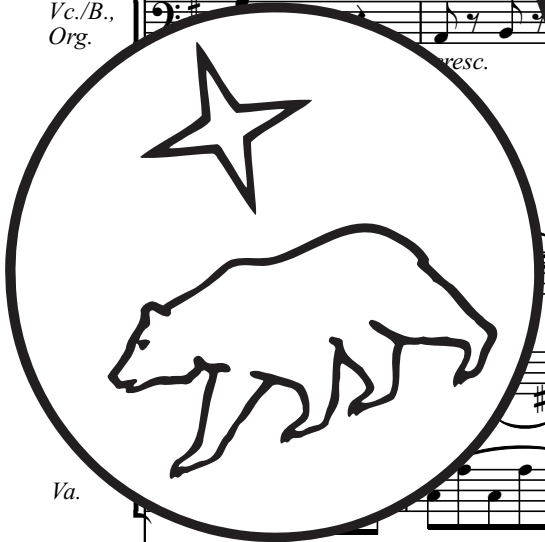
Alto  
lei - - son, Chris - te! Chris - te, Chris - te e - lei - -

Ten.  
lei - - son, e - lei - - son, e - lei - son, Chris - te e - lei - -

Basso  
Chris - te! Chris - te! Chris - te, Chris - te, Chris - te e - lei - -

Vc./B., Org.  
cresc.  
3 5 5# 6 5# 3 6 5# 6

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



56

V. I  
p  
decresc.  
pp

V. II  
p  
decresc.  
pp

Va.  
p  
decresc.  
pp

Sopr.  
son, e - lei - - son, Chris - - te e - lei - -  
fp fp

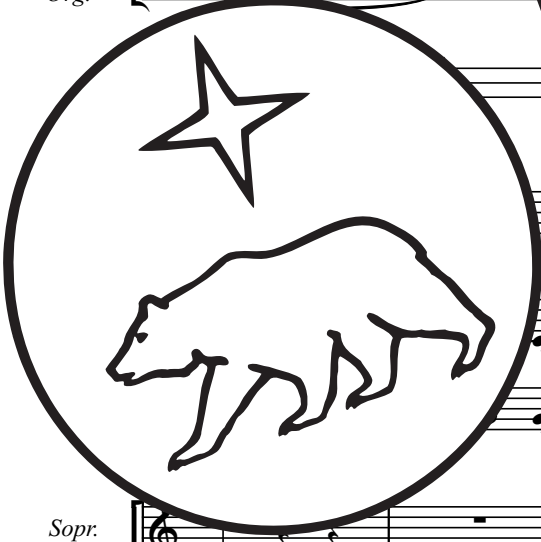
Alto  
son, e - lei - - son, Chris - - te e - lei - -  
fp

Ten.  
son, e - lei - - son, Chris - - te e -  
fp

Basso  
son, e - lei son, ris - te e -  
fp

Vc./B.,  
Org.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



6/3 7/5

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

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

Ten.  
lei - - son, Ky - ri - e e - lei - -  
fp p

Basso  
lei - - son, Ky - ri - e e - lei - -  
fp p

Vc./B.,  
Org.  
p

7/5 8/5 9b/5 9#/5 6/4 5/3 3 3 3 3 5 6/4

\*) Takt 68ff.: Schubert setzte in der Reprise des Kyrie nur wenige dynamische Zeichen, zu den Ergänzungen s. *Quellen und Lesarten*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



85

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B., Org.

tr

3

3

3

6 5

4 [3]

Org. *tasto solo*

pp

pp

pp

8

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

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

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

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

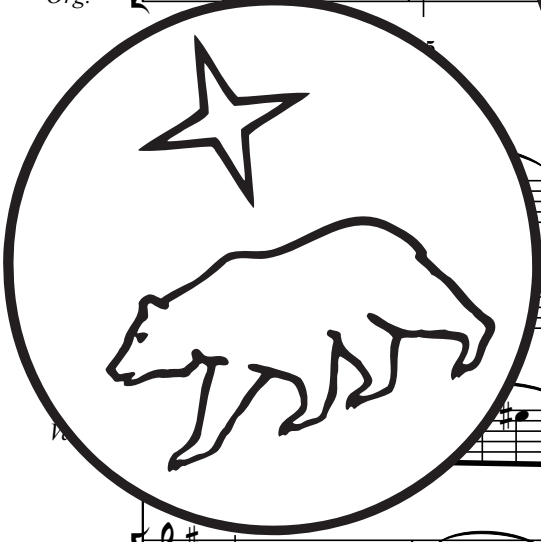
e e - lei - - son !

lei - son, e - lei - - son !

lei - son, e - lei - - son !

e e - lei - - son !

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



\*) Takt 88, Violoncello e Basso, Organo: In beiden Stimmen ein singuläres cresc.; s. dazu *Quellen und Lesarten*.

# Gloria

**Allegro maestoso**

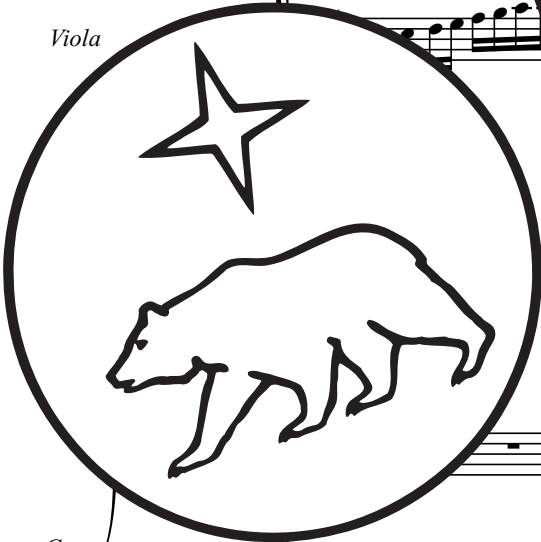
*Tromba I, II  
in Re/D  
ad libitum*

*Timpani  
in Re/D-La/A  
ad libitum*

*Violino I*

*Violino II*

*Viola*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Tutti  
f  
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - -

Tutti  
f  
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - -

Tutti  
f  
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - -

Tutti  
f  
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - -

*Coro*

*Tenore*

*Basso*

*Violoncello e Basso,  
Organo*



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

25

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.

Timp.  
(in Re-La)  
ad lib.

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.  
Org.

ti - - bi prop-ter mag - nam glo - ri-am tu - am, Do - - mi - ne

ti - - bi prop-ter mag - nam glo - ri-am tu - am, Do - - mi - ne

ti - - bi prop-ter mag - nam glo - ri-am tu - am, Do - - mi - ne

ti - - bi prop-ter mag - nam glo - ri-am tu - am, Do - - mi - ne

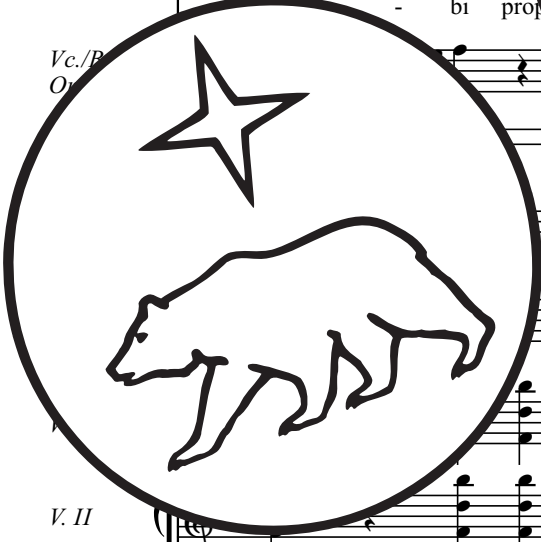
De - - us, Rex coe - les - - tis, De - - - us

De - - us, Rex coe - les - - tis, De - - - us

De - - us, Rex coe - les - - tis, De - - - us

De - - us, Rex coe - les - - tis, De - - - us

6/4 6/4 7/5 7# 6# 4



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

33

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.

Timp.  
(in Re-La)  
ad lib.

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

Pa - - ter om - ni - - - po - tens, Do mi - ne Fi - li u - ni -

Pa - - ter om - ni - - - po - tens, Do mi - ne Fi - li u - ni -

Pa - - ter om - ni - - - po - tens, Do mi - ne Fi - li u - ni -

Pa - - ter om - ni - - - po - tens, Do mi - ne Fi - li u - ni -

7#  
6#  
4

p

p

p

Solo De - us

Tutti p

Tutti p

Solo

ge - ni - te Je - su Chri - - - ste! Do - mi - ne De - us, Ag - gnus

ge - ni - te Je - su Chri - - - ste! Mi - se - re - re no - bis,

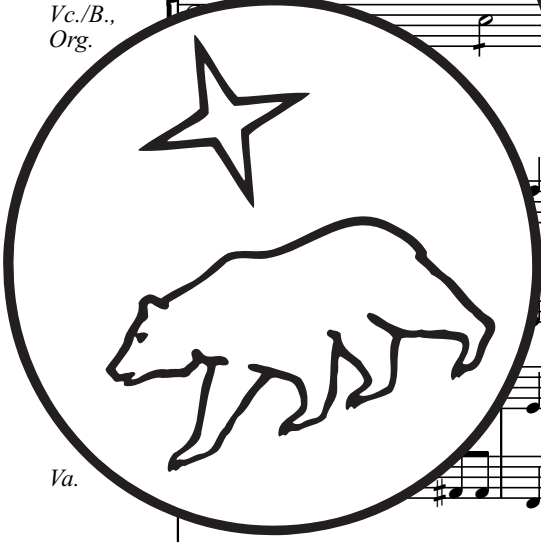
ge - ni - te Je - su Chri - - - ste! Mi - se - re - re no - bis,

ge - ni - te Je - su Chri - - - ste! Fi - li - us Pa - tris, qui

p

tasto solo

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



\*) Takt 35-39, Timpani: Die Timpani pausieren hier wohl, weil der Grundton e der Doppeldominante nicht verfügbar war und a dissonant zu ihrer Terz gis klingt.

43

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

Solo  
De - i,

\*)  
*p*

Do - mi - ne De - us,

Mi - se - re - re no - - - bis,

Tutti

*p*

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

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

Solo  
tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re re Fi - li - us

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

mus De - i,

\*\*  
*p*

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

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

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

Pa - tris, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, Do - mi - ne

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

Vc./B.,  
Org.



\*) Takt 44–45, Sopran Solo: Eine Variante, die es dem Solosopran erlaubt, die Kadenz im Tutti mitzusingen, ist in einer von Schubert autorisierten Stimmenkopie (Quelle C3) überliefert. Siehe dazu *Quellen und Lesarten*. Zur Besetzung der Solo-Stimmen im Gloria s. das Vorwort.

\*\*\*) Takt 50–52, Sopran Solo: In Quelle C3 ist vorgesehen, dass der Solosopran hier im Tutti mitsingen sollte, s. *Quellen und Lesarten*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



64

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.

Timp.  
(in Re-La)  
ad lib.

V. I

V. II

Va.

Tutti f

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.  
Org.

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus, quo - ni -

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus, quo - ni -

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus, quo - ni -

ni-am tu so - lus sanc - tus, quo - ni

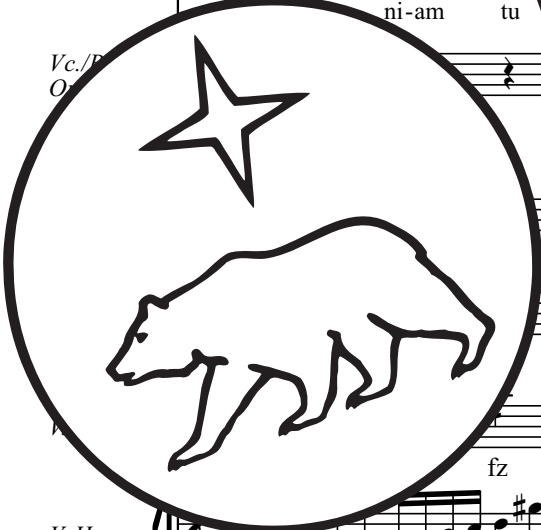
am tu so - - lus sanc - tus, quo - - ni - am tu so - lus al -

am tu so - - lus sanc - tus, quo - - ni - am tu so - lus al -

am tu so - - lus sanc - tus, quo - - ni - am tu so - lus al -

am tu so - - lus sanc - tus, quo - - ni - am tu so - lus al -

6# 6 6



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

71

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.

Timp.  
(in Re-La)  
ad lib.

*fz*

V. I

V. II

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

tis - si-mus, quo - ni - am tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus

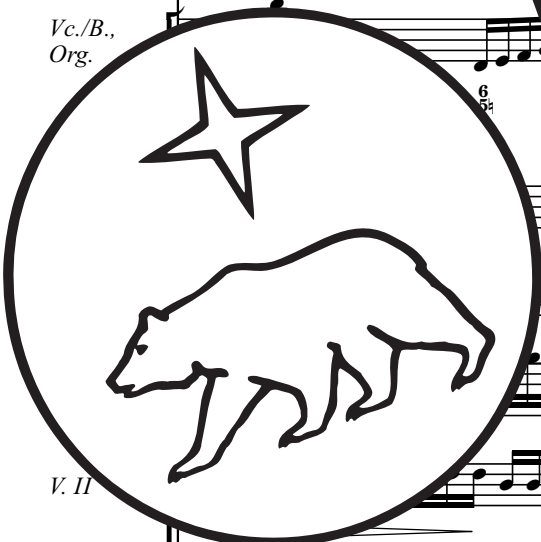
tis - si-mus, quo - ni - am tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus

tis - si-mus, quo - ni - am tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus

tis - si-mus, quo - ni - am tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus

Vc./B.,  
Org.

*fz*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

V. II

Va.

*fz*

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

sanc - - tus, tu so - lus al - tis - - si - mus,

sanc - - tus, tu so - lus al - tis - - si - mus,

sanc - - tus, tu so - lus al - tis - - si - mus,

sanc - - tus, tu so - lus al - tis - - si - mus,

Vc./B.,  
Org.

7 $\frac{1}{2}$

6  
5



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

14

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

6 4 8 7 6 4 5 3

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Org.

8<sup>va</sup>

In u - num Do - mi - num Fi - li - um De - i

In u - num Do - mi - num Fi - li - um De - i

Je - sum Chri - stum, u - ni -

Je - sum Chri - stum, u - ni -



\*) Takt 17, Alto: In Quelle B 2 Bögen und entsprechende Textverteilung; zur Angleichung an Basso s. *Quellen und Lesarten*.

\*\*) Takt 21–22, 25–26 und 29–30, Violino I: jeweils lang ausgezogener Winkel, der vermutlich als langer Akzent und zugleich auch als ein Decrescendo-Winkel zu lesen ist; s. dazu *Quellen und Lesarten*.

28

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

ex Pa - tre na - tum De - um de De - o,

ex Pa - tre na - tum De - um de De - o,

ge - ni - tum, an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o,

ge - ni - tum, an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o,

Vc./B.

Org.

Va.

(8)

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - - ni -

lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - - ni -

lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, con - sub - stan - ti -

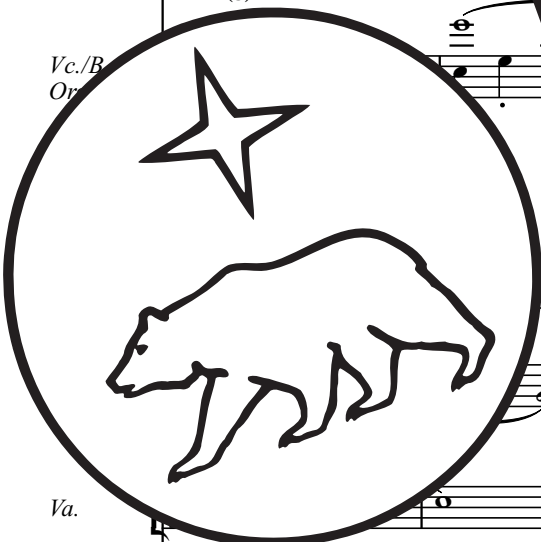
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, con - sub - stan - ti -

Vc./B.,

Org.

6 5 7b 6 6 3 8

4 4



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

42

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

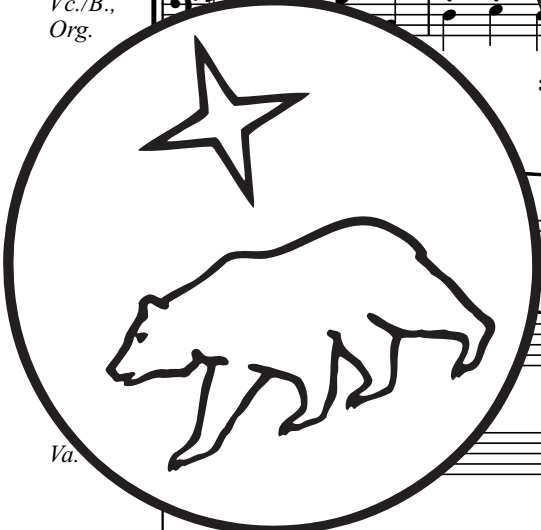
Ten.

Basso

tum non fac - - tum, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui  
 tum non fac - - tum, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui  
 a - lem Pa - - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui  
 a - lem Pa tri per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui

Vc./B.,  
Org.

Va.



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

prop - ter nos ho - mi-nes et nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - lis,  
 prop - ter nos ho - mi-nes et nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - lis,  
 prop - ter nos ho - mi-nes et nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - lis, et  
 prop - ter nos ho - mi-nes et nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - lis, et

*p*  
 3 6 3 5 6 2 6 6 8 5 1

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



70

*V. I* *cresc.* *staccato* *f*

*V. II* *cresc.* *staccato* *f*

*Va.* *cresc.* *f* *staccato*

*Sopr.* *f* Cru - - - ci - fi - xus

*Alto* *f* Cru - - - ci - fi - xus

*Ten.* *f* Cru - - - ci - fi - xus

*Basso* *f* Cru - - - ci - fi - xus

*Vc./B.* *cresc.* *f* *8*

*Org.*

*Va.*

*Sopr.* e - - ti - am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - -

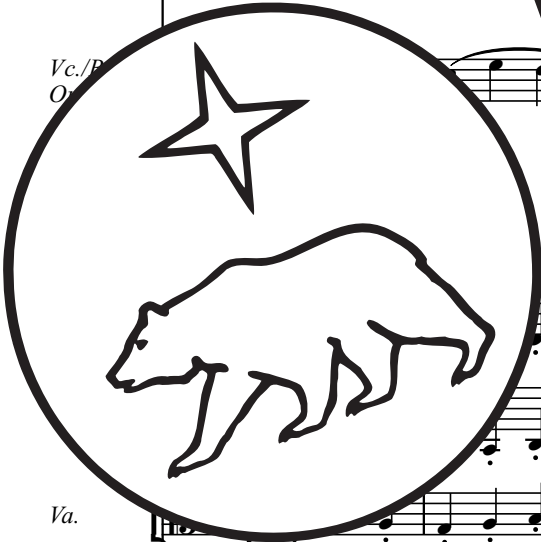
*Alto* e - - ti - am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - -

*Ten.* e - - ti - am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - -

*Basso* e - - ti - am pro no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - -

*Vc./B.,* *Org.*

3 6# 5# 4# 5 4 3



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



98

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.

Timp.  
(in La-Re)  
ad lib.

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.  
Org.

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip -

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip -

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip -

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip -

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip -

Vc./B.  
Org.

V.

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

tu - - - - ras, et as - cen - dit in coe - - - -

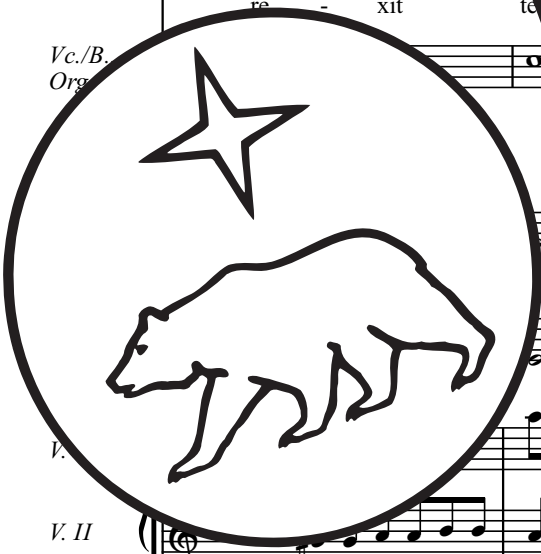
tu - - - - ras, et as - cen - dit in coe - - - -

tu - - - - ras, et as - cen - dit in coe - - - -

tu - - - - ras, et as - cen - dit in coe - - - -

tu - - - - ras, et as - cen - dit in coe - - - -

6 5 7#



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



128

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.

Timp.  
(in La-Re)  
ad lib.

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

fz fz fz

fz fz ffz ffz fz>

e - rit e - rit e - rit

fi nis. fi nis. fi

pp pp pp p p

Cre - - - do Cre - - - do Cre - - - do Cre - - - do

unis.

fz pp 3 5 6#

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



140

V. I

V. II

Va.

Sopr.

cre - - - do in spi - ri - tum sanc - tum do - - mi - num,

Alto

cre - - - do in spi - ri - tum sanc - tum do - - mi - num,

Ten.

cre - - - do in spi - ri - tum sanc - tum do - - mi - num,

Basso

cre - - - do in spi - ri - tum sanc - tum do - - mi - num,

Vc./B., Org.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Va.

Sopr.

et vi - vi - fi - can - - - tem, qui ex Pa - tre et Fi - li - o pro -

Alto

et vi - vi - fi - can - - - tem, qui ex Pa - tre et Fi - li - o pro -

Ten.

et vi - vi - fi - can - - - tem, qui ex Pa - tre et Fi - li - o pro -

Basso

et vi - vi - fi - can - - - tem, qui ex Pa - tre et Fi - li - o pro -

Vc./B., Org.

3 4 6# 3 # 3 5 6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



165

V. I

V. II

Va.

Sopr.

con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re-mis - si -

Alto

con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re-mis - si -

Ten.

phe - tas, con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re-mis - si -

Basso

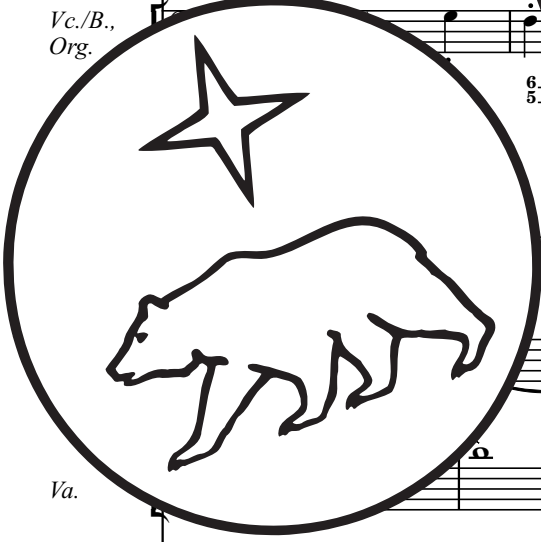
phe - tas, con - fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re-mis - si -

Vc./B., Org.

(8)

6/5 5/4 6/4 5/4

Va.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Sopr.

o - nem pec - ca - to - rum mor - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri

Alto

o - nem pec - ca - to - rum mor - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri

Ten.

o - nem pec - ca - to - rum mor - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri

Basso

o - nem pec - ca - to - rum mor - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri

Vc./B., Org.

6/5 5/4 6/4 3 8 3

176

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

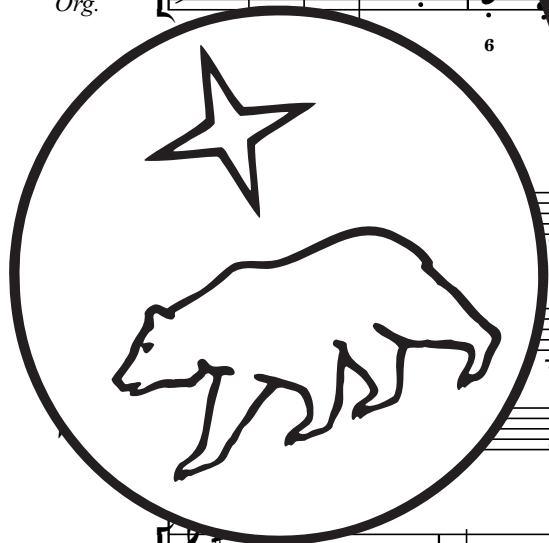
sae - - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li.

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

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

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

6 8 5 4 3



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

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

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

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

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

6 8 5 4 3 8

\*) Takt 187–188, Tenore: Schubert schreibt hier abweichend von den anderen Stimmen „amen!“

# Sanctus

**Adagio maestoso**

*Tromba I, II  
in Re/D  
ad libitum*

Musical staff for Tromba I, II in Re/D, ad libitum. The staff shows a melodic line with dynamic markings *ff* and *fz*.

*Timpani  
in Re/D-La/A  
ad libitum*

Musical staff for Timpani in Re/D-La/A, ad libitum. The staff shows a rhythmic pattern with dynamic markings *ff* and *fz*.

*Violino I*

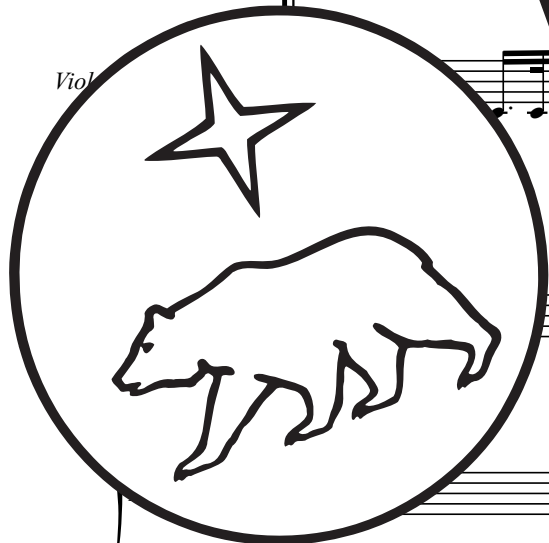
Musical staff for Violino I. The staff shows a melodic line with dynamic markings *ff* and *fz*, and a trill marking *tr*.

*Violino II*

Musical staff for Violino II. The staff shows a melodic line with dynamic markings *ff* and *fz*, and a trill marking *tr*.

*Viola*

Musical staff for Viola. The staff shows a melodic line with dynamic markings *ff* and *fz*, and a trill marking *tr*.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

Sanc - tus, sanc - tus,

*ff*  
Sanc - tus, sanc - tus,

*Tenore*

Musical staff for Tenore. The staff shows a vocal line with dynamic marking *ff* and the lyrics "Sanc - tus, sanc - tus,".

*Basso*

Musical staff for Basso. The staff shows a vocal line with dynamic marking *ff* and the lyrics "Sanc - tus, sanc - tus,".

*Violoncello e Basso,  
Organo*

Musical staff for Violoncello e Basso, Organo. The staff shows a bass line with dynamic marking *ff*, trill marking *tr*, and fingering numbers 2, 6, 6#, 8.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.

fz fz fz fz

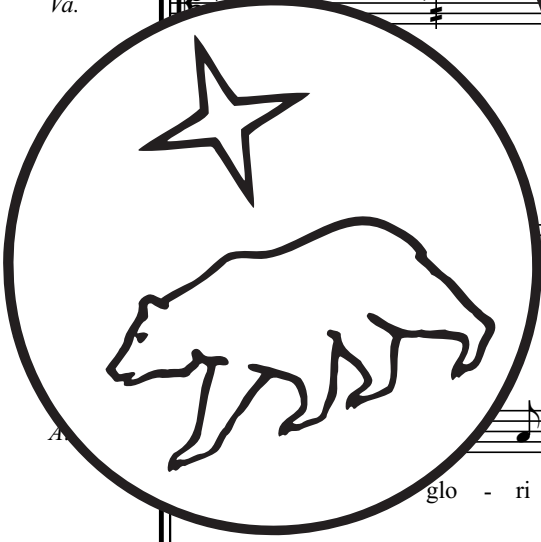
Timp.  
(in Re-La)  
ad lib.

fz fz fz fz

V. I

V. II

Va.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

- a tu - a ple ni sunt coe - li et ter - - ra.

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

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

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

6# 7 3 6# 8  
4 4# 2b

## Allegro

\*) 11

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.  
Timp.  
(in Re-La)  
ad lib.

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

Tr.

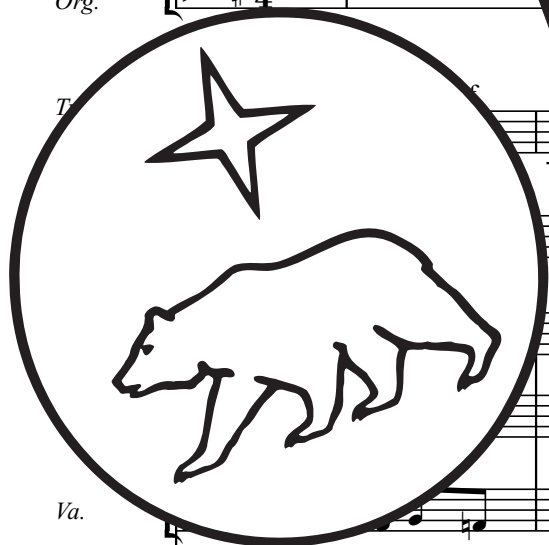
Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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

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

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

O - san - na in ex -

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

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

f

3

3

 $\frac{4}{2}$ 

6

6

#

6

#

\*) Takt 10: Schubert notierte hier nur den Auftakt, der jedoch wohl nicht direkt an den Triller des Vortakts anschließen sollte. Der Schlusstakt (Takt 38) ist als voller Takt notiert und berücksichtigt den Auftakt nicht. Siehe dazu *Quellen und Lesarten*.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



# Benedictus

Andante grazioso

Tromba I, II  
in Re/D  
ad libitum

Timpani  
in Re/D-La/A  
ad libitum

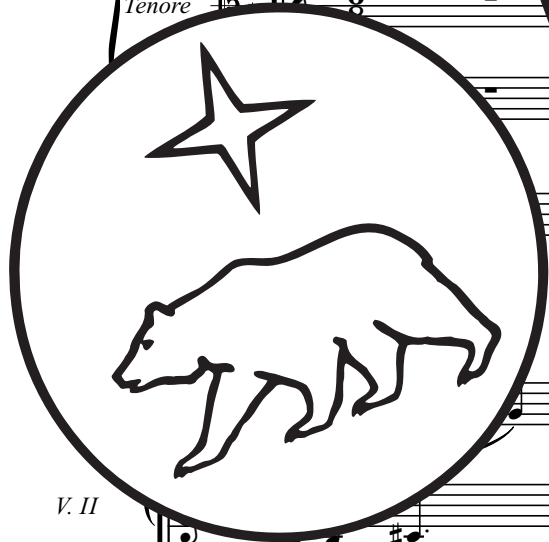
Violino I

Violino II

Viola

Soprano  
Alto  
Tenore  
Coro

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

Org. tasto solo

no - mi-ne do - - mi-ni, be - - - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi-ne



21

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B., Org.

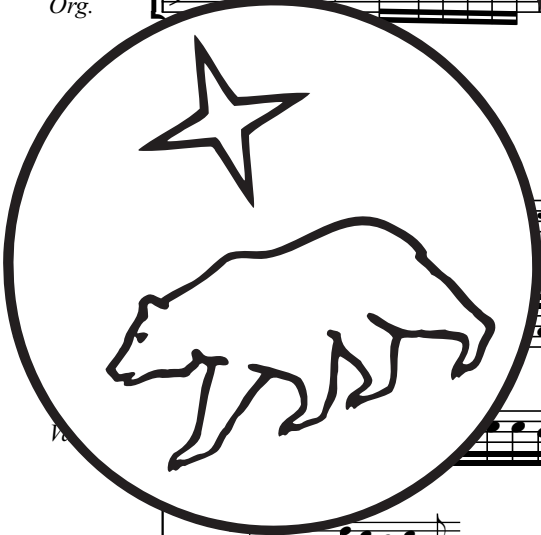
be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni, be - ne - dic - tus, qui

ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni, be - - - - ne -

ve - - - nit, be - ne - dic - tus, qui ve - nit, be - ne - dic - tus,

dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni, be - ne - dic - tus,

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

37

V. I  
pp

V. II  
9 9 9 9 9 9

Va.  
9 9 6 9

Sopr.  
dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni, be - ne - dic - tus,

Alto

Ten.  
be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni, be - ne - dic - tus, qui

Basso  
ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni, be - ne - dic - tus,

Vc./B.,  
Org.

Vc.  
9 9 9 9 9 6 fz 6 fz

Sopr.  
be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus,

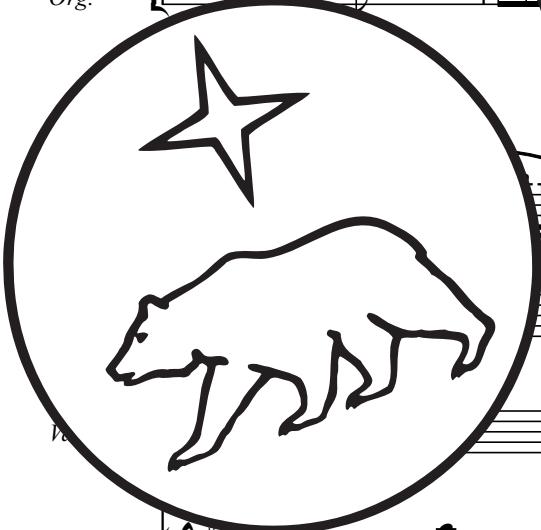
Alto

Ten.  
ve - - nit, be - ne - dic - tus, qui ve - - nit, be - ne - dic - tus,

Basso  
dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni, be - ne - dic - tus,

Vc./B.,  
Org.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



45

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus in no - mi - ne do - - mi -

be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus in no - mi - ne do - - mi -

be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne do - - mi -

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

ni, be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi -

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

fz > cresc. staccato

fz > p cresc. staccato

fz > p cresc.

f

fz > 3 p cresc.

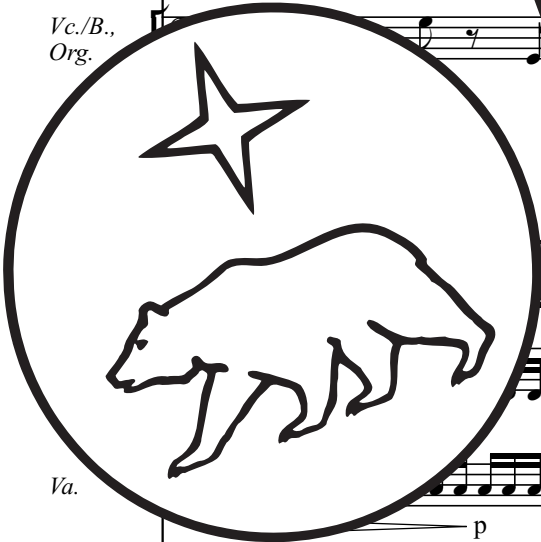
fz > p pp

p fz > p pp

fz > p

fz > 3 p

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



73

Trb. I, II  
(in Re)  
ad lib.

Timp.  
(in Re-La)  
ad lib.

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

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

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

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

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

san - na in ex - cel - sis!

san - na in ex - cel - sis!

san - na in ex - cel - sis!

san - na in ex - cel - sis!

san - na in ex - cel - sis!

5 3 3

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



\*) Takt 75, Violino I: cresc. nur in Violino I und ohne dynamisches Ziel eingetragen. Zur möglichen Deutung dieser singulären Angabe s. *Quellen und Lesarten*.

Agnus Dei

Lento

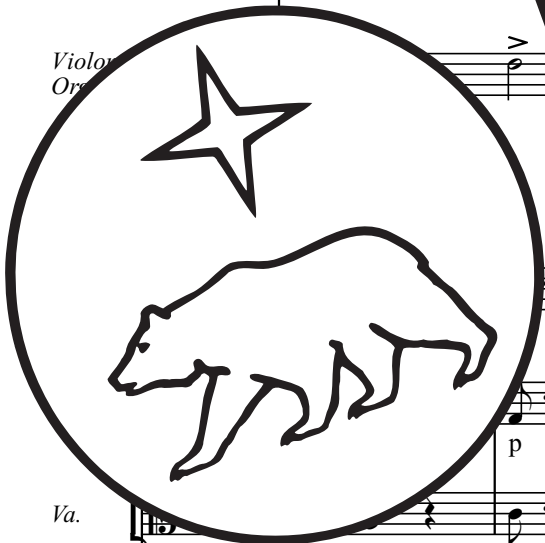
Violino I

Violino II

Viola

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Violoncello  
Organo



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc./B.,  
Org.

mf fp fp fp fp fp

mf fp fp fp fp fp

mf fp fp fp fp fp

p f fz p cresc. fp pp

Solo f

Ag - nus De - i, qui tol-lis pec-ca - ta mun-di, mi - se-re-re no - bis, mi - - se - re - - re \_

p f fz p cresc. fp

The image shows a page of a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is for measures 10 and 11. The instruments include Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), Soprano (Sopr.), Alto, Tenor (Ten.), Bass (Basso), and Violoncello/Organ (Vc./B., Org.).

The vocal parts (Sopr., Alto, Ten., Basso) have the following lyrics:

- Soprano:** no - bis, mi - se-re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re
- Alto:** Mi - se-re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re
- Tenor:** Mi - se-re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re
- Bass:** Mi - se-re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

The instrumental parts (V. I., V. II., Va., Vc./B., Org.) feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *pp* (pianissimo), *fp* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). The organ part includes the instruction "tasto solo" and specific fingering: 3 3 5 3 3 6# 8.

A large watermark "Bärenreiter Leseprobe" is overlaid on the score. In the bottom left corner, there is a circular logo featuring a bear and a star, with the text "Bärenreiter Leseprobe" and "Sample page" overlaid on it.

\*) Takt 10–11 Soprano: Schubert notiert in Takt 10 für Soprano Solo „nobis,“ und in Takt 11 für das Tutti „miserere“. Vermutlich setzte er voraus, dass die Solostimme auch im Tutti mitsingen sollte. Dies bestätigt eine von Schubert verwendete Stimme für Soprano Solo (Quelle C3). Zur Besetzung der Solostimmen s. auch das Vorwort.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

27

V. I

V. II

Va.

f mf fp fp fp

Sopr.

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

Alto

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

Ten.

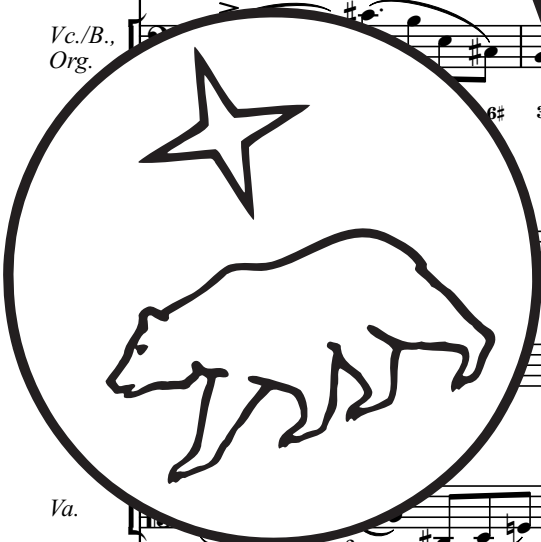
mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

Basso

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

Vc./B., Org.

f



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Va.

fp fp p f fz p

Sopr.

Solo

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

Alto

Ten.

Basso

Vc./B., Org.

fp fp p f fz p

36

V. I  
cresc. fp pp

V. II  
cresc. fp pp

Va.  
cresc. fp pp

Sopr.  
no - - bis - pa - cem  
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem. Tutti pp  
Do - na no - bis pa -

Alto  
Do - na no - bis pa -

Ten.  
Do - na no - bis pa -

Basso  
Do - na no - bis pa

Vc./B.  
Org.  
pp  
3 5 6# 3 5

Va.  
pp

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

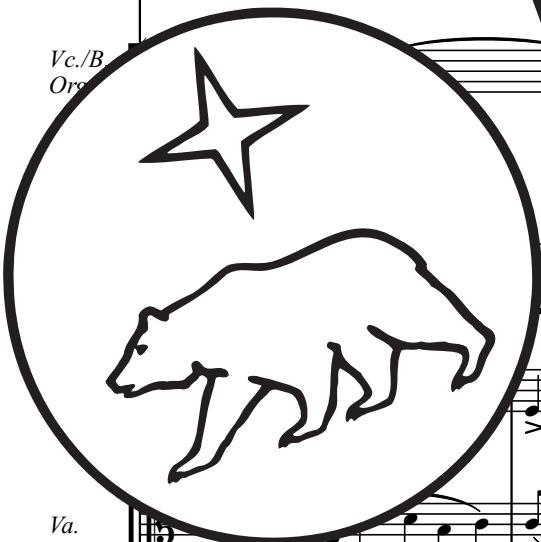
Alto  
cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem!

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

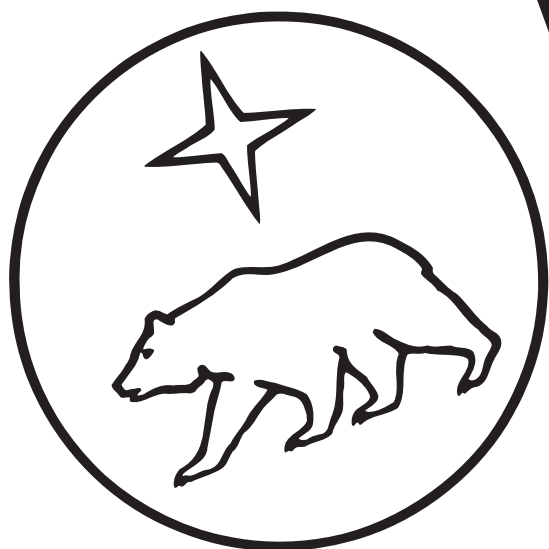
Basso  
cem, do - na no - bis, do - na pa - cem, do - na no - bis pa - cem!

Vc./B.,  
Org.  
Org. tasto solo  
pp  
3 3 5 6# 3 5 3 3 3 5 6# 3 5 8

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Anhang



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.







30

Trb. (in Re)  
ad lib.

Timp.  
(in Re-La)  
ad lib.

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e  
Org.

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

san - na in ex - cel - - - - sis!  
 san - na in ex - cel - - - - sis!  
 san - na in ex - cel - - - - sis!  
 san - na in ex - cel - - - - sis!

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e  
Org.

\*)

\*\*)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) Takt 36, Violoncello e Basso, Organo: bei der Wiederholung des Osanna (nach Benedictus) 1. Note *d* statt *d'* (wie in den Quellen A und B).

\*\*\*) Takt 36, Violoncello e Basso, Organo: bei der Wiederholung des Osanna (nach Benedictus) 4. Note *a*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

37

V. I *pp*

V. II *pp*

Va. *pp*

Sopr. *Tutti*  
 pa-cem, do - na no - bis pa - cem. Do - na no - bis pa - cem,  
*pp*

Alto  
 Do - na no - bis pa - cem,

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

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

Vln. e Org. *pp*

*Andantino*

Va. *pp*

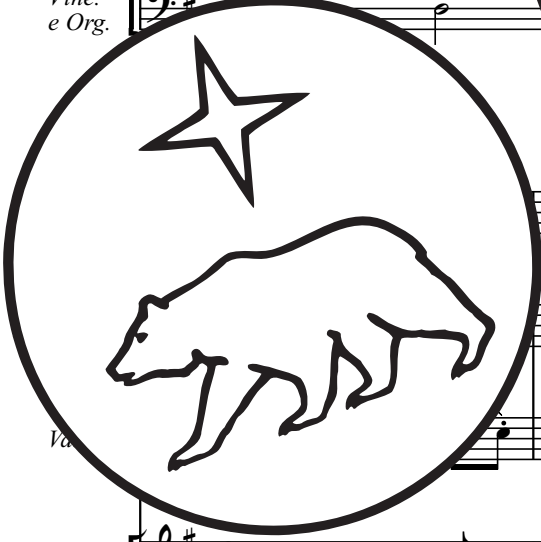
Sopr.  
 do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem! Do - na no - bis pa - -

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

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

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

Vln. e Org. *pp*



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

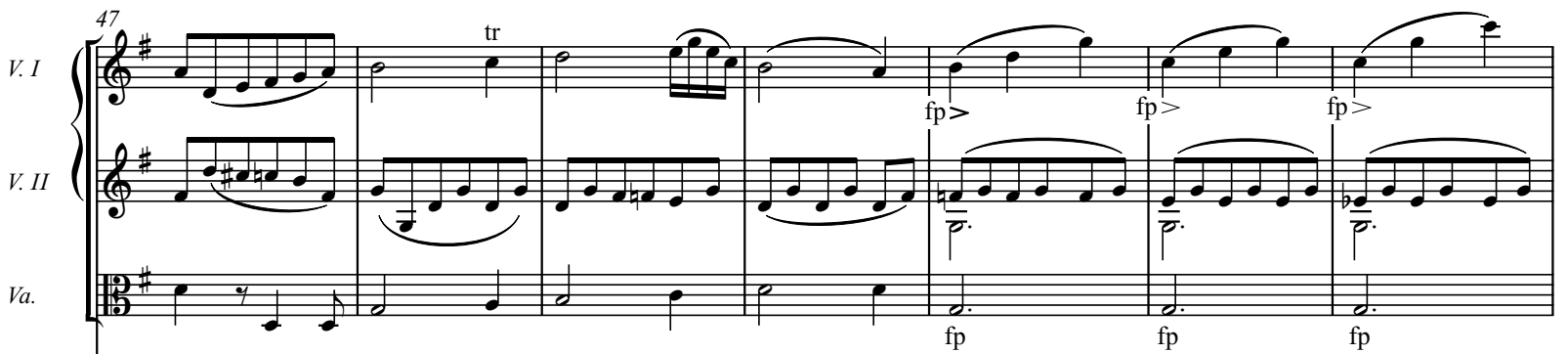
\*) Takt 44: Die Tempobezeichnung Andantino wurde nur im zweiten Exemplar der Violoncello e Basso-Stimme (Quelle D1) mit braunrotem Rötel eingetragen, könnte jedoch von Schuberts Hand stammen, s. dazu das Vorwort.

47

V. I

V. II

Va.



Sopr.

Alto

Ten.

Basso

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

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

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

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



Vln. e Org.

Va.



Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

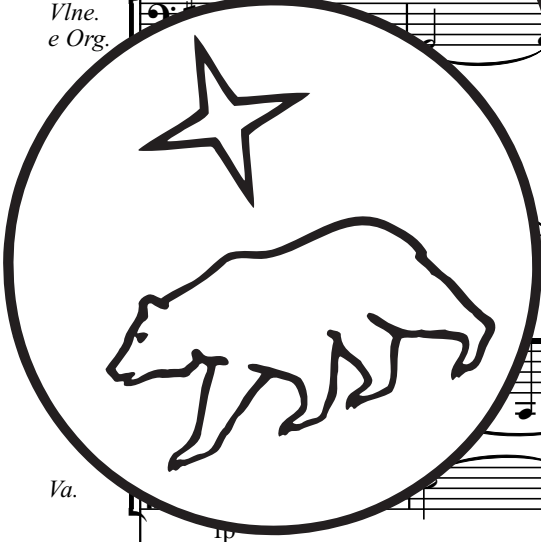
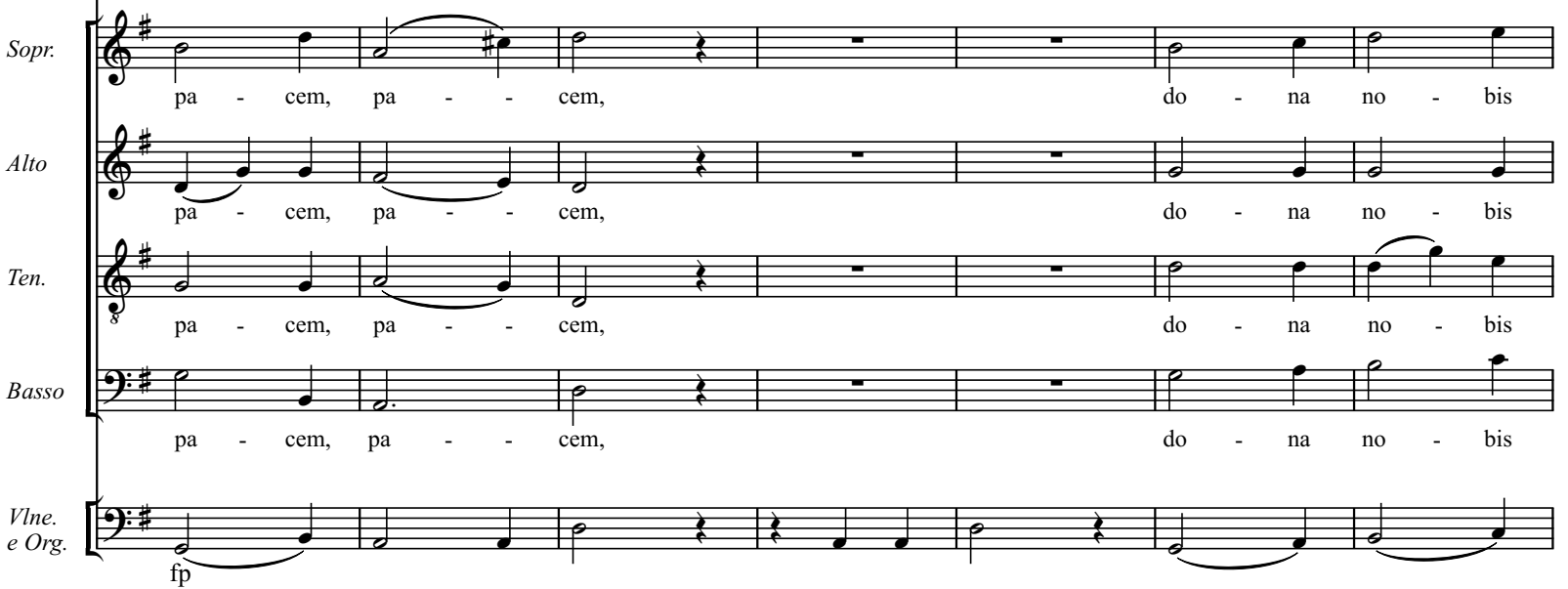
pa - cem, pa - - cem, do - na no - bis

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

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

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

fp



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

61

V. I. *tr*

V. II. *3*

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

pa - - cem, do - na no - bis pa - - cem, do - -  
 \*)

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

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

pa - - - - - cem, do - - - - - dim.

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

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

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

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

Vln. e Org. *pp*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) Takt 66, Alto: ursprünglich Halbe *fis'*-Viertel *g'*; diese gegenüber den anderen Stimmen dissonante Lesart wurde später korrigiert zu einer punktierten Halben *g'*, so auch in den Stimmen von Quellen D1 und D2.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

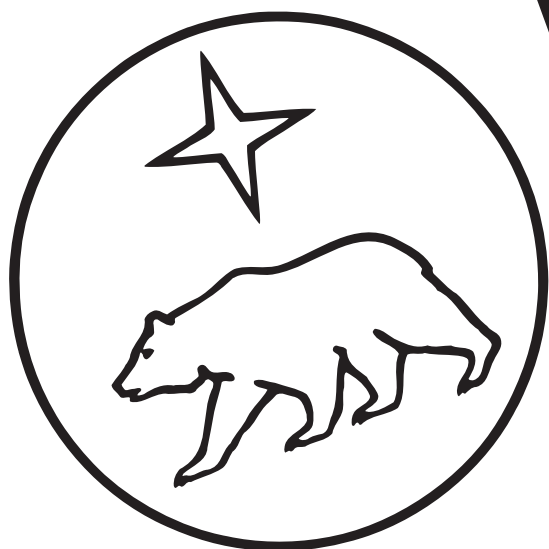


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

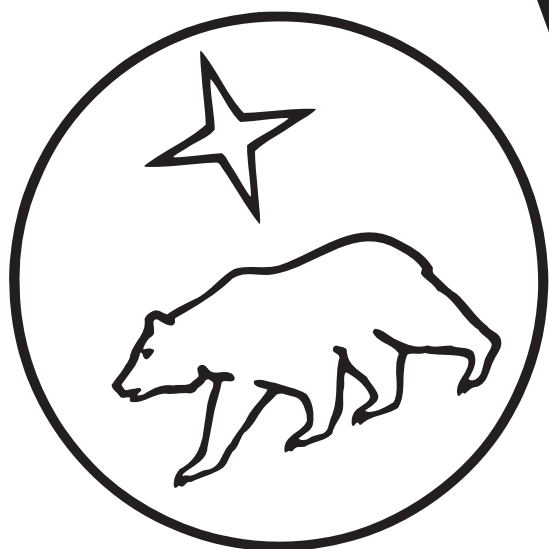
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



# Quellen und Lesarten



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

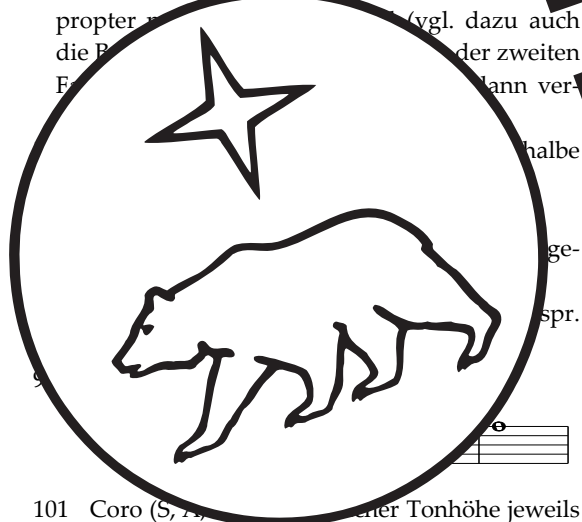


- 30 Coro (T): urspr. wohl Ganztaktpause.  
Coro (B): urspr. *e-e*.
- 32 V. II: 1. Note urspr. *c''* (übergebunden aus T. 31).
- 33–36: urspr. wie Beispiel 6, S. 134.
- 37–38 Coro (S): urspr.:



- 41 Coro (T, B): bei gleicher Tonhöhe urspr. jeweils punktierte Halbe – Viertel; vgl. Coro (S, A).
- 44 Vln./Org.: 2. Note urspr. *c*.
- 49 Coro (S): zum Auftakt von T. 49 urspr. „Solo“; gestrichen.
- 51 Va.: urspr. *e'*.
- 52 V. I: 4. Note *a''* korr. aus *g''*.  
V. II, Coro (A): 4. Note *a'* urspr. jeweils *g'*.  
Va.: urspr. 2 Halbe *c'-c'*; s. die Korr. in Coro (T).  
Coro (T): 4. Note urspr. *c'*.

55 Coro (B): „Et“ urspr. klein geschrieben (trotz Punkt nach „coelis“); dies entsprach Schuberts musikalischer Gestaltung, indem er das „in carnatus“ durch gleiches motivisches Material mit dem vorhergehenden Glaubensartikel „propter“ (vgl. dazu auch die Bemerkung der zweiten Fassung) verbinden wollte.



- 101 Coro (S, A): bei gleicher Tonhöhe jeweils Halbe – Viertel – Viertel, darunter bereits hier der Text „-cun-dum scrip-“ (vgl. T. 102).
- 109 Coro (T): 3. Note urspr. *e'*.
- 116 Va.: 1. Akkord urspr. als Achtel-Abbreviatur angesetzt; Achtelbalken gestrichen.
- 123 Coro (A): 1. Note urspr. *a'*.
- 125 Coro (S): urspr. 2 Halbe *h'-h'*.  
Coro (A): ganze Note *h'* urspr. in Halbe korr. – vgl. die urspr. Lesart von Coro (S); Hals jedoch wieder gestrichen.

133 Vln./Org.: urspr.:



133–136 V. I, II, Va.: 2. Taktviertel: die Achtel *a''-a''* bzw. *a'-a'* von fremder Hand (s. oben die Angaben zur Quelle A) jeweils mit blasser roter Tinte nach Quelle B korr. in *h''-h''* bzw. *h'-h'*.

134–136 Vln./Org.: 2. Taktviertel: *a* von fremder Hand (s. oben die Angaben zur Quelle A) jeweils mit blasser roter Tinte nach Quelle B korr. in *h*.

137 V. I, II: 2. Takthälfte wie in Quelle B nachträglich von fremder Hand (s. oben die Angaben zur Quelle A) zuerst mit blasser roter Tinte korr. in Viertel *fis'+dis''+h''* bzw. *h+fis'+h'* – Viertelpause mit Fermate, später mit einem blaugrauen festen Bleistift überschrieben (s. dazu auch den kritischen Bericht).

Va., Vln./Org., Sgstr. zu 2. Viertelpause bzw. zur Ganztaktpause wie in Quelle B nachträglich von fremder Hand zuerst mit blasser roter Tinte festgeschrieben, später mit einem blaugrauen festen Bleistift überschrieben (s. oben die Angaben zur Quelle A); unter der Akkolade wiederum mit blasser roter Tinte der Versatz „S.“, um anzuzeigen, dass die Akkolade in T. 38–40 auf dieser Seite zu überschreiben sind. Dieser Vermerk stammt eindeutig nicht von Schuberts Hand (s. dazu auch den kritischen Bericht).

138–140 die ganze Akkolade von fremder Hand mit einem blaugrauen festen Bleistift überschrieben.  
176 Va.: 1. Note urspr. *h'*.

Vln./Org.: urspr.:



- 185 Coro (S) zum Auftakt urspr. Halbe *c*.
- 185, 187 Coro (B): urspr. jeweils *g*.
- 188 V. I: 2. Note urspr. *d'*.
- 189 Coro (A): urspr. *d'-d'*.  
Coro (T): 1. Note urspr. *a*

## 2. Bemerkungen

Nicht gekennzeichnete Ergänzungen der Herausgeberin:  
*Rahmendynamik*: T. 1 pp (V. II, Va.); 49 p (V. II, Va., Vln./Org.); 70 cresc. (V. II, Va.); 73 f, 97 ff (V. II, Va., Coro [A, T, B]); 125 ff (Coro [A, T, B]); 138 p (V. II); 141 pp (V. II, Va.).

21–22, 25–26 V. I: jeweils lange waagrecht ausgezogene Winkel, die über den Taktstrich bis zur 1. Note in T. 22 bzw. T. 26 (dort über die 1. Note

hinaus) reichen – NA verlängert die Winkel analog zum Bg. bis zur 2. Halben. Diese Winkel sind vermutlich als lange Akzente zu lesen, die jeweils den Beginn des dreimal wiederholten chromatischen Quartgangs dynamisch hervorheben. Dafür spricht auch, dass parallel dazu in V. II und Va. Akzente zum jeweils ersten Takt der beiden Taktgruppen gesetzt sind. Die waagrechte Ausrichtung des Zeichens signalisiert zugleich, dass Schubert mit der melodischen Abwärtsbewegung ein Decresc. zu verbinden schien (vgl. auch die Bemerkung zu T. 161–162 und 165–167). Hier wird deutlich, dass bei Schubert auch der lange Akzent etw. mit einem dynamischen „Abschwellen“ verbunden ist (s. dazu das Vorwort).

23, 27, 159, 165 V. II, Va.: Schubert notiert hier im zweiten Teil des Verses jeweils nur in Va. einen Akzent, der den Rezitationston verstärkt. Unklar bleibt, ob dieser Akzent in V. II bewusst weggelassen wurde oder stillschweigend zu ergänzen ist (s. dazu auch die zweite Fassung).

29–30 V. I: langer Akzent anders als in T. 21–22 und 25–26 nur zu T. 29 gesetzt; möglicherweise wollte Schubert hier vor allem den Wert „tre“ hervorheben; auch folgt in V. I bereits in T. 31 ein weiterer langer Akzent auf „tre“; angeglichen an die vorhergehenden Akzente (vgl. auch Quelle B in T. 29–30, die zweite Fassung; dort folgt allerdings der folgende lange Winkel zu „omnia“ in T. 31).

31 Va.: Akzent ergänzt analog T. 167.  
47–48 Vln./Org.: Stacc.-Pkt. nach Seitenwechsel nicht mehr notiert; in NA ergänzt analog den vorhergehenden Takten.  
69–70 V. II: 2 Bgg., je 1 Bg. zu jedem Takt; angeglichen an V. I, Va. und Vln./Org.  
125–126 V. I/II, Vln./Org.: langer Akzent reicht in T. 125 über den Taktstrich hinaus, danach Seitenwechsel in A; die Synkope in den Bassstimmen sollte vermutlich noch in die Akzentuierung einbezogen werden.

Va.: langer Akzent nur zu T. 125; angeglichen an Vln./Org.  
129 Vln./Org.: ff statt ffz; angeglichen an V. I/II.  
138 V. I: p bereits in T. 137 vor dem Taktstrich im Voraus notiert.  
157 V. I: langer Akzent anders als in T. 161–162 und 165–166 nur zu T. 157. Diese „verkürzte“ Akzentuierung scheint hier Teil einer musikalischen Steigerung durch die dreifache Wiederholung des chromatischen Quartgangs zu sein, die Schubert durch immer länger ausgezogene Winkel

unterstrichen hat; um diesen Zusammenhang optisch zu verdeutlichen, setzt NA hier ausnahmsweise einen langen Winkel zur ganzen Note (s. dazu auch die folgende Bemerkung).

161–162, 165–167 V. I: jeweils langer, waagrecht ausgezogener Winkel, der in T. 167 bis zur 2. Note und in T. 161 deutlich über den Taktstrich hinaus reicht (nach Seitenwechsel zwar nicht wieder aufgenommen, aber wohl beabsichtigt bis mindestens zur 1. Note von T. 162); dieser Winkel kann sowohl als langer Akzent als auch als Decresc.-Wkl. gelesen werden (s. dazu oben die Bemerkung zu T. 21–22 und 25–26).

161–164 V. I: 2 Bgg. zu T. 161–162 und 163–164 (vgl. T. 21–24, 25–28 und 29–31); in den vorhergehenden und folgenden Takten hatte Schubert jedoch die jeweils doppelten Bgg. der Exposition zu einem langen Bg. vereinigt; daher angeglichen an T. 157–160 und T. 165–168.

## Sanctus

### 1. Korrekturen in A

1 V. I: urspr. wohl nur *f* statt *ff* angesetzt, das zweite *f* jedoch sofort erlosch; in A: 'Schleife' für den Querstrich; Org. dort in e; auf S. 7

2 Coro (S):

4 Coro (S):

5 V. I:

7 V. I: 2. Takt

9 V. I, II: 3.

11 Coro (S): (vgl. V. I).

16 V. I: letzte Note urspr. *fis''*. V. II: am Taktanfang urspr. Viertelpause.

17 V. I: 2. Takthälfte: urspr. 2 Achtel *a'-d''*.

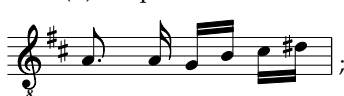
19 V. I: Korr. in mehreren Schritten, urspr. wohl 4 Achtel *d''-fis''-e''-gis'* (das *e''* zunächst zu hoch wie *fis''* angesetzt und gestrichen), dann wie die 1. Lesart von Coro (S) (vgl. die nächste Bemerkung); schließlich den ganzen Takt mit hellerer Tinte korr. in die endgültige Lesart.

Coro (S): urspr.: 

21 V. II, Va., Vln./Org.: urspr.:



21 Coro (T): urspr.:



die 1. Note zuerst als *e* angesetzt.

24 V. II: die letzte Note urspr. *a'* (vgl. die Korr. in Coro[A]) und die beiden letzten Noten *a'* (Balken (wie in NA); Balken nach Kernm. ' zu nächst verlängert, dann gestrichen und letzte Note einzeln mit Fähnchen notiert).

Coro (S): Taktachtel urspr. Achtel *e''*. Coro (A): die beiden letzten Noten urspr. *a'-a'*.

Coro (S): 1. Note urspr. *g*. Coro (A): 2. Takthälfte urspr. Viertelpause.

25 V. I: Va.: 3. Note urspr. *a'*.

30 V. I: 1. Note urspr. *a'*.

36 Coro (S): 1. Note urspr. *a'*.

37–38 V. I, Va.: T. 37, 2. Akkord, und T. 38, 1. Akkord *d'* jeweils später nachgetragen.

39 V. I: Bemerkungen

40 V. I: nicht gekennzeichneter Anhang der Herausgeberin:

Rahmendynamik: 1 *f* (V. I, Va.); 2 *ff* (Coro [A, T, B]); 4 *ff* (V. II, Va.); 9 *ff* (V. II, Va., Vln./Org.); Bögen: 2, 3 (V. I, II, Va., Vln./Org.); 9 (V. I, Va., Vln./Org.).

4 V. I, Vln./Org.: Schubert notierte hier trotz *ff* in T. 1 nochmals *ff*. Die Korrekturen von V. I und Coro (S) in T. 1 und 2 (s. Korrekturen) zeigen, dass er hier wohl zunächst ein *f* angesetzt hatte, das sich in T. 4 zu *ff* steigern sollte. In Vln./Org. notierte er jedoch urspr. umgekehrt anfangs ein *ff* und in T. 4 nur ein *f*. Letztlich entschied er sich wohl für ein durchgehendes *ff* in den T. 1–9, das er vermutlich durch die wiederholte Angabe in T. 4 (beim Eintritt der Tonika D-Dur in den Sgst.) unterstreichen wollte.

10: Schubert notiert in diesem Takt in V. I und Coro (S) nur die Auftaktnote bzw. in den übrigen Stimmen nur eine Achtelpause; T. 38 am Ende des

*Osanna* ist jedoch als voller Takt notiert, der diesen Auftakt nicht berücksichtigt. Im *Benedictus* wird der Auftakt in den letzten Takt vor dem *Osanna*, T. 54, integriert, weil dort kein Triller vorgesehen ist. Die ausdrückliche Notierung der Achtelpausen weist jedoch darauf hin, dass hier im *Sanctus* keine Überschneidung des Schlusstakts mit dem neuen Auftakt intendiert war. Trotzdem sollte T. 10 wohl nicht als unregelmäßiger Takt direkt an den Triller in T. 9 anschließen. Denkbar wäre es, die zu einem vollen Takt fehlenden Pausen vor der Auftaktnote stillschweigend zu ergänzen.

13–15 Va.: *f* und *Stacc. Pkt.* ergänzt analog V. I in T. 10–12. Schubert notierte die Dynamik und Artikulation nur zu ersten Ansatz der Fuge. Dieser

16–18 Vln./Org.: die beiden letzten Sätze des *Osanna*-Themas in T. 16–18 (Vln./Org.) und T. 19–21 (V. II) sollten wohl in derselben Weise hervorgehoben werden.

19–21 V. I: Entsprechend schlägt NA auch dort *f* bzw. *Stacc.-Pkt. w.* Das *fz*, das in T. 11 und 12 die Kerntöne des Themas aufwärts vorbeht, wurde hier jedoch nicht übernommen. NA orientiert sich dabei an der Wiederholung des *Osanna* im *Benedictus*, T. 55–56, wo Schubert kein *fz* mehr notierte. In seiner Stimmenabschrift (B) fehlt das *fz* auch in T. 11 und 12 des *Sanctus* (vgl. die zweite Fassung).

17–18 Vln./Org.: die beiden letzten Sätze des *Osanna*-Themas in T. 17–18 (Vln./Org.) und T. 19–21 (V. II) sollten wohl in derselben Weise hervorgehoben werden.

22–28 V. I, Va.: *Stacc. Pkt.* ergänzt analog V. I in T. 11–12.

29 V. I, Va., Vln./Org.: *Stacc.-Pkt.* ergänzt analog V. I in T. 11.

31 V. I: *cresc.* nur in V. I, für das Schubert kein dynamisches Ziel angibt. Es scheint ungewöhnlich, ist aber nicht auszuschließen, dass Schubert hier trotz *ff* in T. 29 für V. I (oder möglicherweise für alle Stimmen) ein weiteres *Crescendo* bis zum Schlusstrich intendiert haben könnte. Da er dasselbe *cresc.* auch in der Wiederholung des *Osanna* (s. *Benedictus*, T. 75) notierte, handelt es sich wohl nicht um ein zufälliges Notat; er übernahm es außerdem in beiden *Osanna*-Sätzen seiner Stimmenabschrift, aber auch dort nur in die Stimme der V. I.

32 V. I: Bemerkungen

33 V. I: Bemerkungen

34 V. I: Bemerkungen

35 V. I: Bemerkungen

36 V. I: Bemerkungen

37 V. I: Bemerkungen

38 V. I: Bemerkungen

39 V. I: Bemerkungen

40 V. I: Bemerkungen

41 V. I: Bemerkungen

42 V. I: Bemerkungen

43 V. I: Bemerkungen

44 V. I: Bemerkungen

45 V. I: Bemerkungen

46 V. I: Bemerkungen

47 V. I: Bemerkungen

48 V. I: Bemerkungen

49 V. I: Bemerkungen

50 V. I: Bemerkungen

51 V. I: Bemerkungen

52 V. I: Bemerkungen



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



37–38 V. I: Bg. reicht nur bis zum Ende von T. 37, weist aber über die letzte Note hinaus zur 1. Note in T. 38.

40, 42 Vln./Org.: Bg. jeweils nur zur Sechzehntelfigur; angeglichen an die längeren Bgg. in T. 41 und 43 (vgl. auch V. I).

40–43 V. I, Vln./Org.: Die Bgg. zur Begleitfigur der Instrumentalstimmen sind zum Teil offen notiert und weisen über die Sechzehntelfigur hinaus zur folgenden Achtelnote als dem Ziel der melodischen Bewegung, so in T. 40–41 und 42–43 (V. I) bzw. T. 41 und 43 (Vln./Org.). In T. 41 wurde der offene Bg. der V. I aus T. 40 nach Seitenwechsel jedoch nicht wieder aufgenommen und der folgende Bg. nur zur Sechzehntelfigur notiert. Letzteres gilt auch für die Bgg. in Vln./Org. in T. 40 und 42. Denkbar wäre demnach auch, nur die Sechzehntelfigur unter 1 Bg. zu spielen und vor der Achtelnote eine Zäsur zu setzen. NA bevorzugt hier durchgängig die *lectio difficilior* des längeren Bogens (vgl. dazu auch die zweite Fassung).

41 Solo (S): 2. Note schon in der urspr. Lesart irrtümlich als Sechzehntel statt 32stel notiert (s. dazu die Korrekturen von ... dieser Stimme), und das 16tel ... schwach erkennbar ... nach der Kor ... der f ... gnal ... Rhy ... wo ...

41, 4 ... sch ... (T. ... 32ste ...

46 V. I ... unpräzise ... V. II zu den ... ehn ... teltriolen der I. ... gachen an die genauere Notierung ... zu den beiden ersten (ausgeschriebenen) Sechzehntelgruppen (vgl. auch V. II und Va. T. 49 und die dort vorgenommenen Korr., die zeigen, dass Schubert absichtlich nur das 1.–2. Taktachtel als Abbräviatur mit Akzent notierte).

48 V. I: p abweichend von den anderen Stimmen erst zur 8. Note, den langen Akzent aber nur zur 1. Takthälfte platziert. Für die leichte Verschiebung der dynamischen Zäsur spricht auch der Stacc.-Pkt. zur 7. Note als Abschluss der melodischen Wendung; daher nicht angeglichen an V. II bzw.

Vln./Org. wo das p wegen der letzten Synkope sogar schon etwas vor der 2. Takthälfte gesetzt ist.

49 V. I, Vln./Org.: p jeweils ungenau platziert, in V. I erst zur 8. Note, in Vln./Org. jedoch bereits unter der 3. Triolengruppe; da sich die Leittöne der vorhergehenden Figur in V. I, V. II und Va. erst zum jeweils 1. Sechzehntel der 2. Takthälfte auflösen, behält NA die leichte Verschiebung der dynamischen Zäsur in diesen Stimmen bei und verschiebt p in Vln./Org. zur 2. Takthälfte (s. auch die folgende Bemerkung).

Vln./Org.: langer Akzent wie in T. 46 nur zur 1.–2. Triolengruppe (und p bereits unter der 3. Gruppe) notiert; angeglichen an V. I und V. II.

Vln.: Stacc.-Pkt. ergänzt analog T. 46.

54 V. I: 1.–3. Taktachtel unter 1 Balken und ... bereits zum 1. Taktachtel; in den übrigen Instru ... mentalstimmen beendet die einzelne ... Fähnchen notierte Achtelnote am ... anfang ... die Bewegung der Begleitfigur in T. 53; NA versetzt ... her ... Vln./Org. zum 2. Taktachtel.

V. I, II: ... Taktachtel ist in V. I und V. II noch ... in C-Dur (g+h'+g'), in Va., Vln. und Org. aber ... bereits in e-Moll notiert; diese Lesart wurde ... an die Quelle B übernommen ... der ... Akkord in Org. durch die ... 3 ... jedoch ein ... dentig als e-Moll-Akkord ausgewiesen ... V. II wurde von ... später Hand ... (g+e'+h'+g'); NA ändert daher den 2. Akkord in g+e'+h'+g'.

57–59 Va.: f unter Stacc.-Pkt. ergänzt analog V. I in T. 54–56.

61–62 Vln./Org.: Stacc.-Pkt. ergänzt analog V. I in T. 55–56.

63–65 V. I: f und Stacc.-Pkt. ergänzt analog V. I in T. 54–56.

67–68 Va., Vln./Org.: Stacc.-Pkt. ergänzt analog V. I in T. 55–56.

71–72 V. II, Va.: Stacc.-Pkt. ergänzt analog V. I in T. 55–56.

73 V. II, Va., Vln./Org.: Stacc.-Pkt. ergänzt analog V. I in T. 55.

## Agnus Dei

### 1. Korrekturen in A

Tempobezeichnung: urspr. „Adagio“ statt „Lento“.

6 V. I: zum 3. Taktviertel urspr. f statt fz.

8 V. I: 1. Note urspr. h'.

Vln./Org.: 1. Note urspr. c; Halbe korr. aus Viertel.

8, 36 V. I: cresc. eventuell nachträglich (mit dunklerer Tinte) notiert, ebenso das im Voraus für T. 9

notierte pp in T. 8 (vgl. auch die Korr. von V. I in T. 22).

V. I, Vln./Org.: urspr. jeweils f statt fp.

11–12 Va., Coro (T): ab T. 11, letzte Note, bis T. 12, 1. Note, bei gleichem Rhythmus urspr. jeweils g – | fs.

12 V. I: 1. Note urspr. d'.

Coro (S): 2. Takthälfte urspr. wie V. I, aber jede Note einzeln mit Fähnchen und noch ohne Text.

13 V. II: 2. Takthälfte: urspr. punktiertes Viertel a – Achtel a.

16 Vln./Org.: Halbe urspr. eine Terz tiefer (wie H) angesetzt.

22 V. I: 1. Note urspr. s'; urspr. f statt fp (vgl. auch die Korrekturen von V. I und Vln./Org. in T. 17 und 16).

V. I: 2. Note urspr. 1 Oktave tiefer.

27 Vln./Org.: urspr.:



28 V. I, Vln./Org.: ab T. 28, 4. Taktviertel urspr. bei gleichem Rhythmus e'-h- | a bzw. e-H- | A

V. I: 1.–2. Note urspr. wie V. II angesetzt.

36 Der ganze Takt wurde über den ... and ... er ... kolade hinaus geschrieben (un ... spa ... beschnitten, s. dazu die ... enge ...).

56 Solo (C) urspr.:



do - na - no - bis pa -

41 Coro (B): urspr.:



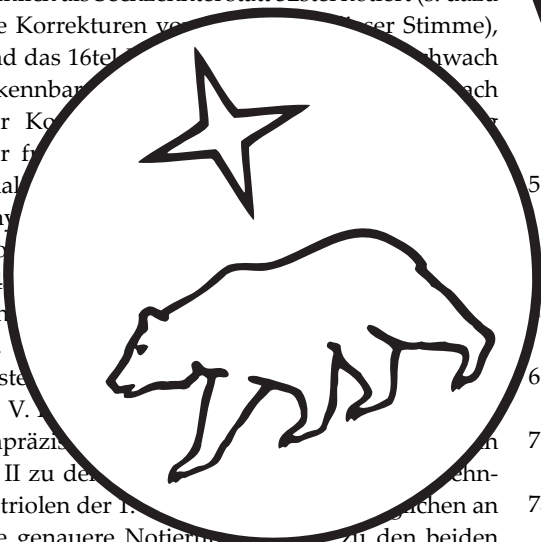
43 Va.: 1. Note urspr. g.

### 2. Bemerkungen

Nicht gekennzeichnete Ergänzungen der Herausgeberin:

Rahmendynamik: T. 1 mf, 6 p, f, 7 p, 8 cresc., 14 f (V. II, Va.); 15 mf (V. II, Va., Vln./Org.); 20 p (V. I, II, Va.); 20 f, 21 p, 22 cresc., 23 pp (V. II, Va.); 25 pp (Coro [A]); 28 f, 29 mf, 34 p, f, 35 p, 36 cresc., 37 pp (V. II, Va.); 39 pp (Coro [A, T, B]); 43 pp (V. II, Va.).

3 V. I: 3. Note einzeln mit Fähnchen. Diese Notierung wurde jedoch in T. 17 und 31 sowie in V. II nicht beibehalten; daher angeglichen an T. 17 und 31.



- 3, 17, 31 V. I, V. II: Ob die hier am Taktanfang notierten Winkel als langer Akzent oder als Decresc.-Wkl. zu lesen sind, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Die aufsteigende melodische Bewegung und die Ablösung der leiterfremden kleinen Sexte durch die Terz über dem jeweiligen Basston legen nach fp ein Decrescendo nahe. Dennoch sind diese Winkel wie viele Akzente in der Partitur spitz nach oben gerichtet. Dies spricht eher dafür, sie wie in Va. und Vln./Org. als Akzent zu lesen. In V. II sind sie zudem nur zur 1.–2. Note notiert, in V. I reichen sie etwas darüber hinaus (vgl. auch die Tondauer in Va. und Vln./Org.). Zwar notierte Schubert die 3. Note des Motivs in T. 3 (V. I) zuerst einzeln mit Fähnchen (s. die vorige Bemerkung), in der Folge aber die 1.–3. Note durchgängig an 1 Balken und immer unter 1 Bg.; NA schlägt daher einen langen Akzent zur 1.–3. Note vor, schließt aber eine alternative Ausführung als Decrescendo nicht aus.
- 4, 18 V. I, II, Va.: 5. Achtel in V. I, II (T. 4) bzw. Va. (T. 18) jeweils mit dem 6.–8. Achtel verbunden, in T. 32 jedoch in V. I und Va. einzeln mit Fähnchen. Diese motivisch sinnvolle Abtrennung wird in T. 4 auch durch den Stacc.-Pkt. zum 5. Achtel unterstrichen, in T. 32 durch den Stacc.-Pkt. zum 5. Achtel unterstrichen.
- 7 V. I, II, Va.: 5. Achtel in V. I, II (T. 4) bzw. Va. (T. 18) jeweils mit dem 6.–8. Achtel verbunden, in T. 32 jedoch in V. I und Va. einzeln mit Fähnchen. Diese motivisch sinnvolle Abtrennung wird in T. 4 auch durch den Stacc.-Pkt. zum 5. Achtel unterstrichen, in T. 32 durch den Stacc.-Pkt. zum 5. Achtel unterstrichen.
- 13 V. I: Akzente ergänzt analog T. 27 und 41.
- 15–16 V. I: Akzente ergänzt analog T. 1–2 (vgl. auch T. 15 in der zweiten Fassung, Quelle B).
- 18, 32 V. I, Va.: Stacc.-Pkt. zum 5. Achtel ergänzt analog V. I in T. 4 (s. oben auch die Bemerkung zu T. 4, 18).
- 20, 34 V. I, II, Va., Vln./Org.: fz ergänzt analog T. 6 (vgl. auch die zweite Fassung, Quelle B).
- 22 Vln./Org.: 1. Stacc.-Pkt. wohl überschrieben durch Tonbuchstaben (s. Korrekturen).

- 26 Va.: Akzent ungenau notiert wie zur 1.–2. Note des Achtelmotivs; s. dazu die Bemerkung zu V. I in T. 11, 12 etc.
- 27, 41 Vln./Org.: Akzent ergänzt analog T. 13.
- 29 Vln./Org.: Akzent ergänzt analog T. 1 und 15.
- 29–30 V. I: Akzente analog T. 1–2 hier weder in A noch in Quelle B notiert; daher in NA anders als in T. 15–16 nicht ergänzt.
- 36: Diesen Takt notierte Schubert über die rastrierte Akkolade hinaus am Seitenrand. Bei der späteren Beschneidung des Bl. wurde das letzte Taktachtel im Sopr. abgeschnitten, NA folgt hier Quelle B.
- 36–37 Vln./Org.: Bg. über den Taktstrich nach Beschneidung des Bl. (s. die vorige Bemerkung) nicht mehr sichtbar, jedoch in T. 37 nach dem Wechsel wieder aufgenommen.
- 40 Coro (B), Vln./Org.: 2. und 3. Takt. Die Stimme von Coro (B) weist hier inmaßig von der instrumentalen Fassung ab. Dadurch entsteht auf dem 2. Takt ein Tauchtel, eine unschöne Quarte. In der zweiten Fassung (Quelle B) hat Schubert Coro an Vc., Vln. und Org. angegliedert. Dies empfiehlt sich möglicherweise für die Ausführung der ersten.

schwarzer Tinte bestätigt und die korrekten Pausentakte wohl auch von Schubert am Rand ergänzt.

Im Credo wurden in den Takten 133–140 zunächst mit einer blassen roten Tinte diverse Korrekturen und Striche eingetragen, die nicht von Schuberts Hand, sondern vermutlich von einem anderen Schreiber stammen: In den Takten 133–136 wurden in V. I, V. II, Va., Vc./B. und Org. im 2. Taktviertel das Viertel *a* bzw. die 2 Achtel *a-a* jeweils mit blasser roter Tinte korr. in *h* bzw. *h-h*; diese Korr. hat Schubert in schwarzer Tinte mit Tonbuchstaben verdeutlicht und die Noten wohl auch selbst mit schwarzer Tinte überschrieben. Auch die Korr. von T. 137 und die Streichung der urspr. T. 138–140 in V. I bzw. die Korrekturen der Pausenzeichen für diese Takte in den übrigen Stimmen (außer Soprano und V. II) wurden zuerst mit blasser roter Tinte vorgegeben, dann (wahrscheinlich von Schubert selbst) mit schwarzer Tinte überschrieben. In V. II wurden die urspr. T. 137–140 gestrichen und der neue T. 137 an den Rand gerückt (s. das Faksimile auf S. XXVI). Hier sind die roten Notenlinien gut sichtbar, nur die Noten selbst wurden mit schwarzer Tinte überschrieben.

Schuberts eigenhändige, s. oben, Stimmenabschrift weist bis auf die Korrektur der Takte 133–140 im Credo nur wenig schriftliche gestrichene Korrekturen Schuberts auf, dafür zahlreiche kleinere von Quelle B abweichende Varianten in der Stimmführung auf. Sie ist Vorlage für die zweite Fassung der Messe.

C1 Autographe V. I-Stimme, Universitätsbibliothek Lund, Sammlung Taussig, H 5

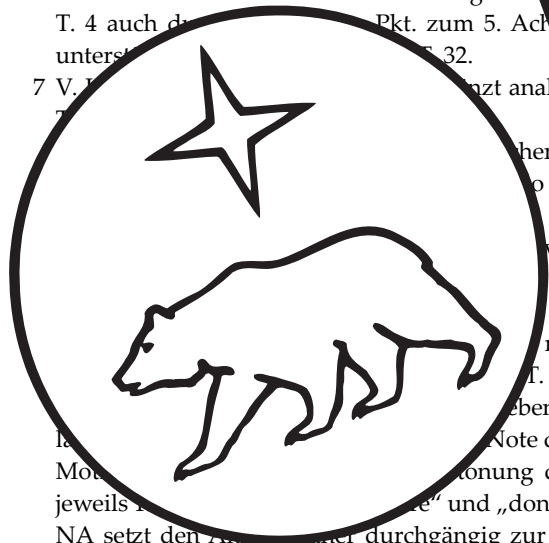
1 Stimme für *Violino I<sup>mo</sup>*. (5 Bll., Bl. 5v leer); Hochformat, 22,5 cm × 30 cm, auf Bl. 1r oben rechts über der ersten Akkolade Titel *Missa in G*. Im Credo, T. 133–140, wurden dieselben Korrekturen wie in Quelle B zunächst mit blasser roter Tinte eingetragen und dann vermutlich von Schubert selbst überschrieben mit schwarzer Tinte.

Diese autographe Stimme gehörte ursprünglich zu Schuberts autographem Stimmensatz, der heute in Klosterneuburg überliefert ist (s. oben, Quelle B). Sie überliefert eine mit der Quelle B übereinstimmende Fassung, einschließlich charakteristischer Schreibweisen; auch die Papiersorte sowie die Eintragungen von fremder Hand stimmen überein mit den Stimmen der Quelle B (s. dazu den Kritischen Bericht).

Zweite Fassung  
Vorlage:  
Autograph Stimmensatz, Augustinermönch  
Klosterneuburg, M 136  
12 Stimmen, Hochformat, 23,5 cm × 30,5 cm: Soprano (4 Bll.), Alto (1 Bll., Bl. 3v leer), Tenore, Basso (jeweils 3 Bll.), *Violino I<sup>mo</sup>* (5 Bll., Bl. 5v leer), *Violino II<sup>do</sup>* (4 Bll.), *Viola* (4 Bll., Bl. 4v leer), *Violone e Violonzello* (4 Bll.), *Organo* (4 Bll., Bl. 4v leer), *Tympani in D-A. | ad libitum.*, *Clarino I<sup>mo</sup> ad libitum.*, *Clarino II<sup>do</sup> ad libitum.* (jeweils 2 Bll., Bl. 2v leer).

Ohne Datum. Titel auf dem Titelbl. (Soprano) bzw. oben rechts über der ersten Akkolade in allen weiteren Stimmen (außer V. II): „*Missa in G.*“, in V. II stattdessen irrtümlich „*Missa in F.*“ Die Orgelstimme ist beziffert.

Auf Bl. 3r der Basso-Stimme wurde unter den Pausentakten am Anfang des Benedictus mit braunrotem Rötelfstift, vermutlich von Schubert selbst notiert „*Vom Tenor zu singen*“ (s. das Faksimile auf S. XXV). Mit dem gleichen Rötelfstift wurde auch die Korr. der T. 137–140 im Credo in der Soprano-Stimme eingetragen, die Streichung danach mit



## Kyrie

### 1. Korrekturen in B und C1, Bemerkungen

- 1–2 Coro (B): urspr. den Text „*Dona no-[bis]*“ angesetzt.
- 3 V. I – B: Bg. zur 3.–4. Note; angeglichen an C1, s. auch T. 18.
- 5 V. I – C1: kein Bg.
- 10 V. I – B: *cresc.* bereits über dem Taktstrich von T. 9–10 im Voraus notiert.  
V. I – C1: *fp* zur 1. Note und *cresc.* zum 2.–3. Taktviertel.
- 21, 88 Vc./B., Org.: jeweils 2 Bgg.: zur 1.–2. und 2.–3. Note außer Vc./B. in T. 88, dort 1 Bg. zum ganzen Takt; angeglichen an Va., s. auch die Textverteilung in Coro (B) und vgl. die erste Fassung.
- 30 Vc./B., Org.: *p* nur in Org.
- 31–45 V. II: Schubert notierte in T. 30 und nochmals außerhalb der Tonwiederholungen in T. 32 und 33 *Stacc.-Pkt.*, um anzuzeigen, dass er in V. I, V. II und Va. analog zu *pizz.* in Vc./B. ein durchgehendes *non legato* bzw. *staccato* beabsichtigte; NA ergänzt daher *staccato*.
- 35 V. I – B und C1: jeweils *fp* statt *fz*; angeglichen an die übrigen Stimmen.
- 36 Va.: *p* erst am Taktende (T. 37) notiert, angeglichen an C1.
- 37 Solo (S): *p* in T. 44; *f* in T. 45; *mf* in T. 46; *f* in T. 47; *mf* in T. 48; *f* in T. 49; *mf* in T. 50; *f* in T. 51; *mf* in T. 52; *f* in T. 53; *mf* in T. 54; *f* in T. 55; *mf* in T. 56; *f* in T. 57; *mf* in T. 58; *f* in T. 59; *mf* in T. 60; *f* in T. 61; *mf* in T. 62; *f* in T. 63; *mf* in T. 64; *f* in T. 65; *mf* in T. 66; *f* in T. 67; *mf* in T. 68; *f* in T. 69; *mf* in T. 70; *f* in T. 71; *mf* in T. 72; *f* in T. 73; *mf* in T. 74; *f* in T. 75; *mf* in T. 76; *f* in T. 77; *mf* in T. 78; *f* in T. 79; *mf* in T. 80; *f* in T. 81; *mf* in T. 82; *f* in T. 83; *mf* in T. 84; *f* in T. 85; *mf* in T. 86; *f* in T. 87; *mf* in T. 88; *f* in T. 89; *mf* in T. 90; *f* in T. 91; *mf* in T. 92; *f* in T. 93; *mf* in T. 94; *f* in T. 95; *mf* in T. 96; *f* in T. 97; *mf* in T. 98; *f* in T. 99; *mf* in T. 100; *f* in T. 101; *mf* in T. 102; *f* in T. 103; *mf* in T. 104; *f* in T. 105; *mf* in T. 106; *f* in T. 107; *mf* in T. 108; *f* in T. 109; *mf* in T. 110; *f* in T. 111; *mf* in T. 112; *f* in T. 113; *mf* in T. 114; *f* in T. 115; *mf* in T. 116; *f* in T. 117; *mf* in T. 118; *f* in T. 119; *mf* in T. 120; *f* in T. 121; *mf* in T. 122; *f* in T. 123; *mf* in T. 124; *f* in T. 125; *mf* in T. 126; *f* in T. 127; *mf* in T. 128; *f* in T. 129; *mf* in T. 130; *f* in T. 131; *mf* in T. 132; *f* in T. 133; *mf* in T. 134; *f* in T. 135; *mf* in T. 136; *f* in T. 137; *mf* in T. 138; *f* in T. 139; *mf* in T. 140; *f* in T. 141; *mf* in T. 142; *f* in T. 143; *mf* in T. 144; *f* in T. 145; *mf* in T. 146; *f* in T. 147; *mf* in T. 148; *f* in T. 149; *mf* in T. 150; *f* in T. 151; *mf* in T. 152; *f* in T. 153; *mf* in T. 154; *f* in T. 155; *mf* in T. 156; *f* in T. 157; *mf* in T. 158; *f* in T. 159; *mf* in T. 160; *f* in T. 161; *mf* in T. 162; *f* in T. 163; *mf* in T. 164; *f* in T. 165; *mf* in T. 166; *f* in T. 167; *mf* in T. 168; *f* in T. 169; *mf* in T. 170; *f* in T. 171; *mf* in T. 172; *f* in T. 173; *mf* in T. 174; *f* in T. 175; *mf* in T. 176; *f* in T. 177; *mf* in T. 178; *f* in T. 179; *mf* in T. 180; *f* in T. 181; *mf* in T. 182; *f* in T. 183; *mf* in T. 184; *f* in T. 185; *mf* in T. 186; *f* in T. 187; *mf* in T. 188; *f* in T. 189; *mf* in T. 190; *f* in T. 191; *mf* in T. 192; *f* in T. 193; *mf* in T. 194; *f* in T. 195; *mf* in T. 196; *f* in T. 197; *mf* in T. 198; *f* in T. 199; *mf* in T. 200; *f* in T. 201; *mf* in T. 202; *f* in T. 203; *mf* in T. 204; *f* in T. 205; *mf* in T. 206; *f* in T. 207; *mf* in T. 208; *f* in T. 209; *mf* in T. 210; *f* in T. 211; *mf* in T. 212; *f* in T. 213; *mf* in T. 214; *f* in T. 215; *mf* in T. 216; *f* in T. 217; *mf* in T. 218; *f* in T. 219; *mf* in T. 220; *f* in T. 221; *mf* in T. 222; *f* in T. 223; *mf* in T. 224; *f* in T. 225; *mf* in T. 226; *f* in T. 227; *mf* in T. 228; *f* in T. 229; *mf* in T. 230; *f* in T. 231; *mf* in T. 232; *f* in T. 233; *mf* in T. 234; *f* in T. 235; *mf* in T. 236; *f* in T. 237; *mf* in T. 238; *f* in T. 239; *mf* in T. 240; *f* in T. 241; *mf* in T. 242; *f* in T. 243; *mf* in T. 244; *f* in T. 245; *mf* in T. 246; *f* in T. 247; *mf* in T. 248; *f* in T. 249; *mf* in T. 250; *f* in T. 251; *mf* in T. 252; *f* in T. 253; *mf* in T. 254; *f* in T. 255; *mf* in T. 256; *f* in T. 257; *mf* in T. 258; *f* in T. 259; *mf* in T. 260; *f* in T. 261; *mf* in T. 262; *f* in T. 263; *mf* in T. 264; *f* in T. 265; *mf* in T. 266; *f* in T. 267; *mf* in T. 268; *f* in T. 269; *mf* in T. 270; *f* in T. 271; *mf* in T. 272; *f* in T. 273; *mf* in T. 274; *f* in T. 275; *mf* in T. 276; *f* in T. 277; *mf* in T. 278; *f* in T. 279; *mf* in T. 280; *f* in T. 281; *mf* in T. 282; *f* in T. 283; *mf* in T. 284; *f* in T. 285; *mf* in T. 286; *f* in T. 287; *mf* in T. 288; *f* in T. 289; *mf* in T. 290; *f* in T. 291; *mf* in T. 292; *f* in T. 293; *mf* in T. 294; *f* in T. 295; *mf* in T. 296; *f* in T. 297; *mf* in T. 298; *f* in T. 299; *mf* in T. 300; *f* in T. 301; *mf* in T. 302; *f* in T. 303; *mf* in T. 304; *f* in T. 305; *mf* in T. 306; *f* in T. 307; *mf* in T. 308; *f* in T. 309; *mf* in T. 310; *f* in T. 311; *mf* in T. 312; *f* in T. 313; *mf* in T. 314; *f* in T. 315; *mf* in T. 316; *f* in T. 317; *mf* in T. 318; *f* in T. 319; *mf* in T. 320; *f* in T. 321; *mf* in T. 322; *f* in T. 323; *mf* in T. 324; *f* in T. 325; *mf* in T. 326; *f* in T. 327; *mf* in T. 328; *f* in T. 329; *mf* in T. 330; *f* in T. 331; *mf* in T. 332; *f* in T. 333; *mf* in T. 334; *f* in T. 335; *mf* in T. 336; *f* in T. 337; *mf* in T. 338; *f* in T. 339; *mf* in T. 340; *f* in T. 341; *mf* in T. 342; *f* in T. 343; *mf* in T. 344; *f* in T. 345; *mf* in T. 346; *f* in T. 347; *mf* in T. 348; *f* in T. 349; *mf* in T. 350; *f* in T. 351; *mf* in T. 352; *f* in T. 353; *mf* in T. 354; *f* in T. 355; *mf* in T. 356; *f* in T. 357; *mf* in T. 358; *f* in T. 359; *mf* in T. 360; *f* in T. 361; *mf* in T. 362; *f* in T. 363; *mf* in T. 364; *f* in T. 365; *mf* in T. 366; *f* in T. 367; *mf* in T. 368; *f* in T. 369; *mf* in T. 370; *f* in T. 371; *mf* in T. 372; *f* in T. 373; *mf* in T. 374; *f* in T. 375; *mf* in T. 376; *f* in T. 377; *mf* in T. 378; *f* in T. 379; *mf* in T. 380; *f* in T. 381; *mf* in T. 382; *f* in T. 383; *mf* in T. 384; *f* in T. 385; *mf* in T. 386; *f* in T. 387; *mf* in T. 388; *f* in T. 389; *mf* in T. 390; *f* in T. 391; *mf* in T. 392; *f* in T. 393; *mf* in T. 394; *f* in T. 395; *mf* in T. 396; *f* in T. 397; *mf* in T. 398; *f* in T. 399; *mf* in T. 400; *f* in T. 401; *mf* in T. 402; *f* in T. 403; *mf* in T. 404; *f* in T. 405; *mf* in T. 406; *f* in T. 407; *mf* in T. 408; *f* in T. 409; *mf* in T. 410; *f* in T. 411; *mf* in T. 412; *f* in T. 413; *mf* in T. 414; *f* in T. 415; *mf* in T. 416; *f* in T. 417; *mf* in T. 418; *f* in T. 419; *mf* in T. 420; *f* in T. 421; *mf* in T. 422; *f* in T. 423; *mf* in T. 424; *f* in T. 425; *mf* in T. 426; *f* in T. 427; *mf* in T. 428; *f* in T. 429; *mf* in T. 430; *f* in T. 431; *mf* in T. 432; *f* in T. 433; *mf* in T. 434; *f* in T. 435; *mf* in T. 436; *f* in T. 437; *mf* in T. 438; *f* in T. 439; *mf* in T. 440; *f* in T. 441; *mf* in T. 442; *f* in T. 443; *mf* in T. 444; *f* in T. 445; *mf* in T. 446; *f* in T. 447; *mf* in T. 448; *f* in T. 449; *mf* in T. 450; *f* in T. 451; *mf* in T. 452; *f* in T. 453; *mf* in T. 454; *f* in T. 455; *mf* in T. 456; *f* in T. 457; *mf* in T. 458; *f* in T. 459; *mf* in T. 460; *f* in T. 461; *mf* in T. 462; *f* in T. 463; *mf* in T. 464; *f* in T. 465; *mf* in T. 466; *f* in T. 467; *mf* in T. 468; *f* in T. 469; *mf* in T. 470; *f* in T. 471; *mf* in T. 472; *f* in T. 473; *mf* in T. 474; *f* in T. 475; *mf* in T. 476; *f* in T. 477; *mf* in T. 478; *f* in T. 479; *mf* in T. 480; *f* in T. 481; *mf* in T. 482; *f* in T. 483; *mf* in T. 484; *f* in T. 485; *mf* in T. 486; *f* in T. 487; *mf* in T. 488; *f* in T. 489; *mf* in T. 490; *f* in T. 491; *mf* in T. 492; *f* in T. 493; *mf* in T. 494; *f* in T. 495; *mf* in T. 496; *f* in T. 497; *mf* in T. 498; *f* in T. 499; *mf* in T. 500; *f* in T. 501; *mf* in T. 502; *f* in T. 503; *mf* in T. 504; *f* in T. 505; *mf* in T. 506; *f* in T. 507; *mf* in T. 508; *f* in T. 509; *mf* in T. 510; *f* in T. 511; *mf* in T. 512; *f* in T. 513; *mf* in T. 514; *f* in T. 515; *mf* in T. 516; *f* in T. 517; *mf* in T. 518; *f* in T. 519; *mf* in T. 520; *f* in T. 521; *mf* in T. 522; *f* in T. 523; *mf* in T. 524; *f* in T. 525; *mf* in T. 526; *f* in T. 527; *mf* in T. 528; *f* in T. 529; *mf* in T. 530; *f* in T. 531; *mf* in T. 532; *f* in T. 533; *mf* in T. 534; *f* in T. 535; *mf* in T. 536; *f* in T. 537; *mf* in T. 538; *f* in T. 539; *mf* in T. 540; *f* in T. 541; *mf* in T. 542; *f* in T. 543; *mf* in T. 544; *f* in T. 545; *mf* in T. 546; *f* in T. 547; *mf* in T. 548; *f* in T. 549; *mf* in T. 550; *f* in T. 551; *mf* in T. 552; *f* in T. 553; *mf* in T. 554; *f* in T. 555; *mf* in T. 556; *f* in T. 557; *mf* in T. 558; *f* in T. 559; *mf* in T. 560; *f* in T. 561; *mf* in T. 562; *f* in T. 563; *mf* in T. 564; *f* in T. 565; *mf* in T. 566; *f* in T. 567; *mf* in T. 568; *f* in T. 569; *mf* in T. 570; *f* in T. 571; *mf* in T. 572; *f* in T. 573; *mf* in T. 574; *f* in T. 575; *mf* in T. 576; *f* in T. 577; *mf* in T. 578; *f* in T. 579; *mf* in T. 580; *f* in T. 581; *mf* in T. 582; *f* in T. 583; *mf* in T. 584; *f* in T. 585; *mf* in T. 586; *f* in T. 587; *mf* in T. 588; *f* in T. 589; *mf* in T. 590; *f* in T. 591; *mf* in T. 592; *f* in T. 593; *mf* in T. 594; *f* in T. 595; *mf* in T. 596; *f* in T. 597; *mf* in T. 598; *f* in T. 599; *mf* in T. 600; *f* in T. 601; *mf* in T. 602; *f* in T. 603; *mf* in T. 604; *f* in T. 605; *mf* in T. 606; *f* in T. 607; *mf* in T. 608; *f* in T. 609; *mf* in T. 610; *f* in T. 611; *mf* in T. 612; *f* in T. 613; *mf* in T. 614; *f* in T. 615; *mf* in T. 616; *f* in T. 617; *mf* in T. 618; *f* in T. 619; *mf* in T. 620; *f* in T. 621; *mf* in T. 622; *f* in T. 623; *mf* in T. 624; *f* in T. 625; *mf* in T. 626; *f* in T. 627; *mf* in T. 628; *f* in T. 629; *mf* in T. 630; *f* in T. 631; *mf* in T. 632; *f* in T. 633; *mf* in T. 634; *f* in T. 635; *mf* in T. 636; *f* in T. 637; *mf* in T. 638; *f* in T. 639; *mf* in T. 640; *f* in T. 641; *mf* in T. 642; *f* in T. 643; *mf* in T. 644; *f* in T. 645; *mf* in T. 646; *f* in T. 647; *mf* in T. 648; *f* in T. 649; *mf* in T. 650; *f* in T. 651; *mf* in T. 652; *f* in T. 653; *mf* in T. 654; *f* in T. 655; *mf* in T. 656; *f* in T. 657; *mf* in T. 658; *f* in T. 659; *mf* in T. 660; *f* in T. 661; *mf* in T. 662; *f* in T. 663; *mf* in T. 664; *f* in T. 665; *mf* in T. 666; *f* in T. 667; *mf* in T. 668; *f* in T. 669; *mf* in T. 670; *f* in T. 671; *mf* in T. 672; *f* in T. 673; *mf* in T. 674; *f* in T. 675; *mf* in T. 676; *f* in T. 677; *mf* in T. 678; *f* in T. 679; *mf* in T. 680; *f* in T. 681; *mf* in T. 682; *f* in T. 683; *mf* in T. 684; *f* in T. 685; *mf* in T. 686; *f* in T. 687; *mf* in T. 688; *f* in T. 689; *mf* in T. 690; *f* in T. 691; *mf* in T. 692; *f* in T. 693; *mf* in T. 694; *f* in T. 695; *mf* in T. 696; *f* in T. 697; *mf* in T. 698; *f* in T. 699; *mf* in T. 700; *f* in T. 701; *mf* in T. 702; *f* in T. 703; *mf* in T. 704; *f* in T. 705; *mf* in T. 706; *f* in T. 707; *mf* in T. 708; *f* in T. 709; *mf* in T. 710; *f* in T. 711; *mf* in T. 712; *f* in T. 713; *mf* in T. 714; *f* in T. 715; *mf* in T. 716; *f* in T. 717; *mf* in T. 718; *f* in T. 719; *mf* in T. 720; *f* in T. 721; *mf* in T. 722; *f* in T. 723; *mf* in T. 724; *f* in T. 725; *mf* in T. 726; *f* in T. 727; *mf* in T. 728; *f* in T. 729; *mf* in T. 730; *f* in T. 731; *mf* in T. 732; *f* in T. 733; *mf* in T. 734; *f* in T. 735; *mf* in T. 736; *f* in T. 737; *mf* in T. 738; *f* in T. 739; *mf* in T. 740; *f* in T. 741; *mf* in T. 742; *f* in T. 743; *mf* in T. 744; *f* in T. 745; *mf* in T. 746; *f* in T. 747; *mf* in T. 748; *f* in T. 749; *mf* in T. 750; *f* in T. 751; *mf* in T. 752; *f* in T. 753; *mf* in T. 754; *f* in T. 755; *mf* in T. 756; *f* in T. 757; *mf* in T. 758; *f* in T. 759; *mf* in T. 760; *f* in T. 761; *mf* in T. 762; *f* in T. 763; *mf* in T. 764; *f* in T. 765; *mf* in T. 766; *f* in T. 767; *mf* in T. 768; *f* in T. 769; *mf* in T. 770; *f* in T. 771; *mf* in T. 772; *f* in T. 773; *mf* in T. 774; *f* in T. 775; *mf* in T. 776; *f* in T. 777; *mf* in T. 778; *f* in T. 779; *mf* in T. 780; *f* in T. 781; *mf* in T. 782; *f* in T. 783; *mf* in T. 784; *f* in T. 785; *mf* in T. 786; *f* in T. 787; *mf* in T. 788; *f* in T. 789; *mf* in T. 790; *f* in T. 791; *mf* in T. 792; *f* in T. 793; *mf* in T. 794; *f* in T. 795; *mf* in T. 796; *f* in T. 797; *mf* in T. 798; *f* in T. 799; *mf* in T. 800; *f* in T. 801; *mf* in T. 802; *f* in T. 803; *mf* in T. 804; *f* in T. 805; *mf* in T. 806; *f* in T. 807; *mf* in T. 808; *f* in T. 809; *mf* in T. 810; *f* in T. 811; *mf* in T. 812; *f* in T. 813; *mf* in T. 814; *f* in T. 815; *mf* in T. 816; *f* in T. 817; *mf* in T. 818; *f* in T. 819; *mf* in T. 820; *f* in T. 821; *mf* in T. 822; *f* in T. 823; *mf* in T. 824; *f* in T. 825; *mf* in T. 826; *f* in T. 827; *mf* in T. 828; *f* in T. 829; *mf* in T. 830; *f* in T. 831; *mf* in T. 832; *f* in T. 833; *mf* in T. 834; *f* in T. 835; *mf* in T. 836; *f* in T. 837; *mf* in T. 838; *f* in T. 839; *mf* in T. 840; *f* in T. 841; *mf* in T. 842; *f* in T. 843; *mf* in T. 844; *f* in T. 845; *mf* in T. 846; *f* in T. 847; *mf* in T. 848; *f* in T. 849; *mf* in T. 850; *f* in T. 851; *mf* in T. 852; *f* in T. 853; *mf* in T. 854; *f* in T. 855; *mf* in T. 856; *f* in T. 857; *mf* in T. 858; *f* in T. 859; *mf*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

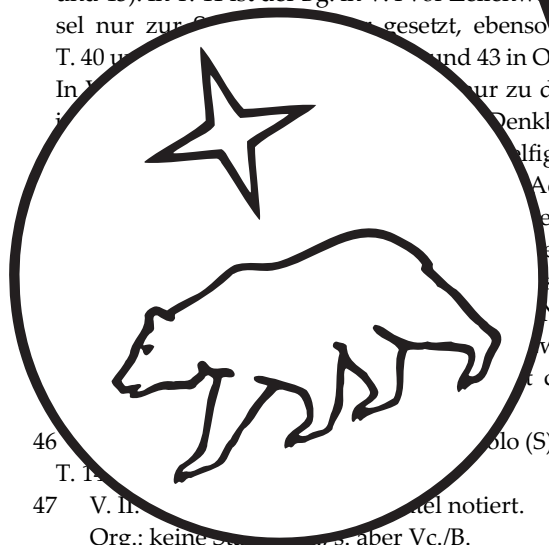
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



- 16 Vc./B.: ff statt ffz, undeutlich notiert; angeglichen an V. I, II.
- 17 V. I – C1: 1.–4. Taktachtel zur Oberstimme wie in A 2 Bgg. (1.–2. und 2.–3. Note); angeglichen an die Unterstimme.
- 20 Vc./B.: kein pp, s. aber Org.
- 20ff. V. II, Va.: staccato jeweils ergänzt analog pizz. in Vc./B.
- 30 Solo (T): Cresc.-Wkl. ergänzt analog Solo (S) in T. 14.
- 32 Vc./B.: kein fz, s. aber Org.
- 36 V. II, Va.: staccato ergänzt analog Vc./B. und Org. in T. 46.
- 39–40 V. I – B und C1: Bg. nur zur 2. Sechzehntelfigur in T. 39; angeglichen an den Bg. in T. 37–38, der über den Taktstrich hinausweist (vgl. auch die erste Fassung).
- 40–43 V. I, Vc./B., Org. – B: Die Bgg. zur Begleitfigur der Instrumentalstimmen sind zum Teil offen notiert und weisen über die Sechzehntelnoten hinaus auf die folgende Achtelnote als dem der melodischen Bewegung, so in V. I (T. 40–41 und 42–43), in Org. (T. 43) sowie in Vc./B. (T. 42 und 43). In T. 41 ist der Bg. in V. I vor Zeilenwechsel nur zur 2. Sechzehntelfigur gesetzt, ebenso in T. 40 und 43 in Org. In T. 41 ist der Bg. in V. I vor Zeilenwechsel nur zur 2. Sechzehntelfigur gesetzt, ebenso in T. 40 und 43 in Org. In T. 41 ist der Bg. in V. I vor Zeilenwechsel nur zur 2. Sechzehntelfigur gesetzt, ebenso in T. 40 und 43 in Org.
- 46 Solo (S) in T. 14.
- 47 V. II: Achtel notiert. Org.: keine Stacc.-Pkt., s. aber Vc./B.
- 47, 50 V. II, Va.: staccato und Bgg. jeweils ergänzt analog T. 46.
- 49 Va.: p ungenau platziert, aber deutlich nach dem Doppelgriff *e+c'*. Vc./B.: keine Stacc.-Pkt., s. aber Org.
- 50 Vc./B., Org.: Stacc.-Pkt. ergänzt analog Vc./B. in T. 47.
- 52 V. I: 2. Bg. reicht bis zum Taktstrich, könnte auch als langer Bg. bis zur 1. Note in T. 53 gelesen werden; angeglichen an Vc./B. und Org.

- 54 V. I, II, Va., Vc./B., Org. – B und C1: das 2. Taktviertel ist (wie in A) in V. I und V. II noch in G-Dur (*g+d'+h'+g''*), in Va., Vc./B. und Org. aber bereits eindeutig in e-Moll notiert und in Org. mit der Bezifferung „3“ als reiner e-Moll-Akkord definiert; in V. II wurde der 2. Akkord von späterer Hand (mit hellrotem Rötel) korr. in *g+e'+h'+g''*; NA ändert diesen daher in V. I, II in *g+e'+h'+g''*.
- 54 V. II, Solo (T): Achtelpause jeweils erst nach dem Doppelstrich notiert (vgl. Sanctus, T. 10). Coro (S): f ergänzt analog Coro (B) T. 60.
- 54/55 Timp., Trb. I, II: nach Doppelstrich nochmals Achtelpause zum Auftakt des Osanna (vgl. dazu die Korr. in Vc./B.).
- 57 Coro (T): f ergänzt analog Coro (B) T. 60.
- 63 Coro (A): f ergänzt analog Coro (B) T. 60.
- 75 V. I – B und C1: cresc. nur in V. I (wie in A), s. dazu die Bemerkung zu T. 30 in Sanctus.
- Agnus Dei**
1. Korrektur in B und C1
2. Bemerkung
3. 17. Takt V. I, V. II – B und C1: Ob die hier am Taktanfang nicht als Winkel als ein langer Akzent oder ein Decresc.-Wkl. zu lesen sind, ist nicht zu entscheiden. Siehe dazu die Bemerkung zu diesen Takten in der ersten Fassung. In Quelle B sind die Winkel noch deutlicher spitz und nach oben ausgerichtet als in A, in V. II in T. 3 und 17 auch über dem Notensystem notiert, was für einen Decresc.-Wkl. ungewöhnlich wäre. NA schlägt daher auch hier einen langen Akzent zur 1.–3. Note vor, ohne eine alternative Ausführung als Decrescendo ausschließen zu wollen.
- 4 V. I – B und C1: in B 5.–8. Note an 1 Balken, in C1 5. Note einzeln mit Fähnchen; so auch in V. II und in V. I in T. 18 und 32.
- 11, 25 Org.: pp bereits zu T. 9 bzw. 23, 1. Note (vgl. V. I, II, Va.); in Vc./B. erst zu T. 11 bzw. 25 (vgl. auch die Bemerkung zu T. 37 und 39).

- 11, 12, 26, 40 V. I – B: Akzent jeweils lang und ungenau notiert wie zur 1.–2. Note des punktierten Achtelmotivs (dasselbe gilt für C1 außer T. 40), in T. 27 und T. 39 (nur in B) sowie T. 40 (nur in C1) jedoch zwar lang, aber spitzwinklig und mittig zur 1. Note des Motivs (vgl. auch Va. in T. 12–13, 26–27 und 40). Dies entspricht auch der Betonung der jeweils 1. Silbe der Worte „miserere“ und „dona“. NA setzt den Akzent daher durchgängig zur jeweils 1. Note des Motivs.
- 12, 13, 26, 27 Va.: T. 12 bzw. 26, 2. Takthälfte, und T. 13 bzw. 27, 1. Takthälfte: jeweils 2 Bgg. zu dem punktierten Achtelmotiv:
- 
- Schubert schwankte in der Artikulation dieses Motivs zwischen 2 kurzen Bgg. und 1 langen Bg.; in der ersten Fassung überwiegen die kurzen Bgg., in der zweiten Fassung notierte Schubert die kurze Bg. als Ausnahme von T. 13, s. die folgende Bemerkung; durchgängig lange Bgg. wie in der Bassstimme, während er beim Abschreiben der Va. die kurzen Bgg. aus A beibehielt. NA interpretiert die konsequente Änderung der Bg.setzung in der Leitstimme V. I als bewusst. Entscheidung für den langen Bg., nahe V. I angelenkt an V. I in T. 12, 25–27, 41 und 40–41.
- 3 V. I – B und C1: in B 1. Takthälfte: 2 Bgg. zum punktierten Achtelmotiv (vgl. die vorige Bemerkung), in C1 langer Bg. zur 1.–4. Note; angeglichen an die langen Bgg. zu demselben Motiv in T. 12, 25–27 und 39–41.
- 16 V. I: Akzent zur 4. Note ergänzt analog T. 2.
- 25 V. I – B: kein Akzent, s. aber C1. Coro (B): im Ms. „Miserere“ für das Tutti, aber zuvor für Solo (B) in T. 24 „nobis,“ – in NA angeglichen an Coro (S) in T. 11 (s. auch die Fußnoten im Notentext zu Takt 10–11 und 24–25).
- 30 V. II: Akzent ergänzt analog T. 2 und 16.
- 35 Solo (S): Vorschlagsnote hier als durchstrichenes Achtel notiert; angeglichen an T. 7 und an Solo (B) in T. 21.
- 37, 39 Org.: jeweils pp zur 1. Note, in Vc./B. nur zu T. 39 (vgl. auch die Bemerkung zu T. 11 und 25).





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



# Notenbeispiele

Beispiel 1

34

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Vlne. e Org.

Chris - te e - lei - son Chris - te Chris -

*fz p*

Beispiel 2



V. I

V. II

Va.

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vlne. e Org.

Chris - te e - lei - son, Chris - te e -

*cresc.*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Beispiel 3

47  
Tutti

Sopr. Chris - te Chris - te! e - lei - -

Alto e - lei - - son e - lei - - son Chris - te!

Ten. e - lei - - son e - lei - - son e - lei - -

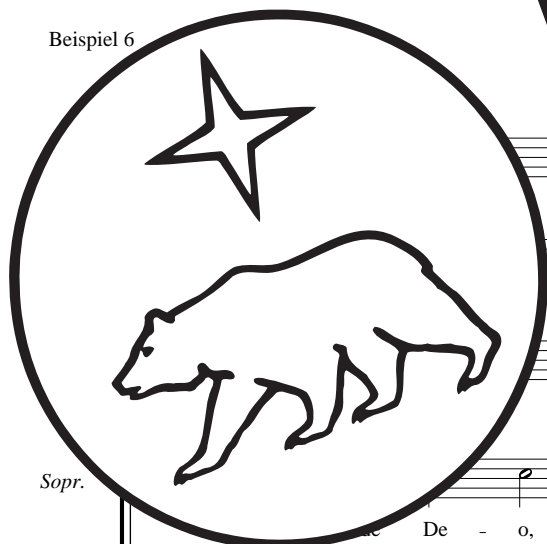
Basso Chris - te! Chris - te! Chris - te!

Vln. e Org.

\*) Takt 50, Sopran: ursprünglich Ganztaktpause; gestrichlen.

\*\*) Takt 50, Tenor: 3. Taktviertel zuerst Viertelpause.

Beispiel 6



Sopr. De - o, lu - men de lu - mi-ne,

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org.

Beispiel 4

17

V. I

V. II

Va.

Sopr.

ad - o - ra - - - mus te, glo-ri - fi - ca - mus te, ad -

Alto

Ten.

Basso

Vln. e Org

Beis

21

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Beispiel 7

38

Beispiel 8

41

Beispiel 9

20

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.