

Franz Schubert's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Revisionsbericht.

Serie XIII.

M E S S E N

herausgegeben von

Eusebius Mandyczewski.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1887.

Allgemeine Bemerkungen.

Für die vorliegende Ausgabe der Werke von Franz Schubert waren in erster Reihe die Handschriften des Componisten massgebend. Für die Ausgabe einzelner Werke, deren Autographe nicht zu erlangen waren, mussten die ersten Ausgaben zu Rathe gezogen werden, und unter diesen zunächst jene, die Schubert selbst besorgt hat. Die grösste Vorsicht erheischte die Benützung späterer Drucke, alter Abschriften u. dgl.

Die Schreibweise Schuberts wurde so getreu als möglich beibehalten. Der Deutlichkeit und Übersichtlichkeit wegen konnten Kürzungen ausgeschrieben, überflüssige Versetzungszeichen vermieden, fehlende nach Bedarf ergänzt werden. Einzelne Fälle blieben zweifelhaft. Die Vorschlagsnote erscheint bei Schubert bald mit der Hauptnote gebunden, bald nicht. In den letzteren Fällen ist die Bindung selbstverständlich. Dynamische Zeichen setzt Schubert meist nur zum obersten und zum untersten System; ebenso nur bei zwei oder drei Takten, wenn sie in mehreren unmittelbar aufeinanderfolgenden Takten regelmässig wiederkehren sollen. Staccato-Striche und -Punkte unterscheidet Schubert wohl beim Schreiben, nicht immer aber im Gebrauche. Bei einigen Unisono-Stellen der Bratschen und Contrabässe kommen beispielsweise Striche für jene, Punkte für diese, oder umgekehrt vor. Schreibfehler sind in Schubert'schen Handschriften selten. Selbstverständliche Correcturen, meist ganz unwesentlicher Art, konnten stillschweigend vorgenommen werden. Dasjenige, was sich bei der Betrachtung und Benützung des Autographs als erwähnenswerth herausgestellt hat, wird im Folgenden zusammengefasst.



SCHUBERT'S WERKE.

Revisionsbericht.

Serie XIII. Messen.

Nr. 1. Messe in F.

Vorlagen: 1. Die autographe Partitur der Messe im Besitze von Nicolaus Dumba in Wien. Sie trägt von Schubert's Hand den Titel: »Missa in Partitura von Franz Schubert. 1814.«

2. Die autographe Partitur des zweiten Dona nobis, ebenfalls im Besitze von Nic. Dumba. »Dona nobis. Den 25. April 1815. Frz. Schubert.«

3. Die erste Ausgabe. Sie erschien mit einer Widmung von Ferdinand Schubert 1856 bei F. Glöggel & Sohn in Wien. Die Platten gingen später an Fr. Schreiber in Wien über, in dessen Verlage das Werk als Nr. 12 des »Kirchen-Musik-Archiv« verzeichnet ist.

Bemerkungen:

Die autographe Partitur enthält zahlreiche Correcturen von Schubert's Hand. Sie legen die Vermuthung nahe, dass das Werk nicht erst skizzirt, sondern gleich in Partitur geschrieben wurde. Die wichtigsten davon mögen folgen.

Kyrie. Ursprüngliche Tempobezeichnung: Andante piu Adagio.

S. 4. Takt 2. Oboe ursprünglich:



S. 6. Takt 10 u. 11. Viol. I. urspr.:



Gloria. Ursprünglich: Allo vivace.

S. 9. Takt 2 bis S. 10. T. 3 lauteten die Singstimmen ursprünglich:

Sopr. Alt. Tenor. Bass.

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

Die Streichinstrumente gingen mit, Viol. II und Vla hörten schon zwei Takte früher mit der Syncopenbewegung auf. Die ganze Stelle wurde überklebt und bei der neuen Fassung durch das Fortführen der Syncopenbegleitung wie durch das Beibehalten der einzelnen Pizzicato-Arpeggien ein besserer Zusammenhang mit dem Vorangehenden erreicht.

S. 13. T. 4 u. 5 (und T. 8. u. 9) Viol. I



ferner S. 16. T. 4—6 (und S. 17. T. 6—8) Viol. I u. II



wurden wohl der leichteren Spielbarkeit wegen geändert. Ähnlich verhält es sich mit der ursprünglichen Fassung der Stelle S. 22. T. 14 u. 15 (und S. 23. T. 13 u. 14) welche mit (Beibehaltung des Übrigen) in Horn und Viol. I (Oboe) so lautete:



Das Quoniam (S. 30) stand ursprünglich im $\frac{3}{4}$ -Takt und hatte als Tempo-bezeichnung *Allo maestoso*. Ihm folgte eine Fuge in derselben Taktart mit dem Thema:



Cum sanc-to Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, A-men,

welche Schubert schon 35 Takte lang ausgeführt hatte, als sie ihm nicht mehr genügte und er sich entschloss, sie durch eine neue zu ersetzen. Er durchstrich und überklebte das bereits Vorhandene, schrieb die jetzt bestehende Fuge im C -Takt (S. 34) und setzte das vorangehende Quoniam, an dessen dreitheiligen Takt sich die neue Fuge nicht ungezwungen genug anschliessen wollte, in den C -Takt um, indem er einzelne Notenwerthe änderte, einzelne Noten und einzelne Pausen einfügte; im Wesentlichen blieb der Satz unangetastet. Die Änderung der Tempobezeichnung ergab sich alsdann von selbst. Da dieses Vorgehen für Schubert's Compositionsweise höchst bezeichnend ist, wird die ursprüngliche Fassung des Quoniam im Anhang mitgetheilt. — Die Posaunen S. 8 bis 19 und S. 30 bis 56 rühren von Ferdinand Schubert her. Sie wurden durch kleineren Stich kenntlich gemacht. In der autographen Partitur ist ihre Verwendung nur allgemein angedeutet durch »Trombone alto«, »Trombone tenore« u. s. f. S. 24 bis 29 hat sie Franz Schubert selbst gesetzt. —

S. 49. T. 6 ff. sollten die Streichinstrumente ursprünglich spielen:

Viol. I.
Viol. II.

Basso.





Das wollte sich nicht fügen und mit der Engführung in den Singstimmen nicht vereinbaren lassen; es wurde daher überklebt und neugestaltet.

Credo. Ursprüngliche Tempobezeichnung: *Andante con moto*.
S 62. T. 6—9. An dieser Stelle stand ursprünglich Folgendes:

cru - ci-

in der Instrumentirung genau dem jetzt Bestehenden entsprechend.

Sanctus. S. 72. T. 3. Ursprünglich *piu moto*.

Benedictus. Ursprünglich ohne die ersten zwei Takte. — Dieser Satz hatte anfangs einen anderen Schluss, welcher der Merkwürdigkeit halber vollständig mitgetheilt zu werden verdient. Er lautete (von S. 81, Takt 7 an) folgendermassen:

Clar. in B.

Fag.

Corni in B.

Viol. I.
Viol. II.

Viola.

Soprani soli.

Tenori soli.

Basso.

Do - mi - ni.



First system of musical notation. It consists of eight staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a similar melodic line. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains a whole rest.



Second system of musical notation. It consists of eight staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a similar melodic line. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains a whole rest.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a whole rest. The fifth staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a whole rest. The sixth staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a whole rest. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a whole rest. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in the fourth staff.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a whole rest. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes. The fifth staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a whole rest. The sixth staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a whole rest. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a whole rest. The lyrics "san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel -" are written below the fifth staff.

Oboi.

pp

pp

pp

pizz.

sis.

pizz.

Agnus Dei. Tempobezeichnung erst: *Largo*, dann: *Adagio moderato*, endlich *Adagio molto*. Die letztere Änderung geschah erst, als die jetzigen *Tutti*-Sätze an die Stelle der ursprünglichen traten. Diese hatten einen ganz anderen Charakter. An Stelle von S. 83. T. 1—4 standen folgende sechs Takte:

Oboi. *a 2.* *sf*

Fag. *col Basso.*

Corni in F. *a 2.* *sf*

Tromboni. *sf*

Viol. I.
Viol. II. *sf*

Viola. *sf*

Soprano.
Alto. *Tutti.* *sf*
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

Tenore.
Basso. *Tutti.* *sf*
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

Basso. *sf*

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

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

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

decresc. *p*

p

a 2. *decresc.*
2da

p

decresc. *p*

p

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

decresc. *p*

musical score for a Mass, Serie XIII, page 13. The score is written for a large ensemble, including voices and instruments. It features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The score is divided into systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano) and a piano line (Piano). The second system includes a vocal line (Alto) and a piano line (Piano). The third system includes a vocal line (Tenor) and a piano line (Piano). The fourth system includes a vocal line (Bass) and a piano line (Piano). The fifth system includes a vocal line (Soprano) and a piano line (Piano). The sixth system includes a vocal line (Alto) and a piano line (Piano). The seventh system includes a vocal line (Tenor) and a piano line (Piano). The eighth system includes a vocal line (Bass) and a piano line (Piano). The score is written in a traditional musical notation style, with notes, rests, and bar lines. The piano part is written for a grand piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a brace connecting the two staves. The vocal parts are written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a traditional manner. The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 13 and the reference to S. 84. T. 5 u. ff. in the text below.

und dementsprechend S. 84. T. 5 u. ff. ein längerer Schluss:

1^{mo} col Viol. I.

Oboi.

2^{do} col Viol. II.

col Basso.

Fag.

Corni in F.

Tromboni.

Viol. I.
Viol. II.

Viola.

Tutti.

Coro.

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

Tutti.

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

Basso.

The musical score is written for a Mass, page 15, from the 'Serie XIII. Messen.' collection. It features a vocal part and a piano accompaniment. The vocal part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef, both with a key signature of three flats. The score begins with a series of rests in the vocal part, followed by a melodic line. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The lyrics 'no - bis, mi - se - re - re no - - - -' are written below the vocal staff, and 'mi - se - re - re' is written below the piano staff. The score concludes with a final melodic phrase in the vocal part and a sustained chord in the piano.

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

mi - se - re - re

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

musical score for Franz Schubert's *Revisionsbericht*, page 16. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment.

The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a complex figure of sixteenth notes, with a *decresc.* marking. The left hand plays a simpler bass line, also marked *decresc.*

The vocal line (soprano) has the following lyrics: *bis, mi - se-re - re no - bis,*. The melody is in B-flat major, with a *decresc.* marking.

1^{mo} Solo.

p

1^{mo} Solo.

p

a - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - - - ta

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

darauf folgte ein *Dona nobis*, dessen Anfangstakte

Andantino religioso. den 12. July 1814.

Viol. I.
Viol. II.

Viola.

Coro.

Basso.

dolce
ligato
p
Soli
p
ligato
p

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

im Autograph noch ersichtlich sind. Die ursprüngliche Tempobezeichnung war hier *Allegretto religioso*. Es bleibt zweifelhaft, ob Schubert dieses Stück ganz ausgeführt hat; wenigstens hat sich nichts mehr davon erhalten.

Das jetzige Dona nobis hatte ursprünglich einen kürzeren Schluss. Dieser fiel S. 92 auf Takt 10. 1. Clarinette und 1. Fagott hatten



während die übrigen Instrumente den *Fdur*-Dreiklang aushielten.

Zweites Dona nobis. Im Autograph haben die Fagotte keine besondere Zeile. Das unterste System der ersten Seite hat die Bezeichnung »Organo e Basso e Fagotti.« Dann steht bei demselben System im 5. Takt (wo die Contrabässe die Basspartie des Chores theilweise verlassen):

I. Fag. col Tromb. III.

II. Fag. col Basso.

Mit Ausnahme von einzelnen Takten (S. 106, 107 und 118) die Schubert ausdrücklich für die Fagotte schrieb (wo er in der Partitur eben Platz fand) giebt unsere Ausgabe die Fagotte in kleinerem Stich wieder.

Nr. 2. Messe in G.

Vorlagen:

1. Die autographe Partitur im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auf der ersten Seite steht von Schubert's Hand: »Missa in G. 4 Voci 2 Violini Viola Organo e Basso. Composta del Sig. Frz. Schubert. Angefangen den 2. März 1815.«

2. Die autographen Chor- und Orchesterstimmen im Besitze des Stiftes Klosterneuburg bei Wien.

3. Die erste Ausgabe. Sie erschien um 1846 bei Marco Berra in Prag unter dem Titel: »Messe in G für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Orgel mit Contrabass und Violonzell componirt etc. etc. von Robert Führer, Capellmeister etc.« in Stimmen. Vrlgsn. 1140.

Bemerkungen:

Auf der ersten Seite der autographen Partitur steht unter den oben angeführten Worten Franz Schubert's von Ferdinand Schubert's Hand: »2 Clarini e Tympani ad libitum.« Links unten von derselben Hand aber mit anderer Tinte und anderer Feder und offenbar aus viel späterer Zeit: »Vermehrt mit Oboen (oder Klarinetten) u. Fagotten von Ferd. Schubert. Wien, am 25. Jul. 1847.« Franz Schubert's Handschrift liess auf jeder Seite der Partitur die obersten zwei und die untersten zwei Systeme leer. In jene setzte Ferdinand die Holzbläser, in diese die Trompeten und Pauken. Die letzteren setzte er noch zu Franz Schubert's Lebzeiten. Dies ist nicht nur an der Handschrift und an der Tinte kenntlich, sondern es wird auch dadurch bestätigt, dass sich unter den autographen Orchesterstimmen auch die Partien der Trompeten und Pauken vorfinden. Franz hat also die Zuthaten Ferdinand's gewissermassen gebilligt. Die erste Ausgabe enthält sie auch. Dennoch wurden sie von der Aufnahme in unsere Ausgabe ausgeschlossen. Massgebend waren hierfür folgende Gründe: Franz Schubert's Eigenthum sind diese äusserlichen Zuthaten nicht*). Dem eigenartig zarten Charakter der Messe entspricht ihre Verwendung nicht; componirt, ursprünglich erdacht wurde die Messe ohne sie. Auch hat es allen Anschein, dass Ferdinand sie nur hinzufügte um für sich und seinen Bruder Aussicht zu haben, dass die Messe im Stifte Klosterneuburg zur Aufführung gelange. Die autographen Stimmen wurden dort bis in die neueste Zeit bei den Aufführungen der Messe benutzt, und es galt (und gilt, wie in den meisten katholischen Kirchen Österreichs, heute noch) keine Messe für »schön«, welche des äusserlichen Pompes entbehrte.

Die Zahl der von Franz Schubert in der Partitur vorgenommenen Correcturen ist eine sehr geringe. Erwähnenswerth ist nur ein durchgestrichener Takt,

Violini
e Viola.

Basso.

(Die Singstimme pausirte)

welcher S. 3 zwischen T. 10 und 11 stand, und die Stelle S. 20 T. 4—8, welche ursprünglich so lautete:

Violini
e Viola.

Basso.

(unis.)

*) Einen Trompetensatz schreibt Franz Schubert nicht.



wie er zu S. 8. T. 10 vorkommt,



Das Agnus Dei hatte ursprünglich die Tempobezeichnung *Adagio*.

In den autographen Orchesterstimmen ist die Partie des Basses überschrieben: »Violone e Violonzello.« Da aber das Violoncell nicht selbständig auftritt, wurde die in der autographen Partitur consequent bei jedem Satze vorkommende Bezeichnung »Organo e Violone« beibehalten. Dass die Violoncelle, wenn sie vorhanden sind, mitgehen, war selbstverständlich.

Nr. 3. Messe in B.

Vorlage: Die erste Ausgabe. Sie erschien mit einer Widmung von Ferdinand Schubert (»Seiner Hochwürden etc. etc. Herrn Herrn Joseph Spendau etc. etc.«) im Jahre 1838 bei Tob. Haslinger in Wien unter dem Titel: »Messe (in B) für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters von Franz Schubert. 141. Werk.« in Stimmen.

Bemerkungen:

Die nach der ersten Ausgabe gefertigte Stichvorlage wurde von Dr. Alfred Dörffel mit der autographen Partitur verglichen. Diese befindet sich im Besitze von E. Perabo in Boston.

Wesentliche Abweichungen von der ersten Ausgabe hat sie nicht aufzuweisen. Nur zum Kyrie hat eine spätere Hand »Corni in F« und »Trombonia« hineingeschrieben. Diese Zuthaten mussten aus inneren (Stimmung und Behandlung der Hörner: Corni in F mit einem $\flat$ als Vorzeichnung!) wie aus äusseren Gründen (sie sind mit rother Tinte geschrieben) für unecht angesehen und von der Aufnahme in die gedruckte Partitur ausgeschlossen werden. Sie dürften ein Versuch Ferdinand Schubert's sein, der Messe ein festlicheres Gewand zu geben. Vgl. Messe in G.

Nr. 4. Messe in C.

Vorlagen:

1. Die autographen Partitur im Besitze von Dr. Karl Pichler in Znaim. Das erste Blatt fehlt. Es enthielt den Titel und die ersten $15\frac{1}{2}$ Takte des Kyrie. Am Ende der letzten Seite steht: »July 1816.«

2. Die erste Ausgabe. Sie erschien 1826 unter dem Titel: »Messe in C für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Trompetten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel verfasst und dem Herrn Michael Holzer zur freundlichen Erinnerung gewidmet von Franz Schubert. 48. Werk. Eigenthum der Verleger. Wien, bei Ant. Diabelli & Comp. Nro. 1902. Pr. 4 fl. 30 kr. C. M.« in Stimmen.

3. Die erste Ausgabe des zweiten Benedictus. Sie erschien 1829 bei Ant. Diabelli & Comp. in Wien unter dem Titel: »Neues Benedictus zur Messe in C (op. 48) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Trompetten, Violoncell, Contrabass und Orgel. Componirt von Franz Schubert« in Stimmen.

Bemerkungen:

Das Autograph hatte ursprünglich keine Blasinstrumente und keine Pauken. Trompeten und Pauken schrieb Schubert nachträglich hinein. Die Oboen oder Clarinetten fehlen im Autograph ganz. Es schien unzweifelhaft, dass alle diese Instrumente nur ad libitum verwendet werden sollen. Schubert hat die Messe in grosser Eile geschrieben. Während der Arbeit hat er an zwei Stellen wesentliche Änderungen mit dem bereits Vorhandenen vorgenommen. Seite 11 Takt 5 u. ff. waren anfangs folgendermassen angelegt:

Violino 1.
Violino 2.

Soprano.
Alto.

Tenore.
Basso.

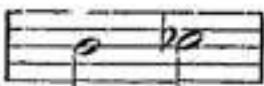
Organo.

Agnus Dei (Seite 33) sollte ursprünglich so anfangen:

Adagio.

Viol. 1.

Singstimmen dazu waren noch nicht erdacht. Schubert war über beide Stellen nicht weiter gekommen, als er sich für die gedruckte Form entschied.

Seite 21. Takt 10. Im Autograph: Basso:
(Coro.)  musste mit Organo
ho - mo
in Übereinstimmung gebracht werden.

Nr. 5. Messe in As.

Vorlagen:

1. Die autographe Partitur im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sie trägt den autographen Titel: »Missa solemnis in As von Franz Schubert. 1822.« Zu Anfang des Kyrie steht: »Nov. 1819. Frz. Schubert.« Am Schluss des Dona: »Fine del Missa. im 7b 1822 beendet.«

2. Eine nach der ursprünglichen Gestalt der Messe von Ferdinand Schubert höchst sorgfältig verfertigte und kalligraphisch schön ausgestattete Abschrift im Besitze von Dr. Johannes Brahms in Wien.

3. Die autographe Orgelstimme zur ganzen Messe und die autographe Partitur der zweiten Fassung des Osanna, beide im Besitze von Nicolaus Dumba in Wien.

4. Die erste Ausgabe. Sie erschien 1875 bei Friedrich Schreiber in Wien unter dem Titel: »Messe Asdur für vier Singstimmen, Orchester und Orgel von Franz Schubert. Nachgelassenes Werk. Partitur.«

Bemerkungen:

Die autographe Partitur enthält zahlreiche von Schubert nachträglich vorgenommene Änderungen, welche meistens darauf gerichtet sind, den Vocalsatz klangschöner zu gestalten und ihn im Orchester besser zu unterstützen. Die ursprüngliche Gestalt ist noch überall deutlich erkennbar. Überdies ist sie in der (unter 2. angeführten) Abschrift Ferdinand Schubert's getreu aufbewahrt. Unsere Ausgabe folgt im Wesentlichen der zweiten Bearbeitung. Diese hat sich offenbar bei Gelegenheit einer (auch von Kreissle S. 573 erwähnten) Aufführung als nothwendig herausgestellt. Sie zeugt von dem eminent praktischen Sinne Schubert's und es mögen daher im folgenden die wichtigsten Stellen aus der ersten Bearbeitung angeführt werden, welche in der zweiten eine Veränderung erfuhren.

Kyrie. S. 2. T. 11—13. Fagotti:



und

dementsprechend

S. 2. T. 19—21. Fagotti:



S. 2. T. 23. schlossen die Bratschen und Violoncelle mit den übrigen Streichinstrumenten ab, und es gingen in diesem wie in den folgenden vier Takten die Bläser ohne ihre Unterstützung.

S. 3. T. 11 u. 12. Soprano:



Chri - ste e-

Die Fagotte pausirten. Das in der zweiten Bearbeitung an diese Stelle gesetzte »Christe, Christe« wird nach 10 Takten vom Tenor, nach weiteren zwei Takten vom Sopran wiederholt. An beiden letzteren Stellen pausirten die Singstimmen und die Fagotte in der ersten Bearbeitung. Die Partie von S. 3. T. 9 bis S. 4. T. 4 war ganz den Solisten zugetheilt. Das Tutti trat erst S. 4. T. 9 u. ff. ein.

S. 4. T. 19 u. 20. Sopr.: 
Ky - ri - e e-

Die Bratsche ging in der unteren Oktave mit; der Tenor lautete:

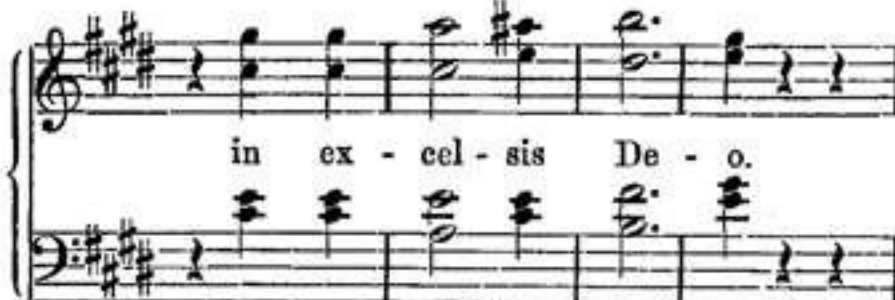

Ky - ri - e.

ihn unterstützten 2. Viol. und Oboe in der oberen Octave.

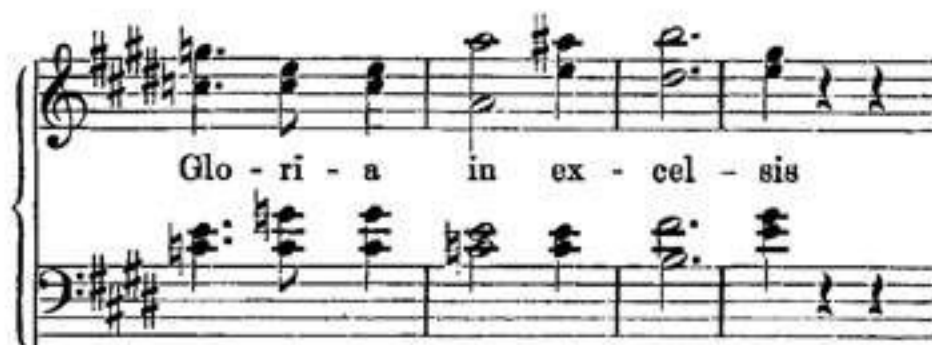
S. 5. T. 10—14 wie oben ohne Bratschen und Violoncell.

S. 5. T. 21—S. 6. T. 14 entsprach genau der oben erwähnten Partie auf S. 3 u. 4. Das Tutti kam auch hier erst S. 6. T. 15. — Die 4 Takte S. 7. T. 6—9 standen von allem Anfang an in der Partitur; für die erste Bearbeitung wurden sie gestrichen, für die zweite mit der Bezeichnung »Ist gültig« versehen.

Gloria: S. 8. T. 4 bis S. 9. T. 3.

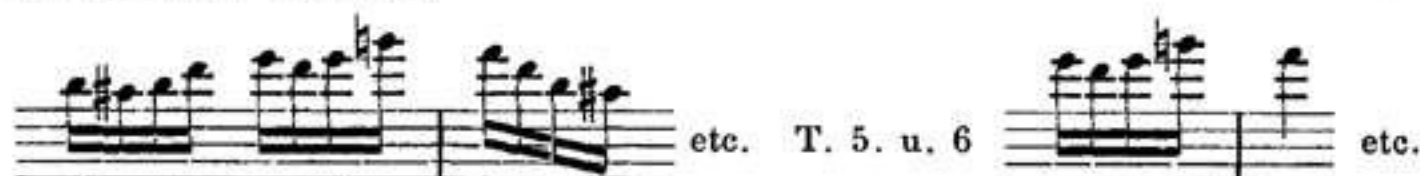
Chor. 
in ex - cel - sis De - o.

und ähnlich S. 10. T. 1—4.


Glo - ri - a in ex - cel - sis

Geringfügig sind an beiden Stellen die Abweichungen in den Holzbläsern; an letzterer ging die Bassposaune vom zweiten Takt an mit dem Bass des Chores in der tieferen Octave.

S. 16. T. 1 u. 2. Violino I.


Viol. II. in 8va inf. etc. T. 5. u. 6 etc.

S. 19. T. 3 u. 4. Violino I:



Viol. II. in 8^{va} inf.

S. 19. T. 5 u. S. 20. T. 1. Chor:



S. 22. T. 2—5 u. S. 23. T. 3—6 war der Chorsatz wieder wie oben bei S. 8. 9 und 10 erwähnt wurde.

S. 44. T. 9 bis S. 45 T. 5. Chor:



S. 45. T. 7 bis S. 46 T. 6 (incl.) ist in der ersten Bearbeitung ohne alle Instrumentalbegleitung. Das S. 46. T. 7 anhebende Cum sancto Spiritu steht im Autograph auf einem Notenpapier, das von dem der ganzen Messe verschieden ist. Es scheint eigens für die zweite Bearbeitung geschrieben worden zu sein, denn es weist wie alle die Einrichtung derselben betreffenden Correcturen viel blässere Schriftzüge auf. Ursprünglich stand an dieser Stelle wohl dasjenige Cum sancto Spiritu, welches in der Abschrift Ferdinand's das Gloria beschliesst und auch in die erste Ausgabe aufgenommen wurde. Wir theilen dieses im Anhang mit.

Credo. S. 74. T. 14 bis S. 75. T. 6.



Alt- und Tenorposaune gingen in derselben Lage mit. Die Bratschen pausirten. S. 80 bis S. 82. T. 5. war der Chor bloss mit Clarinetten und Fagotten begleitet.

Der Satz hatte folgende Gestalt:

Grave.

Clarinetten
in B.

Fagotti.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

pp *p* *sf* *p*

pp *p* *sf* *p*

sf *p*

Et in - car - na - - - tus est

pp *sf* *p*

pp Et in - car - na - tus est, et in - car - na - tus *sf* *p* est

pp *sf* *p*

pp *sf* *ppp*

pp *sf* *ppp*

pp *sf* *ppp*

de Spi - ri - tu san - - - - - cto et ho-

pp *sf* *ppp*

de Spi - ri - tu san - - - - - cto *ppp* et ho-

ppp

This musical score is for the piece "Et in car-natus est de Spi-ri-tu san-cto" by Franz Liszt, from the collection "Missa in B-flat major, Op. 31, No. 12". The score is written for piano and organ. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin. The score consists of 12 staves, with the piano part on the left and the organ part on the right. The organ part is written for a four-manual instrument, with staves 1, 3, 5, 7, 9, and 11 for the right hand and staves 2, 4, 6, 8, 10, and 12 for the left hand. The piano part is written on staves 1, 3, 5, 7, 9, and 11. The organ part features a variety of textures, including block chords, arpeggiated figures, and melodic lines. The piano part provides harmonic support and features some melodic passages. The lyrics are: "mo-fa-ctus est. Et in-car-natus est. Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto". The score includes dynamic markings such as *ss* (fortissimo), *p* (piano), and *dimin.* (diminuendo). The piece concludes with a final chord in the organ and a sustained note in the piano.

et ho - - mo fa - ctus est.

et ho - - mo fa - ctus est.

S. 85. T. 10 u. 11 hatten die Geigen:

und S. 86. T. 2 bis 4:

Ähnliche Abweichungen weisen sie auch in mehreren der folgenden Takte auf. S. 90. T. 4 bis S. 91. T. 2. pausirte die Bassposaune.

S. 92. T. 2—5. Sopran:

san - ctum Do - mi - num.

S. 92. T. 6 bis S. 93. T. 3 war der Chorsatz:

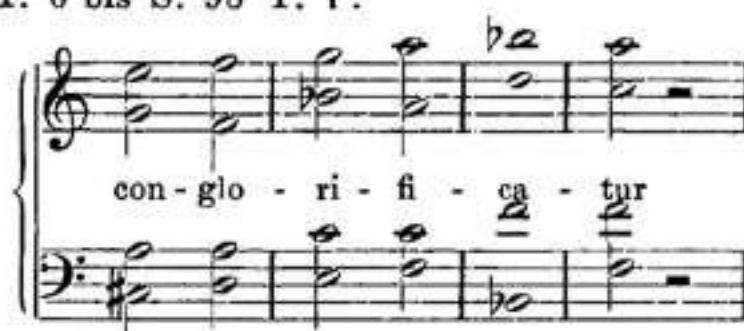
Sopran.
Alt.

Tenor.
Bass.

Cre - do, cre - do et vi - vi - fi - et

Ebenso S. 95. T. 6 bis S. 96. T. 3.

Ähnlich S. 97. T. 6 bis S. 98 T. 1:



S. 99. T. 5 und S. 100. T. 7 hatten die Violoncelle als erste Viertelnote *B*.

S. 99. T. 12 lauteten der Bass des Chores und die Violoncellfigur:



S. 104. T. 4. und 5. An Stelle dieser Takte stand in der ersten Bearbeitung Folgendes:

Oboi.
Clar.

Fag.

Corni.
Trombe.

Tromboni.

Tymp.

Viol. I.
Viol. II.

Viola.

Sopran.
Alt.

Tenor.
Bass.

Bassi.

Oboe I.

Clar. I.

men,

p

The image displays a page of musical notation for Franz Schubert's works, specifically S. 104, T. 5. The score is arranged in ten staves. The first five staves are for the upper instruments (likely Violins, Violas, and Cellos/Double Basses), and the last five staves are for the lower instruments (likely Horns, Trumpets, and Double Basses). The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'etc.' (et cetera). The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

S. 104. T. 5.

S. 105 und 107 gingen die Violoncelle durchaus mit den Contrabässen; die Hörner waren S. 105 wie S. 107.

S. 106. T. 1 u. 3, und S. 107. T. 9 — S. 108. T. 3 wurden die ursprünglichen Geigenfiguren beibehalten. Schubert hat an diesen wie an zwei bald darauf folgenden Stellen Änderungen vorgenommen, die nur den Vortheil der leichteren Spielbarkeit haben, sonst aber matt und klanglos sind. Sie geschahen offenbar nur den schwachen Geigern der ersten Aufführung zu Liebe.

Sanctus: S. 113. T. 2. Hörner, Posaunen, Pauken und Contrabässe schlossen in der ersten Bearbeitung auf dem dritten Takttheil ab.

S. 116. T. 2 und S. 117 stand der Sopran ursprünglich eine Octave höher. Doch schon in der ersten Bearbeitung erscheinen die letzten sechs Noten davon in die tiefere Octave gesetzt.

S. 118. Die Hörner pausirten, und in den ersten 4 Takten auch die Bratsche. Die jetzige Hornpartie war in den ersten 3 Takten den Geigen (unisono) zugetheilt.
S. 118. T. 8. bis S. 119. T. 3 lautete der Chorsatz:

Sopran.
Alt.

Tenor.
Bass.

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

o - san - na

S. 119. T. 4—10 pausirten die Hörner; in den nächsten 2 Takten die Oboen und Clarinetten.

S. 119. T. 4 stand die jetzige Hornpartie in den Geigen (unisono), im nächsten Takt in den Bratschen und Bässen.

S. 119. T. 10. bis S. 120 T. 4 lautete der Chorsatz:

Sopran.
Alt.

Tenor.
Bass.

o - san - na

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

In einer späteren Fassung gab Schubert dem Osanna den C-Takt. Das Autograph dieser Composition steht mit der autographen Partitur der ganzen Messe nicht im Zusammenhang. Wir theilen daher diese zweite Fassung des Osanna im Anhang mit.

Agnus Dei. S. 129. T. 7. bis S. 130. T. 6 pausirten die Clarinetten und Posaunen. Ebenso S. 132. T. 2. bis S. 133. T. 1.

S. 130. T. 5 waren Geigen und Bratsche mit den Singstimmen rhythmisch gleich.

Die Hörner hatten den Satz:

S. 134. T. 4. und 5. fehlten. Auf T. 3 folgte T. 6, selbstverständlich ohne Alt- und Tenorposaune und mit einer von der jetzigen etwas verschiedenen aus T. 3. sich ergebenden Vertheilung des Dreiklangs. Die Singstimmen schlossen:

Sopran.
Alt.

Tenor.
Bass.

De - - i.

De - - i.

Ähnlich die Instrumente.

Die autographische Partitur der Messe unterrichtet uns aber nicht nur von dem Verhältnisse der beiden Bearbeitungen zu einander, sondern verräth auch einzelne, theils nicht zur Ausführung gelangte Pläne, theils bereits durchgeführte und bald wieder verworfene Einrichtungen Schubert's, die ihn noch vor Vollendung der ersten Bearbeitung beschäftigten. So standen die Hörner zum ganzen Kyrie ursprünglich in *As*. Die Phrase der Clarinetten S. 4. T. 22 und 23 stand an analoger Stelle (S. 2. T. 12 u. 13) in den Oboen. Hier wurde sie gestrichen, wahrscheinlich weil sie über der Hauptstimme lag. S. 3. T. 6 schloss der Chor in *As*-dur ab und der darauf folgende erste Entwurf für den Seitensatz lautete:

Viol. I.

Org.

Viol. I.

Org.

S. 4 stand nach T. 4 eine Partie, die jetzt nur im Schlusstheil des Kyrie vorkommt. Sie fing in *Asdur* an und schloss (mit Chor) auf den Bässen von S. 4. T. 5—8. Im Autograph ist davon noch Folgendes ersichtlich:

Clar. in B.

Corni in As.

Viol. I.
Viol. II.

Viola.

Sopran.
Alt.

Tenor.
Bass.

Org.

1^{mo}

Fag. 1. in 8^{va}

pp

sp

fp

fp

fp

Tutti.

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

Tutti.

This musical score consists of six staves. The top four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), each containing a whole rest in every measure, indicating they are silent. The fifth staff is the right-hand piano part, and the sixth is the left-hand piano part. The piano accompaniment begins with a series of chords and moving lines, with the word "lei" written below the first measure of the right hand.

Durch den Wegfall dieser Partie hat der Wiedereintritt des ersten Theils (S. 4. T. 9) gewonnen.

Das Gloria sollte ursprünglich so beginnen:

This musical score is for the beginning of the Gloria. It includes staves for Flauto/Oboi, Violini, Soprano/Alto, Tenore, and Violoncello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Flauto/Oboi part starts with a *p* (piano) dynamic and a staccato articulation. The Violini part also starts with a *p* dynamic and is marked (unis.) for unison. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the Violoncello part are shown with whole rests in the first measure.

fp Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

fp staccato.

Diesem schloss sich unmittelbar S. 10. T. 5 an. Die ganze Partie von dem so projectirten Anfang an bis S. 11. T. 9 sollte S. 21. zwischen T. 6 und T. 7 wiederkehren. Das darauf Folgende (S. 21. T. 7 u. ff.) war also ursprünglich nur zum Schlusstheil dieses Satzes bestimmt und wurde erst später, nachdem der oben mitgetheilte Anfang des Gloria verworfen wurde, auch an die Spitze des Satzes gestellt.

Vom allerersten Entwurf des Cum sancto Spiritu (S. 46. T. 7) haben sich nur einige Noten erhalten:

f

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

Nach den vorhandenen Andeutungen sollte der Satz so instrumentirt werden, wie es bei den später ausgeführten und an seine Stelle getretenen Sätzen (S. 46 und S. 143) geschah. Nur waren (wenigstens für den Anfang) keine besonderen Violinfiguren projectirt.

S. 67. T. 3—6 lauteten ursprünglich:

Corni in E.

Violini.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

De - i Pa - tris

men, a - - - - -

men,

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

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

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

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

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

Die übrigen Instrumente gingen mit den Singstimmen wie bisher. Das Sanctus hatte ursprünglich die Tempobezeichnung *Adagio molto*; doch schon in der ersten Bearbeitung *Andante*. Die Trompeten zu diesem Satze standen in *F*. Desgleichen die Pauken. Diese waren theils nach alter Weise in *C*, theils in *F* geschrieben. Erst in der zweiten Bearbeitung sind sie durchwegs als nichttransponirende Instrumente behandelt.

Osanna: ursprünglich *Allegro moderato*.

Das **Benedictus** war ursprünglich ähnlich angelegt, wie jenes der Messe in *F*, nämlich als ein Canon zwischen zwei Tenor- und zwei Sopran-Solostimmen. Zur Begleitung sollten die Streichinstrumente (ohne Contrabass) und je zwei Flöten, Oboen und Fagotte herangezogen werden. Weit scheint aber diese Arbeit nicht gediehen zu sein; von ihr haben sich nur folgende Takte erhalten:

Flauti.

Oboi.

Fagotti.

Tenore 2^{do}

Violoncello.

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

p *pp*

Tenore 1^{mo}

Tenore 2^{do}

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

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit

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

S. 127 hatte der Chor ursprünglich die letzten $4\frac{1}{2}$ Takte in derselben Lage zu singen, wie die vorhergehenden drei. Doch steht der jetzige Chorsatz dieser Stelle schon in der ersten Bearbeitung.

S. 142. T. 6. An Stelle dieses Taktes standen in den Streichinstrumenten und Singstimmen folgende zwei Takte:

Violini.

Viola.

Coro.

Bass.
Organo.

- cem, do - na

und es sollte das **Dona nobis** vier Takte früher und ohne Blasinstrumente schliessen. Erst als Schubert den kleinen Nachahmungssatz S. 142. T. 11—14 den Holzbläsern zutheilte, verlängerte er den Schluss.

Nr. 6. Messe in Es.

Vorlagen:

1. Die autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek in Berlin. Sie hat keinen besonderen Titel. Auf der ersten Seite steht rechts oben: »Juni 1828. Frz. Schubert.«

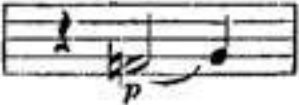
2. Die erste Ausgabe. Sie erschien 1865 bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig unter dem Titel: »Grosse Messe (in Es) von Franz Schubert.« Partitur. Clavierauszug. Orchesterstimmen. Chorstimmen. Clavierauszug zu vier Händen ohne Worte. V. N. 424—428.

Bemerkungen:

Von den in der autographen Partitur vorkommenden Änderungen und Schreibfehlern Schubert's sind folgende erwähnenswerth:

S. 1. »*quasi Allegretto*« wurde der Tempobezeichnung des Kyrie erst später beigelegt.

S. 16. Der Schluss des Kyrie war Anfangs ohne Singstimmen entworfen und sollte zwei Takte früher eintreten. Die Hörner stiegen (T. 8) in Octaven ins tiefe *c* hinab; Takt 9 war mit T. 12 durch — verbunden. T. 10 u. 11 und das letzte »leison« des Chors sind eine spätere Zuthat Schubert's.

S. 31. T. 4. Violoncello e Basso im Aut.  musste mit dem Chor in Einklang gesetzt werden.

S. 42. T. 2 u. ff. waren ursprünglich so angelegt:

Sopran.
Alt.

Tenor.
Bass.



so - lus Do - mi - nus.

Do - mi-nus, Cum san - cto Spi - ri - tu in

cum san-cto

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

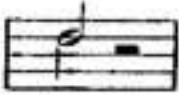
Das Orchester ging in derselben Art mit, wie im Druck.

. 50. T. 1—3. Schubert schreibt an dieser Stelle für die Hörner:



denkt also im Augenblick an Hörner in Es. Ebenso

S. 98. T. 8 und 9, wo er an Hörner in B denkt und  schreibt.

An dieser Stelle fängt mit dem nächsten Takt (Hörner: ) im Autograph ein neuer Bogen an.

S. 121. Ursprüngliche Tempobezeichnung: *Andante con moto*.

Es kann endlich bemerkt werden, dass die Messe in *Es* nicht zufällig der Orgel entbehrt. Dies lag in der Absicht Schubert's. Er schreibt zu jedem Satz ausdrücklich »Violoncello e Basso«, oder: »Violoncello«, »Basso« wenn jedes ein besonderes System hat. Auf der ersten Seite (Kyrie) schreibt er gewohnheitsmässig zum untersten System »Organo e Basso«, durchstreicht aber sofort die ersten zwei Worte.

Nr. 7. Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe.

Vorlagen:

1. Die autographe Partitur im Besitze von Nicolaus Dumba in Wien.
2. Die erste Ausgabe, die unter dem Titel: »Deutsche Messe nebst einem Anhang »das Gebet des Herrn« für 4 Singstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten (2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompetten, 3 Trombonen und Pauken) oder der Orgel (mit Contrabass ad. lib.) componirt von Franz Schubert. Eigenthum des Verlegers. Wien, bei J. P. Gotthard V. Nro. 117. 118. 119.« im Jahre 1870 erschienen ist.
3. Die Original-Ausgabe des Textes: »Gesänge zur Feyer des heiligen Opfers der Messe. Nebst einem Anhang enthaltend: das Gebeth des Herrn. Wien 1827. Gedruckt bey Anton v. Haykul.

Bemerkungen:

Das Autograph hat keinen Titel. Es ist eine Reinschrift Schubert's, die für Prof. Neumann, den Textdichter, bestimmt war. Die Metronombezeichnungen zu Anfang eines jeden Stückes, die man im Autograph und in der ersten Ausgabe findet, rühren nicht von Schubert her. Nach dem Autograph ist die Begleitung für Blasinstrumente und Orgel (»mit beliebigem Contrabass«) gedacht, nicht wie die erste Ausgabe auf dem Titel sagt: »oder Orgel«. Schubert schrieb in's Autograph nur die erste Strophe der einzelnen Gesänge. Die Ergänzung erfolgte nach der oben angeführten Ausgabe des Textes. Erwähnenswerth ist ein Schreibfehler Schubert's, der auch in die erste Ausgabe des Werkes übergegangen ist: S. 10, System 11, Takt 13 steht im Autograph *as, as* (statt *b, b*). Beim Vergleich mit Takt 5 erklärt sich dieser Schreibfehler leicht.

Dieses Werk erschien im Jahre 1866 bei C. A. Spina in Wien in einer Bearbeitung für Männerchor als das erste Heft der ersten Abtheilung einer Sammlung: »Chöre von Franz Schubert mit und ohne Begleitung, nach Einsicht der Original-Partituren revidirt mit Vortragszeichen und Vorwort versehen von Johann Herbeck.« Es führt hier den Titel: »Deutsche Messe« und ist in dieser Bearbeitung sehr populär geworden. Auch in G. Nottebohm's »Thematischem Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert« wird diese Bearbeitung (S. 228) als eine Schubert'sche angeführt. Trotzdem musste von ihrer Aufnahme in unsere Ausgabe abgesehen werden. Sie erwies sich beim Vergleiche mit der autograph erhaltenen ursprünglichen Gestalt des Werkes fast unzweifelhaft als die Arbeit ihres Herausgebers. Es würde zu weit führen, alle Beweise hiefür neben einander zu stellen. Eine Auswahl derjenigen Stellen, in denen die Bearbeitung für Männerchor vom Autograph abweicht, möge für unsere Ansicht sprechen.

S. 1. T. 3 und S. 2. T. 2.

Tenöre. 

Bässe. 

S. 2. T. 5 und 9.



S. 3. T. 1 u. 2.



S. 4. T. 4 u. 5.



S. 9. T. 2—4.



S. 12. T. 10.



Dem Text von Nr. 6 (Nach der Wandlung) »Betrachtend deine Huld und Güte« hat die Bearbeitung die Musik des im Anhang stehenden »Gebet des Herrn« angepasst. Es ist nicht gut denkbar, dass Schubert bei einer Bearbeitung seines Werkes dasselbe so misshandelt hätte. In Herbeck's Ausgabe steht kein Takt, der in Bezug auf die Behandlung des Männerchors auch nur im Geringsten Zeugnis ablegen könnte von jener Meisterschaft, die Schubert darin eigen war. Auch fehlt im Leben Schubert's jede Veranlassung zu einer solchen Bearbeitung. Wie das Werk im Autograph vorliegt, ist es eine vom Textdichter bestellte Arbeit, und es ist eher anzunehmen, dass Schubert nöthigenfalls eine besondere Messe für Männerstimmen geschrieben, als dass er eine Bearbeitung wie die von Herbeck herausgegebene geliefert hätte.