

Johann Sebastian
BACH

Missa in g

Mass in g minor

BWV 235

Kyrie-Gloria-Messe
für Soli (ATB), Chor (SATB)
2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Ulrich Leisinger

Lutheran Mass
for soli (ATB), choir (SATB)
2 oboes, 2 violins, viola and basso continuo
edited by Ulrich Leisinger

Stuttgarter Bach-Ausgaben · Urtext
In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig

Partitur/Full score



Carus 31.235

Vorwort

Lateinische Kirchenwerke haben in bestimmten Stadien des Schaffens von Johann Sebastian Bach eine sehr viel bedeutendere Rolle gespielt, als heute gemeinhin bekannt ist. Die lateinische Sprache war im lutherischen Gottesdienst keineswegs vollständig durch das Deutsche verdrängt worden: Im Leipzig der Bach-Zeit waren lateinische Motetten durchaus gebräuchlich, an hohen und mittleren Festtagen¹ waren *Magnificat* und *Sanctus* auf Lateinisch mit voller Orchesterbegleitung vorgesehen. In der für Bachs Leipziger Zeit gültigen Gottesdienstordnung wird ausdrücklich festgehalten, dass das *Kyrie* „bald Deutsch, bald Lateinisch [oder vielmehr griechisch] gesungen oder musiziert“ wird und auch das *Gloria* (nach der Intonation *Gloria in excelsis Deo*) „Lateinisch mit Music“ dargeboten werden könne (worunter nach dem Sprachgebrauch orchesterbegleitete Kompositionen zu verstehen sind), wenn man sich nicht mit dem deutschen Gemeindegesang begnüge.²

Johann Sebastian Bachs Auseinandersetzung mit dem *Ordinarium Missae* erstreckt sich über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren: Aus der Weimarer Zeit stammen neben Abschriften fremder Werke Einzelsätze wie das *Kyrie* „*Christe, du Lamm Gottes*“ BWV 233a,³ das später Aufnahme in die *Missa in F* fand. Die *Missa in h*, die Johann Sebastian 1733 dem Sächsischen Kurfürsten und polnischen König Friedrich August II. mit der Intention widmete, einen Ehrentitel des Dresdner Hofes zu erlangen, bildet dann das erste mehrsätzliche Werk dieses Genres. Die Tatsache, dass dieses Werk für einen katholischen Hof bestimmt war, hat dazu verleitet, die übrigen Messen Bachs, die allem Anschein nach aus der zweiten Hälfte der 1730er Jahre stammen, voreilig gleichfalls mit Dresden in Verbindung zu bringen; hierfür gibt es jedoch keine Anhaltspunkte. Ebenso irreführend ist die Bezeichnung „lutherische Messen“, die für die vier *Kyrie-Gloria-Messen* Johann Sebastian Bachs oftmals verwandt wird: Die Beschränkung auf *Kyrie* und *Gloria* ist im katholischen Kulturraum, gerade auch am Dresdner Hof, häufig anzutreffen. Historisch korrekt wäre es, Messen dieses Typs einfach als *Missae* zu bezeichnen, und die vollständigen Vertonungen des Ordinariums, die zusätzlich das *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* miteinschließen, bei Bedarf als *Missae totae* hiervon abzugrenzen.

Die vier oder, rechnet man die ursprüngliche Fassung der *h-Moll-Messe* BWV 232 hinzu, fünf *Missae* Johann Sebastian Bachs gleichen sich in ihrem Bauplan: Das *Kyrie* ist dreiteilig, wobei die Wiederaufnahme des „*Kyrie*“ meist mit neuem thematischen Material versehen wird. Das *Gloria* besteht aus fünf Abschnitten, von denen die Rahmenteile „*Gloria*“ und „*Cum Sancto Spiritu*“ dem Chor zugeordnet werden, während „*Domine Deus/Domine Fili*“, „*Qui tollis*“ und „*Quoniam*“ als Arien oder Duette von einzelnen Solisten bestritten werden.

Bekanntlich hat Bach bei der Komposition der Messen BWV 233–236 im Wesentlichen auf bereits vorhandene Einzelsätze aus seinen Kirchenkantaten zurückgegriffen. Dieses sogenannte Parodieverfahren hat im 19. Jahrhundert für große Irritation gesorgt, da es den in der klassisch-romantischen Musikästhetik kodifizierten Anspruch großer Kunstwerke auf Originalität zu verletzen schien. Heute wissen wir, dass aus Sicht der Bach-Zeit die Parodie gerade im Bereich der Kirchenmusik ein legitimes und allseits angewandtes Verfahren war; maßgeblich für die Beurteilung sollte daher sein, ob die zugrunde gelegte Musik in Deklamation und Affekt den mit ihr in Deckung gebrachten Texten gerecht wird. Hier erweisen sich die lateinischen Prosatexte

des Ordinariums als höchst flexibel, da sie ohne Gewalt den ursprünglich mit Blick auf deutsche Poesien verfertigten Arien und Chorsätzen unterlegt werden können. Die Verfahrensweise begünstigte zudem jenen „sehr richtigen Grundsatz, sich nicht auf den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereyen entstehen, sondern nur auf den Ausdruck des ganzen Inhalts einzulassen“, den Johann Sebastian Bach nach Aussage Johann Nikolaus Forkels⁴ in seinen reifen Werken verfolgte.

Alle sechs Teilsätze der vorliegenden *Missa in g* BWV 235 lassen sich in Bachs Leipziger Kantatenschaffen nachweisen. Das *Kyrie* geht auf den Eingangssatz der Kantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* BWV 102 zurück, die aus dem Jahre 1726 stammt. Das gleichfalls von Gottvertrauen durchzogene *Gloria* basiert auf dem Eingangssatz der Kantate *Alles nur nach Gottes Willen* BWV 72. Alle übrigen Sätze entstammen der Kantate *Es wartet alles auf dich* BWV 187, die nach heutigem Kenntnisstand erstmals am 4. August 1726 in Leipzig erklungen war. Der kontrapunktisch kunstvolle Eingangssatz wurde dabei zum Schlusschor „*Cum Sancto Spiritu*“ umgearbeitet. Die Arie „*Darum sollt ihr nicht sorgen*“ wurde mit dem neuen Text „*Gratias agimus tibi*“ von g-Moll nach d-Moll versetzt, blieb aber der Bassstimme zugewiesen. Die Altarie „*Du Herr, du krönst allein*“ blieb unverändert in B-Dur, wurde aber um gut 30 Takte erweitert, um als *Domine Fili* zu dienen. Das „*Qui tollis*“ beruht auf einer Sopranarie mit dem Textbeginn „*Gott versorget alles Leben*“.

Die Messe wurde erstmals 1858 durch Moritz Hauptmann in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft herausgegeben (BG 8, S. 99–154, Kritischer Bericht auf S. XIVff.). Im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* liegt sie seit 1978 vor (NBA II/2, S. 127–196, hrsg. von Emil Platen); der zugehörige Kritische Bericht ist 1982 erschienen.

Wichtigste Quelle für Bachs *Missa in g* BWV 235 ist eine Partiturnabschrift von Johann Christoph Altnickol, die aus seiner Leipziger Studienzeit zwischen 1744 und 1748 stammen dürfte. Die Reinschrift ist – mit Ausnahme des Schlusssatzes – nahezu fehlerfrei. Sie geht höchstwahrscheinlich auf die Originalpartitur zurück; leider hat Altnickol den Originalstimmensatz nicht berücksichtigt, so dass die Bezifferung des originalen Aufführungsmaterials nicht überliefert ist.

Die vorliegende Neuausgabe beruht in erster Linie auf dieser Abschrift (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach P 15*); zum Vergleich wurden auch die Originalquellen zu den jeweiligen Parodievorlagen herangezogen.

Leipzig, im März 2000

Ulrich Leisinger

¹ Weihnachts-, Oster- und Pfingsttage, Neujahr, Epiphania, Himmelfahrt, Trinitatis, Johannes- und Michaelisfest sowie Marienfeste.

² *Leipzig Kirchen-Staat. Das ist deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig ...* hrsg. wohl von Friedrich Groschuff, Leipzig 1710, „Einleitung zu dem Leipziger Sonn- und Festtages- auch Wöchentlichen Gottesdienst. Erste Abtheilung, Von der Ordnung des Gottesdienstes insgemein“, S. 5, Abschnitt VI.

³ Für weitere Angaben siehe die Neuausgabe von BWV 233a, hrsg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart 2000 (CV 31.233/50).

⁴ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Faksimileausgabe hrsg. und kommentiert von Axel Fischer, Kassel 1999, S. 35.

Foreword

Church compositions to Latin words played a much more significant role during various periods of the creative career of Johann Sebastian Bach than is generally known today. Latin had not by any means been completely replaced by German in Lutheran services; in Leipzig during the time of Bach the singing of Latin motets was common, and on major feast days¹ the *Magnificat* and *Sanctus* were sung in Latin with full orchestral accompaniment. In the instructions for the ordering of services used during Bach's time at Leipzig it was expressly stated that the *Kyrie* "is to be sung with or without instruments, sometimes in German, sometimes in Latin [more correctly Greek]." It was also stated that the *Gloria* (after the intonation *Gloria in excelsis Deo*) could be presented "in Latin with music," an allusion customary at that time to compositions with orchestral accompaniment, if congregational singing in German was not considered satisfactory.²

Johann Sebastian Bach devoted his attention to the *Ordinarium Missae* at various times over a period of more than thirty years; during his time at Weimar, in addition to making copies of works by other composers, he wrote separate movements such as the *Kyrie "Christe, du Lamm Gottes"* BWV 233a,³ which he later incorporated in the *Mass in F major*. The *Mass in b minor*, which Johann Sebastian dedicated in 1733 to the Elector of Saxony and King of Poland, Friedrich August II, in the hope of attaining an honorary title from the Dresden Court, was his first multi-movement setting of the Mass. The fact that this work was written for a Catholic Court has given rise to the incorrect belief that Bach's other Masses, which appear to date from the second half of the 1730s, were also associated with Dresden; there is no basis for this belief. Equally misleading is the term "Lutheran Masses" often applied to Bach's four Masses, each of which consists only of the *Kyrie* and *Gloria*; it was quite common for only the *Kyrie* and *Gloria* to be sung in Catholic churches in Germany, and in particular at the Court of Dresden. It would be historically correct to describe masses of this kind simply as *Missae*; whenever it is necessary to differentiate the two classes of composition, complete settings of the Ordinarium, including the *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*, may be termed *Missae totae*.

The four, or if one includes the original version of the *Mass in b minor*, BWV 232, five *Missae* of Johann Sebastian Bach are all similar in construction: the *Kyrie* is in three sections, in which the repetition of the "Kyrie" text is usually set to new thematic material. The *Gloria* consists of five sections, the first and last of which, "Gloria" and "Cum Sancto spiritu," are allotted to the choir, while the "Domine Deus/Domine Fili," "Qui tollis" and "Quoniam" are set as arias or duets for solo singers.

It is well known that when composing the Masses BWV 233–236 Bach made considerable use of existing movements from some of his church cantatas. This practice of so-called parody composition was a source of considerable irritation during the 19th century, because the aesthetic view of the classical-romantic era saw it as prejudicial to the element of originality which was considered necessary to great works of art. We know today that from the viewpoint of Bach's time the parody, especially in the sphere of church music, was a legitimate musical form in use everywhere. The criterion for determining the value of a parody should, therefore, be a decision whether the music, in its character and effect, is appropriate to the words newly associated with it. In this connection the Latin prose text of the

Ordinarium proves to be extremely flexible, as it can be fitted without violence to arias and choral movements originally conceived as settings of German poetry. This procedure was well suited to realizing the "very correct principle of not emphasizing the expression of individual words, which can lead to mere playing with notes, but of expressing the meaning of the whole passage," a principle which, according to Johann Nikolaus Forkel,⁴ Johann Sebastian Bach followed in his mature works.

All six movement sections of this *Mass in g minor*, BWV 235, had their origins in cantatas which Bach had written in Leipzig. The *Kyrie* was based on the opening movement of the cantata *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, BWV 102, which dates from 1726. The *Gloria*, which is also based on the theme of trust in God, originated as the opening movement of the cantata *Alles nur nach Gottes Willen*, BWV 72. All the other sections were taken from the cantata *Es wartet alles auf dich*, BWV 187, which is now known to have been performed for the first time in Leipzig on the 4th August 1726. The contrapunctually skilfully fashioned opening movement was revised to become the final chorus of the Mass, "Cum Sancto Spiritu." The aria "Darum sollt ihr nicht sorgen," set to the words "Gratias agimus tibi," was transposed from g minor to d minor, but it was still assigned to the bass soloist. The alto aria "Du Herr, du krönst allein" remained in B flat major, but it was extended by some 30 bars to serve as the setting of the words "Domine Fili." The "Qui tollis" was based on a soprano aria with the opening words "Gott versorget alles Leben."

This Mass was first published in 1858, edited by Moritz Hauptmann, in the Bachgesellschaft Complete Edition (BG 8, p. 99–154, Critical Report on p. XIVff.). It has been available as part of the *Neue Bach-Ausgabe* since 1978 (NBA II/2, p. 127–196, edited by Emil Platen). The corresponding Critical Report appeared in 1982.

The most important source for Bach's *Mass in g minor*, BWV 235, is a copy of the score made by Johann Christoph Altnickol, probably during the period between 1744 and 1748 when he was studying in Leipzig. The fair copy is – with the exception of the last movement – almost entirely free from errors. It was very probably copied from the original score; unfortunately Altnickol made no use of the original performance parts, so the continuo figuring in those parts has not come down to us.

The present edition is based primarily on this score (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf no. *Mus. ms. Bach P 15*). Comparison has also been made with the sources for the original versions of the movements adapted for use in this Mass.

Leipzig, March 2000
Translation: John Coombs

Ulrich Leisinger

¹ These are Christmas, Easter and Pentecost, New Year, Epiphany, Ascension, Trinity, St. John's Day, St. Michael's Day and the feast days of the Virgin Mary.
² *Leipzig Kirchen-Staat. Das ist deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig ...* probably edited by Friedrich Groschuff, Leipzig, 1710, "Einleitung zu dem Leipziger Sonn- und Festtages- auch Wöchentlichen Gottesdienst. Erste Abtheilung, Von der Ordnung des Gottesdienstes insgemein," p. 5, paragraph VI.
³ For further information see the new edition of the *Kyrie "Christe, du Lamm Gottes"* BWV 233a, ed. by Ulrich Leisinger, Stuttgart 2000 (CV 31.233/50).
⁴ See Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, facsimile reprint, edited and annotated by Axel Fischer, Kassel, 1999, p. 35.

Avant-propos

Les textes sacrés latins ont joué à certaines périodes de la vie créative de Johann Sebastian Bach un rôle beaucoup plus important que celui connu généralement de nos jours. Le latin n'avait pas du tout été complètement remplacé par l'allemand dans le service religieux luthérien : À Leipzig, à l'époque de Bach, les motets latins étaient tout à fait d'usage courant et, lors des grandes fêtes et des fêtes de moyenne importance,¹ le *Magnificat* et le *Sanctus* en latin étaient prévus avec accompagnement orchestral au complet. Dans l'ordre du service divin valable à l'époque du séjour de Bach à Leipzig, il est expressément noté que le Kyrie serait « chanté ou joué tantôt en allemand, tantôt en latin [plus correctement, en grec] » et que le *Gloria* (d'après l'intonation *Gloria in excelsis Deo*) pourrait être interprété en « latin avec musique », ces propos s'appliquant aux compositions accompagnées d'orchestre où l'on ne se contentait pas du chant en allemand de la communauté.²

Les travaux de Johann Sebastian Bach ayant rapport avec l'*Ordinarium Missae* s'étendent sur plus de trente ans. De l'époque de Weimar datent, en dehors de copies d'œuvres d'autres compositeurs, quelques mouvements comme le *Kyrie* « *Christe, du Lamm Gottes* » BWV 233a,³ repris plus tard dans la *Messe en fa majeur*. La *Messe en si mineur* que Johann Sebastian Bach dédia à Frédéric Auguste II, prince électeur de Saxe et roi de Pologne, dans l'espoir d'obtenir un titre honorifique à la cour de Dresde, constitue ensuite la première œuvre du genre en plusieurs mouvements. Le fait que cette messe ait été destinée à une cour catholique a entraîné aussi des conclusions précipitées quant aux autres messes de Bach, qui, selon toute vraisemblance, datent toutes de la deuxième moitié des années 1730, et qui furent donc, elles aussi, mises en relation avec Dresde. Rien n'était cependant cette hypothèse. L'appellation « Messes luthériennes » employée souvent pour désigner les quatre messes de Johann Sebastian Bach composées seulement du *Kyrie* et du *Gloria* induit également en erreur. Dans les zones de culture catholique, et particulièrement à la cour de Dresde, les messes se limitant à ces deux mouvements se rencontrent fréquemment. Il serait historiquement correct de nommer des messes de ce type *Missae* et de nommer au besoin *Missae totae* celles mettant en musique l'ordinaire au complet et comprenant donc aussi le *Credo*, le *Sanctus* et le *Benedictus* avec l'*Agnus Dei*.

Les quatre *Missae*, cinq si l'on y ajoute la version originelle de la *Messe en si mineur* BWV 232, suivent le même plan : le *Kyrie* est en trois parties, la reprise du « *Kyrie* » y étant dotée de nouveau matériau thématique. Le *Gloria* est constitué de cinq sections, les parties d'encadrement « *Gloria* » et « *Cum Sancto Spiritu* » étant confiées au chœur, alors que « *Domine Deus/ Domini fili* », « *Qui tollis* » et « *Quoniam* » sont des arias confiés à des solistes.

Comme on le sait, Bach a, pour l'essentiel, repris des mouvements existants de différentes cantates pour composer les messes BWV 233–236. Ce procédé, dit parodique, a suscité bien des problèmes au XIX^e siècle, car il semblait s'opposer aux dogmes de l'esthétique musicale classique et romantique demandant au chef-d'œuvre de faire preuve d'originalité. Aujourd'hui, nous savons que, vue de l'époque de Bach, la parodie était, particulièrement dans le domaine de la musique sacrée, un moyen légitime et couramment employé. L'élément décisif d'appréciation devait être l'exactitude déclamatoire et émotive existant entre la musique utilisée et les textes sur lesquels elle était rapportée. Les textes latins en prose de l'ordinaire s'avéraient sur ce point par-

ticulièrement souples, car ils pouvaient être placés sans gros problèmes sur des mouvements choraux et des arias écrits à l'origine sur des textes poétiques allemands. Le procédé favorisait d'autre part le « principe fort juste de ne pas se baser sur le sens de chaque mot, ce qui ne peut donner naissance qu'à de simples jeux, mais sur ce que l'ensemble veut dire », principe que, d'après Johann Nikolaus Forkel, Bach suivit dans les œuvres de sa maturité.⁴

Les six parties de la *Messe en sol mineur* BWV 235 sont empruntées à des cantates de Johann Sebastian Bach écrites pour Leipzig. Le *Kyrie* remonte au mouvement d'introduction de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* BWV 102 datant 1726. Le *Gloria* lui aussi parcouru de la confiance en Dieu se base sur le mouvement d'introduction de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen* BWV 72. Tous les autres mouvements sont empruntés à la cantate *Es wartet alles auf dich* BWV 187 qui retentit d'après nos connaissances actuelles pour la première fois le 4 août 1726 à Leipzig. Le mouvement d'introduction à l'écriture contrapuntique raffinée fut à l'occasion retravaillé pour le chœur final « *Cum Sancto Spiritu* ». L'aria « *Darum sollt ihr nicht sorgen* » fut transposé de sol mineur en ré mineur sur le texte « *Gratias agimus tibi* » tout en restant confié à la basse. L'aria de l'alto « *Du Herr, du krönst allein* » resta en si bémol majeur mais fut rallongé d'une trentaine de mesures pour servir comme la section *Domine Fili*. Le « *Qui tollis* » repose sur un aria de soprano sur un texte commençant par les paroles « *Gott versorget alles Leben* ».

La messe fut publiée la première fois en 1858 par Moritz Hauptmann dans le cadre de l'édition intégrale de la Bachgesellschaft. (BG 8, pp. 99–154, apparat critique pp. XIV et suiv.). Sa publication dans le cadre de la *Neue Bach-Ausgabe* remonte à 1978 (NBA II/2, pp. 127–196, éditée par Emil Platen) ; l'apparat critique correspondant fut publié en 1982.

La source la plus importante de la *Messe en sol mineur* BWV 235 est une copie de la partition due à Johann Christoph Altnickol datant de ses études à Leipzig entre 1744 et 1748. L'écriture au propre est quasiment sans fautes, à l'exception du mouvement final. Elle fut vraisemblablement faite à partir de la partition originale. Malheureusement, Altnickol n'a pas tenu compte du jeu de parties originales, si bien que le chiffrage du matériel d'exécution ne nous est pas parvenu.

La présente nouvelle édition se base en première ligne sur la copie d'Altnickol mentionnée plus haut (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Cote : *Mus. ms. Bach P 15*). Les sources originales des œuvres parodiées ont été utilisées comme éléments de comparaison.

Leipzig, mars 2000
Traduction : Jean Paul Ménière

Ulrich Leisinger

¹ Noël, Pâques, jours de Pentecôte, Nouvel An, Épiphanie, Ascension, Trinité, Saint-Jean, Saint-Michel et fêtes mariales.

² *Leipzig Kirchen-Staat. Das ist deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig* édité vraisemblablement par Friedrich Groschuff, Leipzig 1710, « *Eingleitung zu dem Leipziger Sonn- und Festtages- auch Wöchentlichen Gottesdienst, Erste Abtheilung, Von der Ordnung des Gottesdienstes insgemein* », p. 5 : alinéa VI.

³ Pour plus de renseignements, voir la nouvelle édition du *Kyrie* « *Christe, du Lamm Gottes* » BWV 233a, éd. par Ulrich Leisinger, Stuttgart, 2000 (CV 31.233/50).

⁴ Cf. Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, fac-similé édité et commenté par Axel Fischer, Cassel 1999, p. 35.

Missa in g
Mass in g minor
BWV 235

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Kyrie

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Continuo

5

Aufführungsdauer/Duration: ca. 30 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.235

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

Alle Rechte vorbehalten /All rights reserved / 2017 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Ulrich Leisinger

9

Musical score for measures 9-12. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and a bass line (F-clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. A trill (tr) is marked above a note in measure 10. The piano part has a dense texture with many sixteenth notes, while the bass line provides a steady accompaniment.

13

Musical score for measures 13-16. The score continues from the previous system. It features similar complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part is particularly dense with sixteenth-note runs. The bass line continues with a steady accompaniment. The score concludes with a final cadence in measure 16.

17

21

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

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

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

- - son, 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, e -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

le - - - i - son, e - lei - son.
 lei - - - - son, e - lei - son.
 lei - - - - son, e - lei - son.
 - son, Chri-ste, Chri - ste e - lei - son. Ky - ri-

Musical score for page 72. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: e e - le - - - i - son, e - le - - - i - Ky - ri - e e - le -

Musical score for page 76. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - - i - son, e - lei - - - son, e - lei - - - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e -

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

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

86

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

89

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

93

(Lyrics for measures 93-96):
i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le -
son, e - le - i - son, e - le
i - son, e - le
ri e le

96

(Lyrics for measures 96-100):
son, e - lei - son, e - le
i - son, e - le - i - son, e - le
i - son, e - le i - son, Ky - ri -
i - son, e - lei

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

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

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

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

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

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

Gloria

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of several systems of staves. The first system shows the piano accompaniment for the first four measures. The second system introduces the vocal parts with the lyrics: "Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, -". The third system continues the vocal parts with "Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - sis". The fourth system shows the vocal parts with "Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a". The fifth system, starting at measure 5, shows the piano accompaniment. The sixth system continues the vocal parts with "glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, -". The seventh system continues the vocal parts with "De - o, - glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, -". The eighth system continues the vocal parts with "- ri - a in ex - cel - sis De - o, - glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis". The ninth system continues the vocal parts with "- ri - a in ex - cel - sis De - o, - glo - ri - a, glo - ri - a".

9

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, — glo - ri - a, glo - ri - a,
 glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, — glo - ri - a, glo - ri - a,
 De - o, — glo - - - - ri - a in ex - cel - sis De - o, — ri -
 - - ri - a, glo - - - - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

13

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,
 glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis
 glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis
 glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis

in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - - - sis, in ex - cel - sis
 De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
 De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis in ex - cel - sis.
 De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

De - o, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

glo - - ri-a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,
 glo - - ri-a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in -
 glo - - ri-a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De -
 glo - - ri-a in ex - cel - sis De - o, - o ri a

in ex - cel - - - - sis, in ex - cel - sis, glo - ri-a in ex -
 cel - - - - sis, in ex - cel - sis De - - - o,
 in ex - cel - - - - sis, in ex - cel - sis,
 in ex - cel - - - - sis De - - - o,

- cel - - - - - sis, in ex - cel - - - - - sis De - - o glo - ri -
 glo - ri - a in ex - cel - - - - - sis De - o, De o glo - ri -
 glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o - ri -
 glo - ri - a in ex - cel - sis, in - cel - De - o glo - ri -

a.
 a.
 a.
 a.

Et in ter - ra pax, pax ho - mi -
Et in ter - ra
Et in - ra pax

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

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

- ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.
 ta-tis.
 bo-nae vo-lun-ta-tis.
 bo-nae vo-lun-ta-tis.

62

Musical score for measures 62-65. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics 'Lau - da' are visible on the vocal staves. A large, stylized 'CARUS' watermark is overlaid across the page.

66

Musical score for measures 66-70. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics 'Lau - da - mus te, lau - da - mus' are visible on the vocal staves. A large, stylized 'CARUS' watermark is overlaid across the page.

- ra - mus, ad - o - ra - mus_ te, ad - o - ra - mus_

ra - mus, ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus_

- ra - mus, ad - o - ra - mus_ te, ad - o - ra - mus_

ra - mus, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

te, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

te, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

te, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

te, ad - o - ra - mus_ te, ad - o - ra - mus_

te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - -
 glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - -
 te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi -
 te, glo - ri - fi - ca - mus

- - - mus, glo - ri - fi - ca - - - mus, glo - ri - fi - ca - - - mus te,
 - - - mus, glo - ri - fi - ca - - - mus, glo - ri - fi - ca - - - mus te, glo - ri - fi -
 ca - - - mus, glo - ri - fi - ca - - - mus, glo - ri - fi - ca - - - mus_ te,
 te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus_ te, glo -

glo - ri - fi - ca - - - mus, glo - ri - fi - ca - mus te,
 ca - - - - mus, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri -
 glo - ri - fi - ca - - - - mus, glo - ri - fi - ca - mus
 ri - - - fi - ca - mus te, glo - ca - m te,

glo - ri - fi - ca - - - mus te, glo - ri - - - fi - ca - mus te.
 - - - - - mus, glo - ri - fi - ca - - - - - mus te.
 glo - ri - fi - ca - - - - - mus te, glo - ri - - - fi - ca - mus te.
 glo - ri - fi - ca - - - - - mus te, glo - ri - - - fi - ca - mus te.

Gratias

Violini

Basso

Continuo

8

15

Gra - ti-as a - gi-mus ti gra - ti-as

22

a - gi - ti - bi, gra - ti-as a - gi-mus ti - bi,

28

gra - ti-as a - gi-mus ti - bi, ti - bi, gra - ti-as a - - - - gi-mus

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am,

* Vc.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am;

Org.

Tutti

Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis,

Do - Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter, De - us Pa - ter omni - pot -

ens, Rex coe - le -

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

72

gra - ti-as a - gi-mus ti - bi, gra - ti-as a - gi-mus ti -

79

bi, gra - ti-as a - gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo -

86

- - - ri-am tu - am, Do - mi-ne De - us, Rex coe -

92

le - us Pa - ter o-mni-pot - ens, De - us Pa - ter o -

99

- mni - pot - ens.

107

Domine Fili

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo

9

16

Do - - - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -

The musical score is written for Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Alto, and Continuo. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) features a melodic line in the Oboe and Violins, with trills (tr) and dynamic markings of piano (p) and forte (f). The Continuo provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 9-15) continues the instrumental parts, with a piano (p) marking. The third system (measures 16-22) includes vocal entries for the Soprano and Alto parts, with the lyrics "Do - - - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -" appearing under the vocal lines. The vocal parts feature trills (tr) and dynamic markings of forte (f). A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

te,

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

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

- mi-ne De - us, A - - gnus De - i, Fi - li-us

Pa - - - tris, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun-di, qui tol - lis pec - ca - - - ta

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

mi - r - - - us, A - - - gnus De - i, Fi-li-us Pa -

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

re no - bis, Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us

Pa - tri - re - re no - bis, qui tol -

lis pec - ca - ta mun - di,

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

mun - di, se - re - re no - bis, Do - mi - ne De - us,

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, mi - se - re - re no - bis, mi -

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

bis.

Qui tollis

Oboe*

Tenore

Continuo

3

5

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

7

pec-ca - - - ta mun - di, su - sci-pe de - pre-ca - ti-o - nem, de - pre-

* Zur Besetzung siehe Vorwort und Kritischen Bericht. /
For the instrumentation see the Foreword and the Critical Report.

9

ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no -

11

stram. Qui

13

se - des ad de-xte - ris, - - - - - se - des ad de-xte - ram Pa - tris mi - se -

15

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

17

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

19

21

24

31

38

45

tu so - lus Do - mi - nus, Je - su Chri - ste, Je - su

52

Chri - ste, tu so - lus San - - - - - ctus, tu

59

so - - - - - Do - mi - nus, tu so - lus Al -

66

tis - si - mus Je - - - - - su Chri - - - - - ste, Je - - -

72

su - Chri - ste.

Cum Sancto Spiritu

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

5

Cum San - cto, San - cto Spi-ri-tu, cum San-cto Spi - ri - tu, cum -

Cum San - cto, San - cto Spi-ri - tu, cum

Cum San - cto,

Cum San cto, Sa

San - cto, San - cto Spi - ri - tu in glo -

- cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi-ri - tu in glo - ri - a, in

- cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu

- cto Spi-ri - tu

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

- - ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - -
 - ri-a De - - i Pa - tris. A - - - men,
 - - ri-a De-i Pa - tris. A - - - men, a - - -
 - - ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - - -

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

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

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

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

men. Cum San - cto Spi-ri - tu in glo - ri-a De-i Pa-tris. A -

men. Cum San - cto Spi-ri - tu in glo - ri-a De-i Pa-tris. A -

men. Cum San - - cto Spi-ri - tu in glo - - - ri-a De-i

men. Cum San - - - cto Spi-ri - tu in glo - -

men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -
 men, in glo - ri - a De - i Pa - tris.
 Pa - tris. A - men, a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -
 ri - a De - i Pa - tris. A - men, a -

men.
 men.
 men.
 men.

Musical score for measures 33-36. The score is written for piano and voice. The piano accompaniment consists of a right hand with a complex rhythmic pattern and a left hand with a steady bass line. The vocal line includes several measures of rests followed by melodic phrases. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Musical score for measures 37-40. The score continues with piano accompaniment and a vocal line. The piano part maintains its complex rhythmic patterns. The vocal line features further melodic development. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Musical score for measures 41-44. The score includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line with a 7/8 time signature. The vocal line is in the bass clef. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Musical score for measures 45-48. The score includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal line includes the lyrics "Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - - - - -". A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - - - - - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - men, a - - - - - en, - - - - -

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - - - - - Spi - ri - tu in glo - - - - - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - De - i Pa - tris. A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men. Cum San - cto Spi - ri -

ri - a De - i Pa - tris. A - - men,
 men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - men,
 - - - - - men, a - men.
 tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, cum San - Spi - ri - tu in glo - -

a - - - - - men, a - men.
 a - - - - - men, a - - - - - men, a - men,
 Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - - - - - ri - a De - i Pa - tris.
 - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - men, a - men, a - men,

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men.
A - - - men, a - men, a - - -

- - - ri - a De - i Pa - tris, cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a -
San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a, in glo - ri - a, in glo - ri - a. A - men. Cum San - cto
a - - - men, a - men, a - - -

men, a - men, a - men, a - men, a -
 ri-a De-i Pa - tris, cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa - tris. A - en, a -
 Spi - ri-tu in glo - ri-a De-i Pa - tris. A - en, a -
 a - men. Cum San - Spi - ri-tu in glo -

men, cum San - cto Spi - ri-tu in glo - ri-a De-i Pa - tris.
 men, in glo - ri-a De-i Pa - tris. A - men, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. Cum San - cto
 men, in glo - ri-a De-i Pa-tris. A - men, a - men.
 ri-a De-i Pa - tris. A - men.

A - men, a - - - men, a - - - - men, a - - - -
 Spi - ri-tu in glo - - - - ri-a De - i Pa - - - - ris.
 C - - - - Sa - - - - cto

- - - - men, a - - - -
 A - - - - men, a - - - - men, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - - - -
 Spi - ri-tu in glo - - - - ri-a De - i Pa - - - -
 Cum San - cto Spi - ri-tu in glo - -

men, cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - -
 - - ri-a De-i Pa - - - tris. A - -
 tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - - - men, in glo-ri-a De-i
 - - - ri-a De-i Pa-tris. A - - - men, A -

- - - - men, a-men, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - - - men.
 - - - - men, a-men, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - - - men.
 Pa-tris. A - - - men, a-men, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - - - men.
 - - - - men, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - - - men.

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -
 Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i -
 Cum San - cto Spi - ri - tu glo - ri - e -
 Cum San - cto Spi ri in glo - ri - a

- - - - - men, a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum San -
 Pa - - - - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum San - - cto Spi - ri -
 - i Pa - tris. A - men, a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -
 De - i Pa - tris. A - men, a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

- cto Spi - ri - tu in glo - - - - ri - a, in glo - ri - a De - i
 tu in glo - - - - - ri - a, in glo - ri - a De -
 men. Cum San - - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a, glo - ri - a in glo - ri - a De - i
 A - men. Cum San - - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a in glo - ri - a De - i

Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - - - men.
 - i Pa - tris. A - men, glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - - - men.
 Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - men, a - men.
 Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - - - men.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Zur *Missa in g* BWV 235 von Johann Sebastian Bach sind keine Originalquellen erhalten geblieben. Wichtigster Textzeuge ist damit eine Partiturabschrift (im folgenden Quelle **A**), die Bachs Schüler und späterer Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol während seiner Leipziger Studienzeit 1744–1748 angefertigt hat. Seine Abschrift der *Missa in g* umfasst 14½ Bogen und bildet das zweite Faszikel eines querformatigen Bandes (23,5 x 25 cm), der drei der Kyrie-Gloria-Messen in der Abfolge BWV 236, BWV 235 und BWV 233 enthält (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach P 15*).¹ Die letzte Seite der Handschrift blieb unbeschrieben. Das Wasserzeichen (Heraldische Lilie mit einem CV-Monogramm als Gegenmarke = NBA IX/1, Nr. 73) ist für mehrere Quellen aus Bachs letztem Lebensjahrzehnt sowie für weitere Abschriften Altnickols belegt. Eine Titelseite ist weder für den Gesamtband noch für die einzelnen Messen vorhanden. Der Kopftitel der Einzelhandschrift *Von J. Sebastian Bach* stammt von Georg Poelchau Hand.

Die fehlerarme Kopie dürfte auf die heute verschollene Originalpartitur zurückgehen. Ein entsprechendes Abhängigkeitsverhältnis konnte für Altnickols Kopien der Messen BWV 234 und 236, zu denen die Originalquellen noch vorhanden sind, plausibel gemacht werden. Auf eine Partiturvorlage deutet das Fehlen einer Bezifferung. Einige Korrekturen Altnickols könnten darauf beruhen, dass ihm die Deutung von Korrekturen seiner Vorlage nicht immer auf Anhieb gelungen ist. Diese Beobachtung spricht dafür, dass ihm Bachs Originalpartitur zur Verfügung stand, wo derartige Korrekturen als Folge des Kompositionen regelmäßig anzutreffen sind. Altnickols Abschrift der Messen BWV 233–236 gelangten (vielleicht sogar schon vor Bachs frühem Tod 1759) an seinen Schwager Carl Philipp Emanuel Bach. Sie werden im *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg 1790) auf S. 70 als Nr. 1–4 unter dem Titel *Vier Messen für Flöten. Eingeleitet von Bach* verzeichnet. Die Partitur. Mit einer Versteigerung nach dem Tod von Bachs Tochter Maria Philippina 1805 durch Georg Poelchau (1773–1840) gelangte sie in die Berlinbibliothek.

Die Veröffentlichung des Nachlasszeichnisses sollte dazu dienen, potentielle Käufer der Musikalien im Besitz des zweitältesten Bach-Nachlasses zuweisen. Auf eine derartige Bestellung (im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts) geht offenbar eine Abschrift der vier Messen durch Carl Philipp Emanuel Bachs langjährigen Hauptkopisten Johann Heinrich Michel zurück (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. Bach P 18*). Diese ist für die Edition allerdings insofern ebenso belanglos wie weitere Abschriften des frühen 19. Jahrhunderts (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. Bach P 1014* und *P 188*), als sich alle als getreue Kopien nach Quelle **A** erweisen.

Da alle Sätze dieser Messe auf ältere eigene Vorlagen zurückgehen, bilden die zugehörigen Originalquellen eine willkommene Vergleichsbasis bei den zweifelhaften Textstellen unserer Hauptquelle, die sich nur im Schlusssatz häufen, der möglicherweise unter besonderem Zeitdruck abgeschrieben wurde. Einschränkung ist festzuhalten, dass aufgrund des Revisionsprozesses musikalische Informationen etwa zur Artikulation, die nur in den Kantatenquellen stehen, nicht bedenkenlos in die Edition

der Messe übernommen werden konnten. Dies gilt beispielsweise für die Bezifferung, die aus den Vergleichsquellen nicht in die Partitur übertragen wurde, aber als wichtige aufführungspraktische Hilfe bei der Aussetzung der Generalbassstimme Berücksichtigung fand.

Die folgenden Vergleichsquellen sind in der Staatsbibliothek zu Berlin im Bestand *Mus. ms. Bach* erhalten:

[zu] Satz	BWV-Nr.	Quelle	Signatur
Kyrie	BWV 102/1	1. Autogr. Partitur	<i>P 97</i>
		2. 3 Originalstimmen	<i>bei P 97 und St 41</i>
Gloria	BWV 72/1	1. Autogr. Partitur	<i>P 54</i>
		2. 10 Originalstimmen	<i>St 2</i>
Gratias	BWV 187/4	1. Autogr. Partitur	<i>P 84</i>
		2. 4 Originalstimmen	<i>St 29</i>
Qui tollis	BWV 187/3	wie oben	
Quoniam	BWV 187/5	wie oben	
Cum Sancto Spiritu	BWV 187/1	wie oben	

Zudem finden sich eine teilautographe Cornettstimme zu Kantate 72 (vgl. Gloria) im Bachhaus Eisenach sowie drei Instrumentalstimmen zu BWV 187 in amerikanischem Privatbesitz.

II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.² Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Satznummern sind in den Quellen nicht nummeriert.

Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – etwa die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert: Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch Klammern gekennzeichnet werden und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

Die lateinischen Texte folgen dem *Missale Romanum* in der Orthographie und wurden in der Zeichensetzung an die Erfordernisse unserer Zeit angepasst. Historische Lautformen, die Großschreibung theologischer Zentralbegriffe der Vorlage sowie protestantische Sonderlesarten (z. B. „propter magnam gloriam tuam“ statt „propter magnam gloriam ejus“ im *Gloria in excelsis Deo*) werden beibehalten.

¹ Ursprünglich zugehörig war auch Altnickols Abschrift der *Missa in A* BWV 234 (heute Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: *Mus. ms. Bach P 16*), die zweifellos den ersten Teil des Konvolutes bildete.

² *Editionsrichtlinien Musik*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel usw. 2000.

III. Einzelanmerkungen

Aufgrund der Quellenlage ist für die Textredaktion nur Quelle **A**, Altnickols Abschrift, relevant. Sofern nicht ausdrücklich anders angegeben beziehen sich alle Einzelanmerkungen auf diese Quelle. Auf die Vergleichsquellen wird bei Bedarf verwiesen. Die Angabe „Mit Flöten“ im Nachlassverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs bezieht sich offenbar nur auf die *Missa in A* BWV 234, die das erste Werk des gebundenen Sammelwerkes bildete, und sagt nichts über die Besetzung der *Missa in g* aus. Obgleich in der Hauptquelle ab Satz 2 Besetzungshinweise bis auf vereinzelte Instrumentierungsangaben fehlen, ergibt sich aufgrund der Besetzungsverhältnisse der nachgewiesenen Vorlagen, der Schlüsselsetzung sowie der Berücksichtigung des Umfangs für fast alle Sätze eindeutig das von Bach geforderte Instrumentarium. Quelle **A** weist keine Satzüberschriften auf.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Bg. = Bogen, Hbg. = Haltebogen, Ob = Oboe, S = Soprano, T. = Takt, T = Tenore, Va = Viola, VI = Violino, ZZ. = Zählzeit. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

Kyrie

Partituranordnung und Instrumentenbezeichnung Hautb. 1 / Hautb. 2 / Violino 1 / Violino 2 / Viola / Soprano / Alto / Tenor / Basso / Continuo.

8	VI I	Bg. nur über 7–10
11	VI II	Bg. nur über 2–3
15	Ob I 4–7	mit Bg.
19	VI I	Bg. über 5–6, 8–9, 10–11
29	Ob II 12	mit ♯ (vgl. aber VI I, A)
30	Ob I 5	f ² statt g ²
33	Ob II	7–12 mit Bg.
	VI II	Bg. über 5–8 statt 5–6, 7–8
36	B 1–3	zusammengebalkt
38	Ob I	Bg. über 1–6 statt
38–39	VI I	Bg. jeweils p
42	S 2, 3	separat
	A 4–9	paarw.
59	Ob II	zusammengebalkt
	VI I	Bg. über 9 (?) statt
63	A 3–4	zusammengebalkt (über T)
64	Bc 7	
68	S 7	
71	Y	
82		3. Bg. zusammengebalkt
85		♯ statt f ¹ (vgl. aber T)
		as ¹ , f ¹ (vgl. aber T)
86		erst. Takter Note
93		4–6 in h ¹ (notenwerten)
95		gebalkt
106	S 8–9	Ob separat gehalst
	A 3	c ² statt d ² (vgl. aber Ob I, VI I)
117	S 6	mit Staccato-Punkt (vgl. Instrumente)

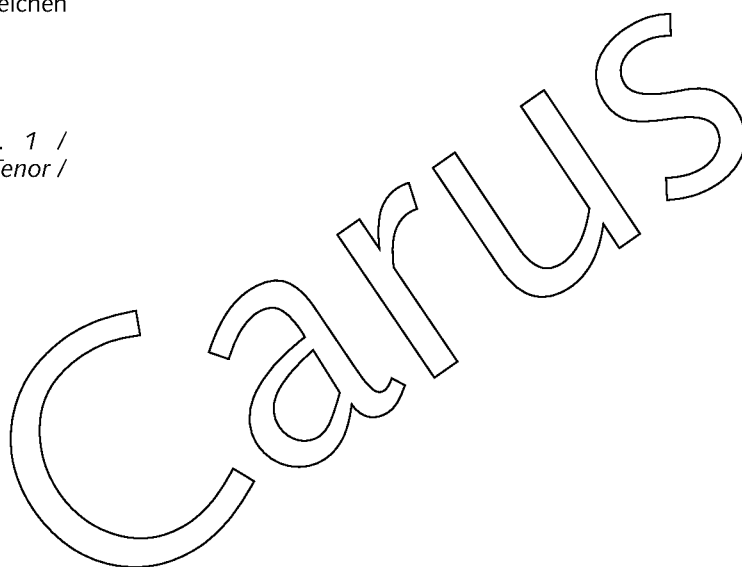
Gloria

Gloria		
63	Ob I	Bg. über 5–6 und Überbindung zu T. 64 statt Bg. über 3–4 und 5–6
81	Va 1–3	mit Bg.
89	Va	wie T. 90 (vgl. aber T. 26)
90, 91	S 1–3	mit Bg.
101	A 1	♯ statt Augmentationspunkt über Taktgrenze, wohl von anderer Hand (CPEB?)
102	S, T, B, Bc	ohne Augmentationspunkt

Domine Fili

16	VI I	Bg. nur über 4–5 (vgl. aber T. 29)
66	A 2–3	mit Bg.
87	Bc 2–4	mit Bg.
104f.	VI 2–6	mit Bg.
165	VI I 1–2	♯c ² statt ♯c ² , b ²

Qui tollis		
46	Ob 3–4	mit Bg.
Cum Sancto Spiritu		
8	VI II 1	d ¹ statt g (vgl. VI II)
53	B	Bg. über 7–9?
55	Va 1–5	zusammengebalkt
58	VI II 1–5	zusammengebalkt
63	S	ohne Textunterlegung
75	VI I 4	mit ♯
78	S 1	g ¹ statt b ¹ (vgl. Ob I, II)
95	Ob I 2	c ² statt b ¹ (korr. nach BWV 187, T. 115)
99f.	Ob II 4. ZZ.– T. 100, 1. ZZ.	Terz tiefer (korr. nach BWV 187/1, T. 119)
100	A 13–16	zusammengebalkt



Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.235), Studienpartitur (Carus 31.235/07), Klavierauszug (Carus 31.235/03), Chorpartitur (Carus 31.235/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.235/19).
Dieses Werk ist mit dem *Kammerchor Stuttgart* unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.282).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.235), study score (Carus 31.235/07), vocal score (Carus 31.235/03), choral score (Carus 31.235/05), complete orchestral material (Carus 31.235/19).
Available on CD with *Kammerchor Stuttgart*, conducted by Frieder Bernius (Carus 83.282).