

Hinweise zur Notation und Aufführungspraxis

Hauptquelle für die *Missa in h* von 1733, bestehend aus Kyrie und Gloria, ist der für Dresden bestimmte Originalstimmensatz (Quelle **B**). Diese Quelle ist weitgehend autograph; die Stimmen, deren Anfertigung anderen Schreibern anvertraut war, hat Johann Sebastian Bach gründlich durchgesehen und dabei mit aufführungspraktischen Anweisungen versehen. Für ein Dedikationsexemplar waren er und die weiteren an der Herstellung beteiligten Schreiber um gute Lesbarkeit und um größtmögliche Präzision bemüht. Für den zweiten Teil der *h-Moll-Messe* (10. *Credo*–23. *Dona nobis pacem*) ist die autographe Partitur (Quelle **A**) die maßgebliche Quelle.

Die aufführungspraktischen Angaben in den Stimmen sind unterschiedlich detailliert: Die Bezifferung des Continuo in **B 21** wurde vollständig vorgenommen; Bogensetzung und sonstige Artikulationszeichen sind zwar differenziert, aber selbst im Stimmenmaterial von Bach wohl nicht vollständig hinzugefügt worden. Der Stimmensatz bietet jedoch wesentliche klangliche Differenzierungen (in Form einer nicht-mechanischen Realisierung von *colla parte*-Instrumenten), die über die Angaben in der autographen Partitur **A** hinausreichen (siehe z.B. die Führung von Flöten und Oboen in 1. *Kyrie I* oder die Fagotte im Verhältnis zur Continuo-Stimme). Tempoangaben und dynamische Angaben finden sich selbst in den Stimmen nur vereinzelt. Es verstand sich für die Musiker von selbst, zurückhaltend zu spielen, wo ihnen reine Begleitfunktion zukam. Die Wahl des richtigen Tempos ergab sich aus der Notierung (Taktart und vorherrschende Notenwerte) und wurde von Bach nur vermerkt, wenn – wie am Beginn des Werkes – grobe Missverständnisse möglich waren oder wenn ein Abschnitt in einem neuen Tempo unmittelbar auf einen anderen Teilsatz folgte (siehe z.B. 7b. *Qui tollis* oder 9b. *Cum Sancto Spiritu*).

Die autographe Partitur **A** ist zwar meist gut lesbar, sie stellt aber die Erstniederschrift dar. Bei Abweichungen zwischen den Quellen **A** und **B** ist im Regelfall von Ad-hoc-Veränderungen Bachs auszugehen; ausgesprochen selten gibt es Kopierfehler, sie finden sich vor allem in den apographen Stimmen. Vereinzelt haben die Schreiber vergessen, Artikulationsangaben aus der Partitur **A** in die Stimmen **B** zu übertragen.¹

Grundprinzipien der Artikulation

Die Mehrzahl der Artikulationsangaben wurde von Bach beim Ausschreiben bzw. bei der Durchsicht der Stimmen hinzugefügt. Da er dabei keine Eintragungen in der Partitur vornahm, bleibt unklar, ob er die Stimmen wirklich mit der Partitur abgeglichen hat. Es erscheint jedenfalls unwahrscheinlich, dass Bach Dubletten (hier **B 17** mit **B 16** oder **B 21** mit **B 20**) untereinander verglichen hat. Dies kann zu deutlichen Abweichungen führen.

Bei der Artikulation sind bei Bach zwei unterschiedliche Verfahren, eine „stichwortartige“ und eine detailgenaue Notation, zu unterscheiden. Mit „stichwortartiger“ Bezeichnung ist gemeint, dass eine Artikulationsangabe einmal oder mehrere Male, meist am Satzbeginn, explizit eingetragen ist und die Anwendung auf Parallelstellen stillschweigend vorausgesetzt wird. Ein treffendes Beispiel ist der lombardische Rhythmus, den Bach in 7a. *Domine Deus* jeweils nur einmal in der Flöte (T. 1) und in den hohen Streichern (T. 27) eingetragen hat.² Selbst wenn Bach diese Artikulationswei-

se überhaupt nicht eingetragen hätte (wie dies bei der Partitur der Fall ist), hätte ein geschickter Musiker erkannt, dass dieser Satz eher im französischen als im italienischen Stil komponiert ist, und das Prinzip der „notes inégales“ selbstständig angewendet.

Im Dedikationsexemplar der *Missa in h* hat Bach die Artikulation überwiegend detailgenau eingetragen und zwar nicht nur bei solistischen Instrumenten, sondern auch bei chorisches besetzten Instrumenten (siehe z.B. die Violinstimme in 2. *Christe eleison*, die von mindestens drei Musikern gleichzeitig gespielt wurde).

Aufgrund von Bachs raschem Arbeitstempo bei der Bezeichnung der Stimmen sind gelegentlich unterschiedliche Artikulationsangaben bei Parallelstellen anzutreffen. Die Definition von Parallelstellen ist im Übrigen sehr eng zu sehen: Diese sind in der Regel beschränkt auf ton- und intervallgetreue Wiederholungen.

Aus Bachs Arbeitsweise ergibt sich, dass die Artikulationsangaben primär linear innerhalb jeder Einzelstimme gedacht sind; im Zusammenklang mehrerer Instrumente können sich daher unterschiedliche Artikulationsprinzipien überlagern. Eine Angleichung ist meist nicht erforderlich. Unterschiedliche Instrumentengruppen können unterschiedlich artikuliert werden, um spieltechnische Möglichkeiten der Instrumente optimal zu nutzen. Insbesondere weicht Bachs instrumentale Artikulation häufig von der Deklamation der Singstimmen deutlich ab. Dies kann zum Beispiel bei 6. *Gratias* oder 23. *Dona nobis* beobachtet werden, wo Bach trotz des Risikos einer undeutlicheren Deklamation Tonwiederholungen der Singstimmen in den Instrumentalstimmen tendenziell durch lang gehaltene Noten ersetzt. Eine behutsame Vereinheitlichung durch den Interpreten ist aber sicherlich dort erforderlich, wo zwei „gleiche“ Instrumente zufällig unterschiedlich artikuliert werden.

Bindebögen über mehr als zwei Noten werden vorzugsweise über Tonfolgen in Sekundschritten gesetzt, die Veränderung der Intervallstruktur (z.B. Ersatz einer Sekunde durch eine Terz) kann daher bereits zur Aufhebung der vorherrschenden Bogensetzung führen. Artikulationsbögen über Intervallen, die eine Quarte übersteigen, sind selten und kommen vorzugsweise fallend als Zweierbindungen vor. Artikulationsbögen zu mehr als vier Noten kommen insgesamt selten vor. Vor und nach Überbindungen wird meist neu angesetzt, es sei denn, es handelt sich um bloße Synkopen. Noten gleicher Tonhöhe und Tondauer können auch ohne weitere Kennzeichnung *portato* gemeint sein.

Hingewiesen sei bei Streichinstrumenten auf die sogenannte Abstrichregel. Dieses wichtige Artikulationsprinzip des Barockzeitalters, das wohl erstmals bei Georg Muffat in seinem *Florilegium Secundum* von 1698 verbal beschrieben wurde, besagt, dass im französischen Stil wichtige Noten, insbesondere die Taktschwerpunkte und der Beginn einer Kadenzformel, mit Abstrich zu spielen sind. Infolgedessen ist in geraden Taktarten in der Regel eine gera-

¹ Insgesamt erscheint es wahrscheinlicher, dass solche Eintragungen erst mit der Revision zur *Missa tota* Ende der 1740er-Jahre in Zusammenhang stehen.

² Es mag merkwürdig erscheinen, dass Bach den lombardischen Rhythmus erst in T. 27 und nicht in T. 2 in den Streicherstimmen vermerkt hat, wo diese Figur erstmals auftritt. Gemäß der Aufführungspraxis der Bach-Zeit steht aber zu erwarten, dass die Streicher in T. 2 die Artikulation, die sie gerade in der Flöte gehört hatten, nachgeahmt hätten.

de Anzahl von Artikulationsgruppen anzutreffen. Die Berücksichtigung der Abstrichregel kann daher in Zweifelsfällen eine Entscheidungshilfe bei der Interpretation eines unklaren Quellenbefundes liefern. Bei gleichartigen Spielfiguren ist es allerdings denkbar, dass zwei aufeinanderfolgende Takte gegenläufig artikuliert werden und erst auf der nächstfolgenden Takteins wieder ein Abstrich erfolgt (siehe z.B. 2. *Christe eleison*, T. 34/35).

In Singstimmen kommen Bögen nur unregelmäßig, meist als melismatische Bögen vor; viele dieser Bögen, insbesondere in den Originalpartituren, stehen mit kompositorischen Änderungen Bachs in der Textunterlegung und Balkensetzung in Zusammenhang und dienen dann nur der Verdeutlichung der Lesart *post correcturam*.

Temporelationen und Fermaten

Bachs Verwendung von Fermaten oder „Schlusszeichen“ (d.h. Fermaten beim letzten Taktstrich, die manchmal durch ornamentale Hinzufügungen betont werden) dürfte anzeigen, dass der nachfolgende Satz in einem ganz anderen Tempo beginnt, während das Fehlen von Fermaten bedeuten könnte, dass eine einfache Beziehung zwischen dem Metrum der beiden aufeinanderfolgenden Abschnitte beachtet werden sollte. Eine strikte Tempobeziehung sollte insbesondere dort in Betracht gezogen werden, wo ein neuer Abschnitt ohne einen Taktstrich vor dem Taktwechsel beginnt (vgl. z.B. 18a. *Sanctus*–18b. *Pleni sunt coeli*).

Bezifferung

Bachs Bezifferung der Bc-Stimme **B 21** ist sehr detailliert und spiegelt subtile Veränderungen der Harmonien innerhalb eines Schlages wider, wohingegen die Generation seiner Söhne und Studenten das System vereinfacht hat, indem sie vor allem die grundlegenden Harmonien auf den Zählzeiten anzeigte. Trotz Bachs Interesse am musikalischen Detail scheint er die Bezifferung ohne Konsultation der Partitur eingetragen zu haben, wie an der gelegentlichen Vernachlässigung der Stimmführung der Mittelstimmen, insbesondere bei ausgeschriebenen Vorhaltsnoten, zu sehen ist. Die Bezifferung ist manchmal auch dort nachlässig, wo Vorhalte auf unbetonten Zählzeiten aufgelöst werden; an diesen Stellen schrieb Bach alle Ziffern übereinander, auch wenn sie zeitlich versetzt realisiert werden müssen.

Größe der Orchester- und Singstimmenbesetzung

Da Bach nicht für sein gewohntes Leipziger Ensemble, sondern für den Dresdner Hof schrieb, beschränkt sich der Stimmensatz **B** auf die obligaten Instrumente. Die Anfertigung von Duplierstimmen blieb den Aufführenden in Dresden überlassen. Auch von der Stimme *Violino I* gibt es nur deswegen zwei Exemplare, weil **B 17** keine exakte Kopie von **B 16** ist; letztere Stimme enthält nämlich für 5. *Laudamus te* die Partie der Solovioline. Entsprechend gibt es zwei instrumentale Bassstimmen, weil sich die Violoncello-Stimme vom Orgel-Continuo in 7b. *Qui tollis* unterscheidet. Dass der Orgel-Continuo entgegen Bachs Leipziger Praxis untransponiert ist, ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass Bach die Anpassung an den Stimmtton der Orgel für eine Dresdner Aufführung den dortigen Musikern überließ. Damit können aus dem Stimmensatz auch keine Informationen über die intendierte Größe des Chores gewonnen werden. Vereinzelt Angaben wie „Solo“ (bei der Altstimme in 8. *Qui sedes* oder dem Vokalbass in 9a. *Quoniam*) sprechen gegen die öfters geäußerte Theorie „ein Sänger pro Stimme“. Ein „Tutti“-Vermerk um die „Solo“-Anweisungen zu widerrufen war am Beginn von 9b. *Cum Sancto Spiritu* nicht notwendig, da der Schlusssatz der Missa offensichtlich vom Gesamtensemble zu musizieren war. Während die Missa einen fünfstimmigen Chor mit zwei Sopranen erfordert, werden die vokalen Kräfte im Sanctus

zu zwei Sopranen, zwei Altstimmen, Tenor und Bass und im Osanna sogar zu einem echten Doppelchor aufgefächert. Auch dies macht es unwahrscheinlich, dass Bach jemals eine Aufführung der Missa, aus der später die *h-Moll*-Messe hervorging, mit nur einem Sänger pro Stimme beabsichtigt haben könnte.

Zu den einzelnen Sätzen

Im Folgenden werden v.a. die Grundsätze der Artikulation für jeden einzelnen Satz kurz beschrieben; geringfügige Abweichungen von diesen Mustern, die als ungenaue Notation oder bloße Kopierfehler gedeutet werden können (dies gilt insbesondere für die nicht-autographen Stimmen), werden in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nicht eigens angeführt.

I. Missa

1. Kyrie I

In den Instrumentalstimmen werden die kleinen Sekunden (gelegentlich auch die großen Sekunden) mit einem Bindebogen versehen, um als Seufzer artikuliert zu werden, wenn der Sekundschritt zwischen der zweiten und dritten Note einer Vierergruppe liegt. Diese Notation ist gelegentlich auch in den Gesangspartien anzutreffen und zwar selbst dann, wenn die Textunterlegung lange Melismen aufweist; diese Bögen wurden in der Edition beibehalten. Ausnahmsweise sind Halbtonschritte in Instrumentalstimmen auch zwischen der vierten Note einer Gruppe und der ersten Note der nachfolgenden Vierergruppe mit einem Bogen versehen; diese isolierten Bögen wurden in die Edition nicht übernommen, sondern nur in den Einzelanmerkungen angeführt.

In der Partitur sind die Flöten nicht auf einem separaten System, sondern zusammen mit den Oboen notiert. Offensichtlich liegt die Partie von Oboe II für eine Querflöte in T. 30ff. zu tief. In der Partitur gibt es aber weder einen Hinweis für Pausen noch für den Wiedereintritt der Flöte in T. 48ff. Ab T. 74ff. werden die Flöten jeweils mit Violine I und II geführt, aber sie springen schon in T. 78 wieder auf eine colla-parte-Führung mit den Oboen zurück. Der Stimmensatz macht deutlich, dass einzelne Noten, die unterhalb des Stimmumfangs der Flöte liegen, eher ausgelassen als in die Oberoktave versetzt wurden. Manchmal ersetzte Bach tiefe Töne aus Gründen der Stimmführung auch durch einen anderen Ton der Grundharmonie.

2. Christe eleison

Die Violinstimme enthält schon in der Partitur die meisten der Bögen über Gruppen von Noten in schrittweiser Bewegung. Gelegentlich werden die Noten paarweise gebunden, auch wenn längere Bögen nach diesem Prinzip möglich gewesen wären. Beim Schreiben der Stimmen hat Bach zahlreiche Staccatopunkte hinzugefügt, um deutlich zu machen, dass die Bögen nicht über die ganze Vierergruppe verlängert werden sollten. In diesem Satz weist die Violinstimme *piano*- und *forte*-Angaben auf, um die instrumentalen Zwischenspiele von rein begleitenden Passagen zu unterscheiden; in der Continuo-Stimme stehen in der Partitur überhaupt keine dynamischen Bezeichnungen, und nur wenige Angaben, die denen in der Violinstimme entsprechen würden, finden sich in den entsprechenden instrumentalen Bassstimmen.

3. Kyrie II

Der Einsatz von Instrumenten ist in **A** nur durch die Überschrift „Stromenti in unisono.“ angedeutet. Der Umfang der Altstimme ist offensichtlich zu tief für eine Querflöte, dementsprechend gehen im

Stimmensatz beide Flöten mit dem Sopran. Die Angabe „Allabreve“ findet sich in Partitur und Stimmen. Mit wenigen Ausnahmen weisen die Partitur und die autographen Stimmen kurze Taktstriche in der Mitte jedes Einzeltaktes auf. In **B** ergänzte Bach Bögen für Fl I: 44/5–6, 7–8, 47/3–4; Fl II: 44/5–6, 7–8; Ob I: 44/5–6, 7–8, 46/1–2, 47/3–4; Vl I: 44/5–6, 7–8; Vl II, Ob II: 44/1–2, 3–4; Va: 6/4–5, 26/6–7, 45/5–6, 7–8, 46/1–2, 57/5–6, 58/1–2, 3–4.

4a. Gloria in excelsis Deo

Keine berichtenswerten Besonderheiten.

4b. Et in terra pax

Der Satz folgt unmittelbar auf 4a. *Gloria in excelsis Deo*; es gibt keinen Taktstrich vor der neuen Taktvorzeichnung in T. 101. Bach versieht Achtelnoten (bei denen die erste manchmal auch eine synkopierte Viertelnote ist) paarweise mit Bogen, und zwar auch bei großen Intervallen wie Oktavsprüngen oder Nonen.

5. Laudamus te

Das Solo-Instrument ist in der Partitur als „Violino Concertato.“ bezeichnet. Fast alle Artikulationszeichen (Bindebögen und Staccatopunkte) finden sich für diesen Satz bereits in der Partitur. Während die Tutti-Streicher in den Soloabschnitten meist die Angabe *piano* aufweisen, werden sie in einigen Abschnitten, in denen sie die vokale Solostimme begleiten, *pianissimo* geführt.

6. Gratias agimus tibi

Die Instrumente sind in der Partitur teilweise *colla parte* notiert, insbesondere am Satzbeginn. Beim Ausschreiben der Stimmen hat Bach Tonwiederholungen meist durch längere Notenwerte ersetzt. Wie in 3. *Kyrie II* haben Partitur und Stimmen mit wenigen Ausnahmen kurze Taktstriche in der Mitte jedes Einzeltaktes.

7a. Domine Deus

Während in der Partitur das oberste Notensystem mit „Travers. in unisono“ bezeichnet ist, ist die Solostimme im Stimmensatz nur Fl I zugewiesen. Bach notierte in den Stimmen in T. 1 (Fl I) und T. 27 (Archi) einen lombardischen Rhythmus anstelle gewöhnlicher Sechzehntelnoten. Es steht zu vermuten, dass diese Artikulation auf den ganzen Satz konsequent ausgedehnt werden kann.

7b. Qui tollis

Der Satz folgt unmittelbar auf 7a. *Domine Deus*; es gibt keine Taktstriche vor dem Taktwechsel in T. 96. „Lente“ findet sich nur in den Stimmen. Erst im Nachhinein unterschied Bach beim Continuo zwischen dem (Orgel)-Continuo und einem Violoncello. Diese Unterscheidung ist in den Stimmen vollständig realisiert (zum Auftakt T. 96 siehe die Einzelanmerkungen). Für die Bogensetzung zeichnen sich zwei verschiedene Prinzipien ab: Während die Vierergruppen in der Regel durchgehend gebunden sind, wenn aufeinanderfolgende Noten unterschiedliche Tonhöhen haben (auch wenn sich zwischen ihnen Terzsprünge befinden), werden sie paarweise gebunden, wenn die 2. und 3. Note einer Vierergruppe dieselbe Tonhöhe aufweisen. Die Notierungsweise ist nicht ganz konsequent, wenn die erste Note einer Gruppe an die vorhergehende angebunden ist: In den meisten Fällen steht dann bei den ersten beiden Noten kein Bogen, so dass dies im Rahmen der Edition als das von Bach intendierte Artikulationsmodell angesehen wird (vgl. die Einzelanmerkungen).

8. Qui sedes

In den Begleitstimmen unterschied Bach differenziert zwischen Bindebögen und Staccatopunkten. Die „Seufzer“-Figuren (siehe z.B.

T. 4 und T. 16) sollen offenbar leiser als die umgebenden Noten gespielt werden (*piano* vs. *forte* oder *pianissimo* vs. *piano*), aber Bach hat die Rückkehr zur lauterer dynamischen Ebene nicht immer angezeigt. Die an sich selbstverständliche Angabe „Solo“ für Obda I und Alto steht nur in den Einzelstimmen. Die Notation in der Partitur und in den Stimmen ist etwas ungenau hinsichtlich der Bogenlänge; in Zweifelsfällen wurde für die Edition angenommen, dass längere Bögen (in der Regel zu drei Achtelnoten mit gleicher Bewegungsrichtung, es sei denn, die Gruppe beginnt oder endet mit einer übergebundenen Note) gegenüber kürzeren bevorzugt werden. Für Gruppen von sechs Sechzehntelnoten in der Obda-Stimme hat Bach unterschiedliche Prinzipien angewendet: Während in der Partitur überwiegend lange Bögen zu allen sechs Noten stehen, bevorzugt er in **B 13** zwei Bögen (zu den Noten 1 und 2 bzw. den Noten 3 bis 6), wenn das Intervall zwischen der 2. und 3. Note eine Terz ist. Gelegentlich (siehe z.B. T. 76ff.) werden Gruppen von sechs Noten paarweise gebunden, obwohl die Melodie stufenweise fortschreitet.

9a. Quoniam tu solus sanctus

Weder die Partitur noch die zugehörige Stimme geben die Oktavlage des Corno da caccia an; dies hat lange Debatten unter Bach-Forschern ausgelöst.³ Soweit wir heute wissen, wurden keine hohen Hörner für Solopartien in der Dresdner Hofkapelle, für die die *Missa in h* bestimmt war, verwendet. Darüber hinaus erscheint es angesichts des dunklen Timbres des Basssolisten, der von zwei Fagotten und Basso continuo begleitet wird, schon aus ästhetischen Gründen wahrscheinlicher, dass ein Corno da caccia in *D basso* gemeint ist. Der Verzicht auf dynamische Angaben in der Hornstimme (im Gegensatz zu den Fagottstimmen) bedeutet nicht, dass die Stimme durchgängig *forte* zu spielen wäre.

9b. Cum Sancto Spiritu

Dieser Satz schließt in der Partitur unmittelbar an 9a. *Quoniam tu solus sanctus* an. Bach verwendet die bisherigen Systeme der Horn- und Fagottstimmen im nachfolgenden „Cum Sancto Spiritu“ für die Soprane I und II sowie für den Alt; er notierte deshalb die jeweils letzte Note der Bläserstimmen in der Partitur als Achtelnote mit Fermate. Die Edition folgt der präziseren Notierung der Stimmen.

Das vorausgehende „Quoniam“ ist der einzige Satz mit zwei (obligaten) Fagottstimmen. Die Angabe „due Bassoni in unisono“ in der Fagottstimme **B 15** am Anfang von 9b. *Cum Sancto Spiritu* verleitet uns zu der Annahme, dass die zwei Fagotte auch in den anderen Sätzen gemeinsam spielen sollen.

Die Verwendung von Flöten ist in der Partitur am Satzbeginn nicht angegeben, ihre Verwendung verstand sich nach Bachs Gewohnheit von selbst, da der Eingangs- und Schlusssatz groß besetzter Vokalwerke in der Regel für die gleiche Besetzung bestimmt waren. Die Flöten haben nur ab T. 238 eigene Systeme (mit der Angabe „Traversieri“) erhalten. Bach fügte am Ende des Satzes, der ursprünglich den Schlusssatz der *Missa in h* von 1733 bildete, die Formel „Fine S. D. Gl.“ [Fine Soli Deo Gloria] an.

II. Symbolum Nicenum

Für die Sätze ab 10. *Credo in unum Deum* ist die autographische Partitur **A** die maßgebliche Quelle. Wie im Vorwort ausgeführt, müssen die beiden frühen Abschriften **C** und **D** konsultiert werden, um Änderungen von Carl Philipp Emanuel Bach, die mit einer Auffüh-

³ Zur Fachdiskussion und zu instrumentenbaulichen Nachweisen siehe Johann Sebastian Bach, *Frühfassungen zur h-Moll-Messe. Kritischer Bericht*, NBA II/1a, hrsg. von Uwe Wolf, Kassel u.a. 2005, S. 28–30.

rung des Credo (Satz 10–17) im Jahr 1786 in Zusammenhang stehen, rückgängig zu machen.

10. Credo in unum Deum

Trotz der Alla-breve-Notation stehen keine kurzen Taktstriche in der Mitte der Einzeltakte. Die Eingangstakte weisen eine Bezifferung auf, die offenbar aus Bachs Vorlage (siehe Einzelanmerkungen) übernommen wurde.

11. Patrem omnipotentem

Keine berichtenswerten Besonderheiten.

12. Et in unum Dominum

Die Partitur ist mit Akkoladen von sechs Systemen notiert; die Mitwirkung von Oboen wurde von Bach durch Angaben wie „Voline solo“, „Soli“ und „Tutti“ angezeigt. Einige, aber nicht alle dieser Angaben wurden später von Carl Philipp Emanuel Bach getilgt und sind kaum noch zu erkennen. Die Violinstimmen unterschreiten den Stimmumfang einer Barockoboe nur selten. Es ist daher nicht notwendig, Oboi d'amore vorzuschreiben. Es ist eher anzunehmen, dass Bach eine pragmatische Lösung gesucht hätte, wenn er Aufführungsstimmen revidiert oder selbst geschrieben hätte. In der Edition stehen in der Einzelstimme für Ob II entsprechende Vorschläge des Herausgebers.

13. Et incarnatus est

Keine berichtenswerten Besonderheiten.

14. Crucifixus

Die Notation der Portato-Bögen in der Bassstimme ist nicht ganz konsistent. Für die Edition wurde angenommen, dass Portato-Bögen jeden Einzeltakt umfassen sollen, obwohl Bach entsprechende Bögen manchmal überhaupt nicht oder nur zu den Noten 3 bis 6 gesetzt hat, wenn die ersten beiden Noten eine andere Tonhöhe als die nachfolgenden haben.

15. Et resurrexit

Der Einsatz von Fl II wird erst ab T. 8 (nach Seitenwechsel) angegeben; in der Edition wird das Prinzip, das sich ab T. 14 zeigt, auch auf die Anfangstakte angewendet.

16. Et in Spiritum Sanctum

Die Notation der Partitur ist hinsichtlich der Bogenlänge etwas unpräzise; für die Edition wurde im Zweifel angenommen, dass längere Bögen (in der Regel zu drei Achtelnoten mit gleicher Bewegungsrichtung) gegenüber kürzeren bevorzugt werden, es sei denn, die Gruppe beginnt oder endet mit einer Überbindung. Der isolierte Bogen in T. 8 (Bc) dürfte zeigen, dass Bach hier gegen seine Gewohnheit Bindebögen zu drei Achtelnoten auch dann setzt, wenn Oktavsprünge vorkommen.

Für die Aufführung von 1786 fügte Carl Philipp Emanuel Bach zahlreiche Ornamente, Legatobögen und Artikulationszeichen hinzu. Die Angabe „Auch ohne Hob. mit 2 Viol.“ in **A** zeigt, dass der Hamburger Bach für die Aufführung die inzwischen ungebräuchlichen Oboi d'amore durch zwei Solo-Violinen ersetzt hatte.

17a. Confiteor–17b. Et expecto

Am Satzanfang gibt es keinen Hinweis auf die Verwendung von Instrumenten. Da die Instrumente nach einigen expliziten Pausentakten in T. 147 einsetzen, ohne dass die entsprechenden Systeme bezeichnet wären, ist es wahrscheinlich, dass 17a. *Confiteor* und der Beginn von 17b. *Et expecto* wirklich *a cappella*, d.h. ohne col-

la-parte-Instrumente gemeint sind. Ferner ist in einem fünfstimmigen Satz nicht selbstverständlich, welche Instrumente welchen Stimmen zuzuordnen wären, sodass eine entsprechende Angabe erforderlich gewesen wäre.

III. Sanctus

18a. Sanctus

Die Notation der Partitur legt für den Anfangsabschnitt des Satzes nahe, dass punktierte Rhythmen (♩.) in einem Verhältnis von 2:1 an die Triolen angeglichen werden sollen. Darüber hinaus suggerieren die Bögen in Tr I und Tr II (T. 1–3), dass Triolen grundsätzlich gebunden werden sollen, was bis wenigstens 1760 wohl ohnehin allgemeine Praxis war.⁴ Dieser Satz ist der einzige, der drei statt der sonst üblichen zwei Oboen verlangt; bei einer Aufführung im 18. Jahrhundert hätte dieser Part wahrscheinlich von einem anderen Holzbläser, z. B. einem Flötisten, übernommen werden sollen.

18b. Pleni sunt coeli

Keine berichtenswerten Besonderheiten.

IV. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem

19. Osanna in excelsis

Bach behandelt die letzte Silbe von „Osanna“ und die darauffolgende Silbe „in“ in der Regel als eine Einheit. Es bleibt unklar, ob das Prinzip der Silbenverschleifung (Synalöphe) auf eine italienische Aussprache des lateinischen Textes deutet.

20. Benedictus

Das Solo-Instrument ist in der Partitur nicht spezifiziert; die vergleichsweise hohe Lage und die Annahme, dass ein Gegensatz zwischen 20. *Benedictus* und 22. *Agnus Dei* beabsichtigt war, machen es wahrscheinlicher, dass diese Stimme für eine Querflöte als für eine Violine bestimmt war. Die isolierte Verwendung von *dis*¹ als Wechselnote auf unbetonter Taktzeit in T. 38 schließt die Verwendung einer Querflöte nicht aus. Die Notation der Partitur ist dahingehend ziemlich konsistent, dass Gruppen von Triolen gebunden werden, während Noten mit Haltebogen nicht an die nachfolgenden kürzeren Noten angebunden werden sollten.

21. Osanna repetatur

Dieser Satz ist in der Originalpartitur nicht ausgeschrieben.

22. Agnus Dei

Keine berichtenswerten Besonderheiten.

23. Dona nobis pacem

Der Satz basiert auf 6. *Gratias agimus tibi*. Anders als in der Vorlage hat Bach die Instrumente hier ausgeschrieben; allerdings haben die Fagotte kein zusätzliches System erhalten und werden auch nicht namentlich angeführt. In der Edition wurde eine Fagottstimme vom Herausgeber analog 6. *Gratias agimus tibi* ergänzt, die – wie im Originalstimmensatz der Missa – eher dem Vokalbass-Part als dem Continuo entspricht. Auch wurden kurze Taktstriche in der Mitte jedes Einzeltakts gesetzt, obwohl diese in der Partitur nicht stehen.

⁴ In der Vorlage, dem Sanctus BWV 232^{III}, finden sich in den Originalstimmen (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. Bach St 117) Zweierbögen auch zu den meisten punktierten Noten.