

Johann Sebastian
BACH

Sanctus in D
Sanctus in D major
BWV 232^{III}
Version 1724

für Chor (SSSATB)
3 Oboen, 3 Trompeten, Pauken
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Ulrich Leisinger

for choir (SSSATB)
3 oboes, 3 trumpets, timpani
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 31.232/50

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 musiciret“ 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 deutschem Gemeindegesang begnügt.² Im Verlauf seiner 27jährigen Dienstzeit als *Cantor zu St. Thomae und Director Musices Lipsiensis* hatte Johann Sebastian Bach somit etwa 500 Aufführungen von *Sanctus*-Vertonungen zu leiten. Bach griff hierbei auf ein begrenztes Repertoire von Werken zurück, das außer eigenen Vertonungen (BWV 232^{III}, BWV 237 und BWV 238) Einrichtungen fremder Werke (BWV 241 nach Johann Caspar Kerll, wohl auch BWV 239 und 240) sowie Kompositionen von anderen Meistern und Schülern Bachs (wie Johann Christoph Altnickol) umfaßte.

Innerhalb dieser Reihe von Werken nimmt das hier erstmals im Druck vorgelegte *Sanctus in D* BWV 232^{III} aus dem Jahre 1724 eine herausragende Rolle ein. Im Umfang und in seiner Besetzung mit sechsstimmigem Chor und vollem Orchester geht es deutlich über eine bloße Gebrauchsmusik hinaus. Daß Johann Sebastian Bach selbst dieses Werk als etwas Besonderes angesehen hat, zeigt sich schon daran, daß er es 25 Jahre nach seiner Entstehung in die h-Moll-Messe BWV 232 übernommen hat.

Die autographe Partitur des *Sanctus* BWV 232^{III} gehört zu den interessantesten Eigenschriften des Komponisten, da sie außergewöhnlich tiefgreifende Einblicke in den Kompositionsprozeß gestattet. Schriftcharakter und zahlreiche Detailkorrekturen weisen sie als Erstniederschrift aus. Am Fuße der ersten Notenseite hat Bach die ihm offenbar wenig geläufige Melodie zum Lied „Ich freue mich in dir“ notiert, die als Grundlage für die für den 3. Weihnachtstag 1724 vorgesehene gleichnamige Choralkantate BWV 133 dienen sollte und die gleichzeitige Entstehung der beiden Kompositionen belegen kann. Wichtiger noch sind die direkt auf das *Sanctus* bezogenen Skizzen.³ Bach hat sich nämlich unterhalb der Eröffnungstakte des „Sanctus“ einen ersten Entwurf des Themas der Fuge „Pleni sunt coeli et terra“ notiert, woraus wir schließen dürfen, daß Bachs Konzeption die beiden Teile des Werkes von Anfang an als eine Einheit, nicht als eine Zusammenstellung zweier voneinander unabhängiger Teilsätze verstanden hat. In einer weiteren Skizze hat Bach, als er am Ende der dritten Notenseite auf das Trocknen der Tinte warten mußte, ehe er das Blatt umschlagen konnte, den weiteren Fortgang der instrumentalen Baßstimme (ab der Mitte von T. 17) ange-

deutet. Hieraus wird deutlich, daß das „Sanctus“ und „Pleni sunt coeli“ kompositorisch zwei unterschiedliche Pole ausbilden: Während die Fuge des „Pleni sunt coeli“ in erster Linie melodisch geprägt wird, steht im „Sanctus“-Abschnitt der harmonische Verlauf im Vordergrund. Eine dritte Skizze am Ende des zweiten Bogens steht mit dem Übergang vom „Sanctus“ zum „Pleni sunt coeli“ in Verbindung, wobei Bach (die allererste Skizze des Themeneinsatzes voraussetzend) den Einsatz des *Comes* durch Kombination mit einem geeigneten Kontrapunkt studiert. Die beiden Themenskizzen zur Fuge stehen im 3/4-Takt, während die kompositorische Ausführung dann im 3/8-Takt erfolgte. Die Umsetzung in den 3/8-Takt hat im übrigen nicht, wie man vielleicht meinen könnte, unmittelbaren Einfluß auf das Tempo, sondern in erster Linie auf die Vortragsart. Nach Aussagen Johann Philipp Kirnbergers in seinen theoretischen Schriften, der sich hierbei auf seinen Lehrmeister Johann Sebastian Bach beruft, zeigen kleinere Grundschnitte gegenüber größeren an, daß die Einzelnote und vor allem die Takteins weniger Gewicht erhalten sollen. Der Vortrag werde somit weniger schwerfällig. In die gleiche Richtung dürfte auch die Vorzeichnung des Alla-Breve-Taktes für das „Sanctus“ weisen, womit offenbar nicht eine Verdopplung des Grundschnittees, sondern nur die Leichtigkeit des Vortrages bezeichnet werden soll.

Außer der autographen Partitur ist auch ein vollständiger Stimmensatz aus Bachs Besitz erhalten geblieben. Aufgrund der an ihrer Herstellung beteiligten Schreiber wird deutlich, daß das Werk mehrfach aufgeführt wurde. Außer an Weihnachten 1724 sind Aufführungen um 1727 und in Bachs letzten Lebensjahren nachweisbar. Wir dürfen aber annehmen, daß weitere Aufführungen stattgefunden haben, ohne daß sie zu Änderungen am Notenmaterial geführt hätten, so daß wir hier allem Anschein nach ein Repertoirestück für festliche Anlässe vor uns haben. Auch hier wird deutlich, welche Bedeutung Bach diesem Werk beimaß. Ein Vermerk am Fuße der Partitur „NB. Die Parteyen sind in Böhmen bey Graff Sporck“ belegt nämlich, daß Bach die Originalstimmen an einen böhmischen Gönner (den er vielleicht von seinen Karlsbader Aufenthalten im Gefolge des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen kannte) verliehen hatte. Offenbar hat er sie nie zurück erhalten, denn im Jahre 1727 mußte ein neuer Stimmensatz erstellt werden; einzig die Dubletten der Streicherstimmen aus dem Jahre 1724 sind noch erhalten. Der Verlust des Ori-

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

² *Leipziger 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 insgesamt“, S. 5, Abschnitt VI.

³ Für eine Übertragung und Diskussion der Skizzen siehe Robert L. Marshall, „Beobachtungen am Autograph der h-Moll-Messe. Zum Kompositionsprozeß J. S. Bachs“, in: *Johann Sebastian Bach: Messe h-Moll. „Opus ultimum“ BWV 232. Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien J. S. Bach 1980, 1983 und 1989* (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 3), hrsg. von Ulrich Prinz, Kassel usw. 1990, S. 68–83, hier S. 77–81.

ginalstimmensatzes erschwert leider die Edition des Werkes, da die Ersatzstimmen von Bach allenfalls flüchtig durchgesehen wurden, wobei zahlreiche Schreibfehler unkorrigiert geblieben sind. Mit den Originalstimmen ist auch die Bezifferung des Basso continuo verloren gegangen, obwohl nicht weniger als vier Continuoimmen erhalten sind, die auf einen üppigen Aufführungsapparat schließen lassen.

Es muß merkwürdig erscheinen, daß ein Werk mit diesem Anspruch und von solcher kompositorischer Qualität bis heute kaum beachtet worden ist. Hierfür gibt es einen praktischen und einen methodischen Grund: Die exquisite Besetzung mit drei Sopranen stellt damals wie heute besondere Anforderungen an die Zusammensetzung des Ensembles, und man wüßte gerne, wie Bach die Aufführung an Weihnachten 1724 bestritten hat, wo doch die gleichzeitig entstandenen Choralkantaten auf anspruchsvolle Sopranpartien verzichten, was eigentlich nur einem empfindlichen Mangel an guten Sopranstimmen unter den Thomanern geschuldet sein kann. Der zweite Grund liegt in der von Johann Nikolaus Forkels epochemachender *Biographie Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* aus dem Jahre 1802 pointiert vorgetragenen und unterschwellig bis heute nachwirkenden Kritik an Frühfassungen. In Forkels Geschichtsbild, das maßgeblich durch sein Studium an der Universität Göttingen geprägt war, galten nur die Fassungen letzter Hand als gültiger Wille eines Künstlers, wohingegen Frühfassungen nur unvollkommene Zwischenstufen auf dem Weg zum eigentlichen Kunstwerk darstellen. Es wäre jedoch falsch, diese – ohnehin nicht unanfechtbare – Doktrin auf das *Sanctus in D* BWV 232^{III} anzuwenden. Bei den Eingriffen, die Johann Sebastian Bach bei der Aufnahme in die h-Moll-Messe vorgenommen hat, bleibt nämlich die Substanz des Satzes unangetastet. Überwiegend handelt es sich um Detailkorrekturen, etwa der Textunterlegung, die in Anpassung an einen im Laufe von 25 Jahre gewandelten Geschmack erfolgt sind, aber keine kompositorischen Schwächen einer Frühfassung offenbaren können. Erheblichen Einfluß auf den Klangcharakter hat aber die Besetzungsänderung, da Bach nicht einfach die dritte Sopranstimme in eine Altstimme umbenennen konnte, sondern sie an den Stimmumfang eines Chor-Alts anpassen mußte. Hierzu erwies sich eine Oktavtransposition nur an wenigen Stellen als probates Mittel, so daß Bach gelegentlich beide Mittelstimmen in entgegengesetzte Richtungen oktavierte und durch Stimmtausch die dann entstehende höhere Stimme dem Alt I, die tiefere dem Alt II zuwies (siehe z.B. T. 84–88). Es liegt auf der Hand, daß diese Änderung keine Verbesserung, sondern nur eine aufführungspraktische Einrichtung darstellt, die nicht zuletzt auf die für die h-Moll-Messe vorgesehene Gesamtbesetzung mit zwei Sopran- und zwei Altstimmen Rücksicht zu nehmen hatte. Aufführungspraktisch relevant ist ein isolierter Vermerk „Tutti“ in T. 88 beim Continuo, der sich nur in der Partitur findet. Unklar bleibt, ob der Continuo den gesamten Abschnitt „Pleni sunt coeli“ bis hierhin in reduzierter Besetzung spielen soll.

Die Originalquellen sind 1790 im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs nachweisbar; unklar bleibt, ob der zweitälteste Bach-Sohn die Handschriften im Zuge der Erbtei-

lung unmittelbar erhalten hatte oder ob sie nicht ursprünglich, wie etwa die Sanctus-Vertonungen BWV 237 und BWV 238, zum Erbteil Johann Christian Bachs gehört haben mögen, der sie dann bei seiner Abreise nach Italien 1755 bei seinem älteren Halbbruder in Berlin zurückließ, ohne sie jemals wieder einzufordern. Über die Sammlung Poelchau gelangte das vollständige originale Quellenmaterial schließlich im Jahre 1841 an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin.⁴

Es ist mir eine angenehme Pflicht, Herrn Dr. Helmut Hell, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, für die Bereitstellung der Quellen und die Erlaubnis zur Publikation des Werkes und der Faksimileseiten zu danken.

Leipzig, im Dezember 1999

Ulrich Leisinger

⁴ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Signaturen: *Mus. ms. Bach P 13* und *St 117*.

Foreword (abridged)

Church compositions with Latin texts played a part in Lutheran services during Bach's lifetime which should not be underestimated, but, unfortunately, they have not been sufficiently researched. We know, however, that the Magnificat and Sanctus were regularly sung in Latin on major and moderately important feast days. During the course of his 27 years of service as *Cantor zu St. Thomas und Director Musices Lipsiensis* Johann Sebastian Bach therefore had to direct some 500 performances of settings of the *Sanctus*. He had a limited repertoire of works on which to draw: apart from his own settings there were his arrangements of works by other composers, together with compositions by other masters and by his pupils. Among this series of works the *Sanctus in D*, BWV 232^{III} of 1724, published here for the first time, is of outstanding importance. In its imposing scale and its scoring for six-part choir with full orchestra it clearly goes beyond the character of mere *Gebrauchsmusik*. The fact that Bach himself regarded this work as something special is indicated by his action in incorporating it, 25 years after its composition, into the Mass in B minor, BWV 232. The autograph score of the *Sanctus*, BWV 232^{III}, is one of the most interesting among Bach's original manuscripts, because it gives extraordinarily deep insights into the compositional process. The character of the handwriting and the many corrections show it to be the first draft, while three sketches of details shed light on the progress of the composition. The two thematic sketches for the fugue are in 3/4 time, changed to 3/8 time in the definitive score. The alteration to 3/8 time did not have, as one might imagine, a direct influence on the tempo, but had more of a bearing on the manner of performance. According to Johann Philipp Kirnberger, discussing in his theoretical writings the music of his teacher Johann Sebastian Bach, shorter basic beats show, by comparison with longer ones, that the single note, and especially the first beat in a bar unit, should be lightened. This makes the performance less weighty. The *alla breve* time signature of the "Sanctus" may point in the same direction; the intention here is clearly not a doubling of the basic tempo, but a lightening of the style of performance.

In addition to the autograph score, a complete set of performance parts used by Bach is still in existence. The identities of the copyists who wrote these parts make it clear that the work was performed on several occasions in Leipzig; after the first performance at Christmas 1724 other performances evidently took place about 1727 and during the last years of Bach's life. We can also assume that there were other performances which did not call for any alteration to the performance material, so that what we have here is, in all probability, a repertoire piece used on festive occasions. Evidently Bach never received back the parts which he lent to Count Sporck in Bohemia soon after 1724, because in 1727 a new set of parts had to be copied; only the 1724 duplicate string parts still survive. Unfortunately the loss of most of the original parts makes editing the work difficult, because Bach only glanced quickly through the replacement parts – if he checked them at all – and many mistakes made by the copyists remained uncorrected. With the loss of the original parts the figuring of the

basso continuo was also lost, although no fewer than four continuo parts still exist, which suggests a large performance ensemble.

It must appear strange that so imposing a work and one of such high compositional quality has hitherto attracted scarcely any attention. Apart from the practical difficulty created by the scoring with three sopranos, the 19th-century dislike of early versions, which were regarded only as incomplete steps along the road leading to the true work of art, has prevented any original version from being appreciated as it deserves in its own right. It would be a mistake to apply this doctrine – which is, in any case, not unassailable – to the *Sanctus in D*, BWV 232^{III}. The alterations which Bach made when he adapted this work for inclusion in the B minor Mass left its substance unchanged. Most of the alterations were to points of detail such as the underlaying of the words, as a result of changes of taste which occurred during the course of 25 years; there are no revisions which reveal any compositional weaknesses in the early version. The character of the music has, however, been considerably influenced by the change of scoring, because Bach could not simply rename the third soprano part as an alto part, but had to adapt it to the range of a choral alto voice. It is obvious that this change represents not an improvement, but rather a practical means for performance which was made with regard to the intended scoring of two sopranos and two altos for the B minor Mass as a whole.

The original score and parts are known to have been, in 1790, among the possessions which had been left by Carl Philipp Emanuel Bach. It is uncertain whether Bach's second son had received them as part of his inheritance immediately after his father's death, or whether, like the *Sanctus* settings BWV 237 and BWV 238, they went originally to Johann Christian Bach, who, when he left for Italy in 1755, left them with his older half-brother in Berlin and never reclaimed them. The entire source material became part of the Poelchau collection, and finally it went in 1841 to the then Königliche Bibliothek in Berlin.¹

It is my agreeable duty to thank Dr. Hartmut Hell, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, for making the source material available, and for granting permission for its publication.

Leipzig, December 1999
Translation: John Coombs

Ulrich Leisinger

¹ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Shelf numbers: *Mus. ms. Bach P 13* and *St 117*.

Avant-propos (abrégé)

À l'époque de Bach, les textes sacrés latins ont joué dans le service religieux luthérien un rôle qu'il ne faut pas sous-estimer, mais qui a été, malheureusement, insuffisamment étudié. Nous savons que le Magnificat et le Sanctus étaient régulièrement donnés en latin lors des grandes fêtes et des fêtes de moyenne importance. Durant les 27 années passées comme *Cantor de Saint-Thomas et Director Musices Lipsiensis*, Johann Sebastian Bach eut donc à diriger quelques 500 exécutions du *Sanctus* pour lesquelles il utilisa un répertoire limité d'œuvres comprenant, en dehors de ses quelques compositions propres, des arrangements d'œuvres d'autres compositeurs ainsi que des compositions d'autres maîtres et d'élèves. Le *Sanctus en ré majeur BWV 232^{III}*, datant de 1724 et imprimé ici pour la première fois, occupe une place prédominante dans cette série d'œuvres. Par ses dimensions et sa distribution pour chœur à six voix et orchestre au complet, il est indiscutablement plus qu'une simple musique d'occasion. Le fait que Johann Sebastian Bach ait lui-même considéré cette œuvre comme étant quelque chose de particulier est déjà révélé par sa reprise 25 ans plus tard dans la messe en si mineur BWV 232. La partition autographe du *Sanctus BWV 232^{III}* est un des manuscrits les plus intéressants du compositeur, car il permet d'examiner en profondeur et de façon exceptionnelle le processus de composition. L'écriture et de nombreuses corrections de détail signalent qu'il s'agit d'un premier jet éclairé par ailleurs par trois esquisses de détails. Les deux esquisses du thème de la fugue sont écrites dans une mesure à 3/4 alors que la réalisation finale a lieu dans une mesure à 3/8. Le changement de mesure n'a pas, comme on pourrait peut-être le penser, d'influence directe sur le tempo, mais en première ligne, sur l'art de l'interpréter. Aux dires de Johann Philipp Kirnberger se référant dans ses écrits à Johann Sebastian Bach, son maître, les unités métriques moindres signalent que chaque note prise séparément et, plus particulièrement, le premier temps doivent avoir moins d'importance que dans les unités métriques plus importantes. L'exécution en deviendrait par là moins lourde. L'indication de mesure alla breve pour le « Sanctus » devrait aller dans la même direction et ne signifierait apparemment pas ici un redoublement du temps fort, mais la légèreté de l'interprétation.

En dehors de la partition autographe, un jeu complet de parties datant de l'époque de Bach nous est aussi parvenu. Le nombre de copistes ayant participé à sa rédaction laisse croire que l'œuvre a été plusieurs fois exécutée. En dehors de l'exécution à la Noël 1724, d'autres interprétations vers 1727 et dans les dernières années de Bach sont documentées. Nous devons cependant supposer que d'autres exécutions ont eu lieu sans qu'elles aient conduit à des changements dans le matériel, si bien que nous avons ici, selon toute vraisemblance, un morceau de répertoire destiné aux grandes occasions. Il semble que Bach n'ait jamais réobtenu les parties qu'il avait prêté au comte Sporck de Bohême peu après 1724, car un nouveau jeu de parties dut être réécrit en 1727. Seules les doublets des parties de cordes de l'année 1724 ont été conservés. La perte du jeu de parties originales complique malheureusement l'édition de l'œuvre, car les parties de remplacement n'ont été que

superficiellement contrôlées par Bach et que de nombreuses erreurs n'y ont pas été corrigées. Le chiffrage de la basse continue a également disparu avec les parties originales bien que rien moins que quatre parties de continuo aient été conservées, signalant un appareil d'exécution particulièrement étoffé. Il peut sembler surprenant qu'on ait, jusqu'à nos jours, à peine pris en considération une œuvre aussi ambitieuse et d'une telle qualité de composition. À côté des difficultés d'ordre pratique résultant de la distribution pour trois sopranos, le mépris en cours au XIX^e siècle pour les versions primitives qui étaient considérées comme d'imparfaites étapes intermédiaires vers le véritable chef d'œuvre a empêché d'apprécier l'œuvre dans cette version. Il serait cependant faux, d'appliquer cette doctrine, qui n'est, d'ailleurs, pas inattaquable, au *Sanctus en ré majeur BWV 232^{III}*. Lors des interventions pratiquées par Johann Sebastian lors de l'insertion de l'œuvre dans la messe en si mineur, la substance de la pièce demeure en effet inchangée. Il s'agit en majeure partie de corrections de détail, par exemple, dans la mise en parole résultant d'une adaptation à un changement de goût après 25 ans mais ne laissant pas reconnaître des faiblesses d'écriture dans la version primitive. Le changement de distribution influence, par contre, profondément le caractère sonore, car Bach ne put pas simplement transformer la troisième partie de soprano en partie d'alto, mais dut l'adapter à l'étendue vocale d'une alto appartenant au chœur. Il est clair qu'aucune amélioration ne résulte de cette transformation, mais qu'il ne s'agit là que d'un arrangement pratique destiné à l'exécution et devant tenir surtout compte de la distribution prévue dans l'ensemble pour la messe en si mineur écrite pour deux parties de soprano et deux parties d'alto.

Les sources originales sont attestées dans la succession de Carl Philipp Emanuel Bach en 1790. On ignore cependant si le deuxième fils de Bach a obtenu directement les manuscrits lors du partage ou si, comme dans le cas des *Sanctus BWV 237* et *BWV 238*, ceux-ci ont d'abord fait partie de l'héritage de Johann Christian Bach qui les aurait alors laissés à son demi-frère lors de son départ pour l'Italie sans jamais les réexiger. Le matériel original au complet arriva avec la collection Poelchau à la Bibliothèque alors Royale de Berlin en 1841.¹

Il m'est particulièrement agréable de devoir remercier M. Helmut Hell de la Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, qui a bien voulu me mettre les sources à disposition et autoriser cette publication.

Leipzig, décembre 1999

Ulrich Leisinger

Traduction : Jean Paul Ménière

¹ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Cotes : *Mus. Ms. Bach P 13* et *St 117*.

Sanctus in D

Sanctus in D major

BWV 232^{III}

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Tromba I
in Re/D

Tromba II
in Re/D

Tromba III
in Re/D

Timpani
in Re-La/d-A

Oboe I

Oboe II

Oboe III

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Soprano III

Alto

Tenor

C.

Aufführungsdauer/Duration: ca. 6 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.232/50

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

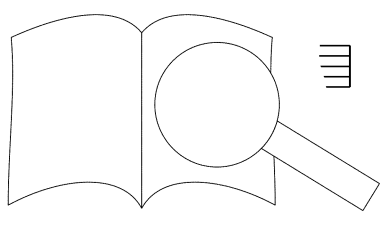
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2017 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Ulrich Leisinger

4

4

ctus,
 ctus, us Sa - ba-oth, San - ctus,
 De - us Sa - ba-oth, San - ctus, San -
 Do - minus De - us Sa - ba-oth, San - ctus, San -
 ctus Do - minus De - us Sa - ba-oth,
 San - ctus Do - minus De - us Sa - ba-oth



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

8

Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal lines and piano accompaniment.

8

San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - minus

San - ctus, San - ctus, Do - minus

San - ctus, San - ctus, Do - minus

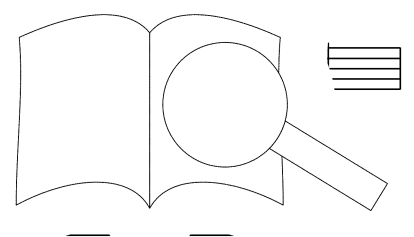
San - ctus, San - ctus, Do - minus

San - ctus, San - ctus, Do - minus

Musical notation for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment.

PROBEPARTITUR

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



12

12

us, San - ctus, San - -

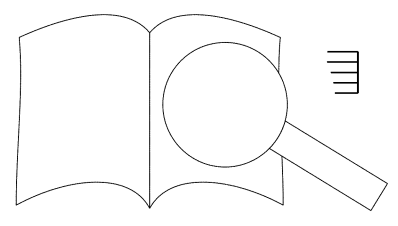
San - ctus, San - ctus, San - -

De - - us S San - ctus, San - - - ctus, San - -

De - - - a ti - - ctus, San - - - ctus, San - - - ctus, San - -

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

Sa - ba-oth, San - ctus, San - ctus,



PROBEPARTITUR

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

ctus, San

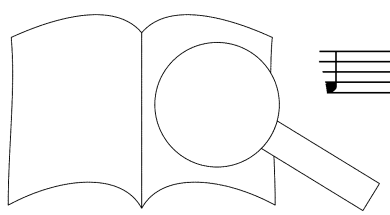
ctus, San

ctus, San

ctus, San

San ctus,

San - ctus Do - minus De - us Sa - ba



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

20

20

ctus, San ctus, San-ctus Do minus De -

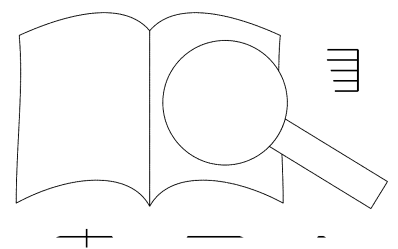
ctus, ctus, San ctus Do mi-nus

ctus, ctus, San ctus Do mi-nus

ctus, San

San ctus,

sa - baoth, San ctus Do - minus De - us Sa - baoth,



Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of three treble clef staves and one bass clef staff.

First system of musical notation for the vocal part, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains several measures of music with notes and rests.

Second system of musical notation for the vocal part, continuing the melody from the first system.

24

- us Sa - baoth, San - - - ctus, San - ctus, San -

De - us Sa - br - - - ctus, San - ctus, San -

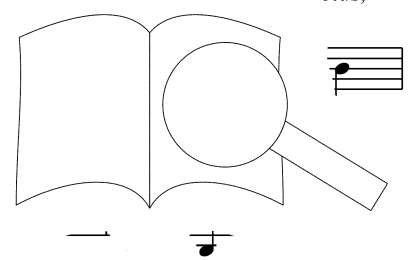
De - us - - - San - - - ctus, San - ctus, San -

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

baoth, San - - - ctus, San - ctus, Sar - - - ctus,

r - us Sa - baoth, San - - - ctus, San - ctus, S

Musical notation for the vocal part with lyrics. The lyrics are: "us Sa - baoth, San - - - ctus, San - ctus, San -", "De - us Sa - br - - - ctus, San - ctus, San -", "De - us - - - San - - - ctus, San - ctus, San -", "- - - ctus, San - ctus, San - - - ctus,", "baoth, San - - - ctus, San - ctus, Sar - - - ctus,", "r - us Sa - baoth, San - - - ctus, San - ctus, S".



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

Empty musical staves for vocal or instrumental parts, consisting of three treble clefs and one bass clef.

Musical score for piano accompaniment, featuring treble and bass clefs with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

28

- - ctus_ Do - minus De -

- - ctus, San - - - ctus,

- ctus Do - - - baath, San - - - ctus, San - - -

San - (D) i - - us - Sa - baath, San - - -

- nus De - us Sa - baath, San - - - San -

Do - mi-nus De - us Sa - baath,

Musical score for vocal parts with German lyrics. The score includes treble and bass clefs, notes, rests, and lyrics. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner.

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

San

San

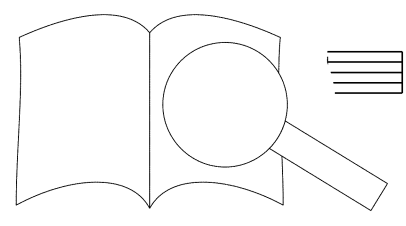
m De - us Sa - baath, San

ctus, San

ctus, San

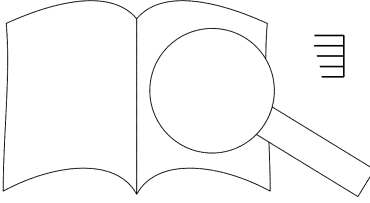
San - ctus Do - minus De - us Sa - baath,

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



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

ctus, San ctus, San ctus, San ctus, San ctus, San ctus, Sa - baoth, San - ctus Do - minus De - us Sa - bac



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

Piano accompaniment for the first system, measures 40-43. The music is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

Piano accompaniment for the second system, measures 40-43. The music is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

Piano accompaniment for the third system, measures 40-43. The music is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

40

ctus, San ctus, San ctus,

ctus, San ctus, San ctus,

ctus, San ctus, San ctus,

ct. ctus, San ctus, San ctus, San ctus, San

San ctus, San

Sa - baoth, San ctus, San

44

San - ctus Do - mi - nus De - us Do - minus De - us Sa - ba -

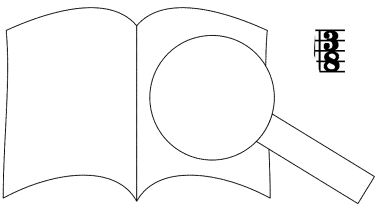
San - - - ctus De - - - - us Sa - ba -

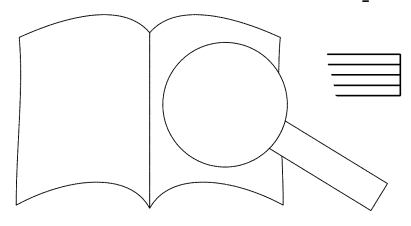
San - - - ai - nus De - us, De - us Sa - - - ba -

- ctus n. Sa - ba - oth, Do - minus De - us Sa - - - ba -

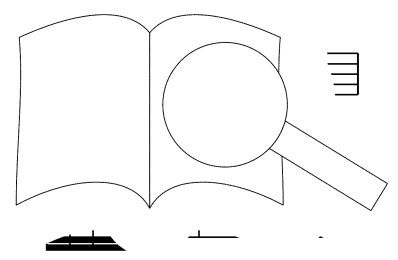
De - us Sa - ba - oth, Do - minus De - us oth.

ctus Don





PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

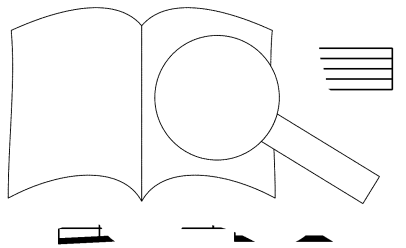
ri - a e - jus, glo ri - a

je ter - ra glo ri - a e -

je - li et ter - ra glo ri - a e -

us, glo ri - a

ra glo



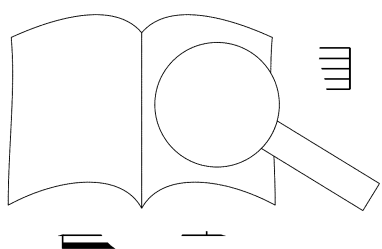
PROBENPARTITUR

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

72

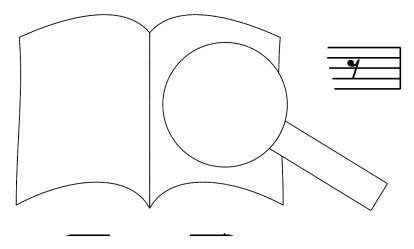
72

e - jus, glo - - - ri - a, - - - a - e - - - jus, glo -
 jus, glo - - - ri - a - e - jus, glo -
 jus, glo - - - ri - a - e - jus,
 e - i - - a, glo - - - ri - a e - jus,
 et ter - ra glo - - - ri - a - e
 coe - li et ter - ra glo - - - ri - a - e



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

80



PROBEPARTITUR

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

Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of three treble clefs and one bass clef.

Musical score for piano accompaniment, featuring three treble clefs and one bass clef with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

88

coe-li, sunt coe - - - li et - - - jus, ple - - ni sunt coe - -

coe-li, sunt coe - - - a - e - jus, ple - ni, ple - - ni sunt

e - jus, glo - - - ri - a e - jus, ple - - - ni

e - jus, a, glo - ri - a e - - jus, ple - - -

- - - ri - a e - jus,

p ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a e - jus,

Tutti *

* Zur klanglichen Differenzierung siehe das Vorwort.

Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of three treble clefs and one bass clef.

Musical notation for piano accompaniment, featuring treble and bass clefs with various rhythmic patterns and accidentals.

Musical notation for piano accompaniment, featuring treble and bass clefs with various rhythmic patterns and accidentals.

96

- li et ter - ra, ple - ni glo - - ri - a e -

coe - - li et ple - nt coe - li et ter - ra glo - - ri - a e -

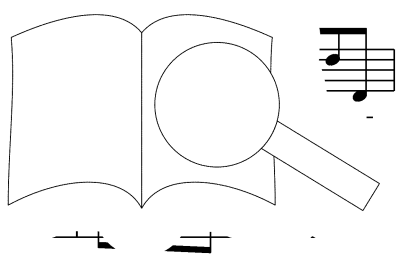
glo - - ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a e - -

ni ri - a e -

glo - -

glo - -

Musical notation for vocal parts with lyrics, including treble and bass clefs and a large watermark.



104

104

jus, coe - li glo -

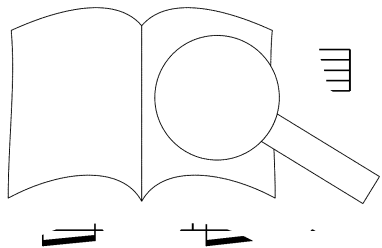
jus, glo

jus,

jus, et ter - - - ra, ple - - - ni sunt coe - li et

ple - ni sunt coe - li

ple - - - ni



- - ri-a, ple - ni sunt coe-li - - ri - a e - jus, glo -
 - - - - - ri - a e - jus, ple - ni sunt
 glo - - - - ri - a e - jus,
 ter glo - - - - ri - a e - jus, ple - ni sunt
 glo - - - - ri-a, glo - -

PROBENPARTI FÜR
 Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

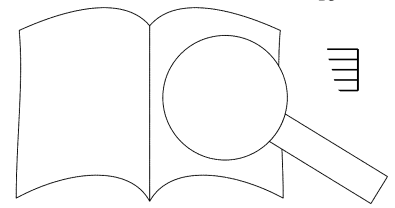
Empty musical staves for vocal or instrumental parts, consisting of three treble clefs and one bass clef.

Musical notation for piano accompaniment, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

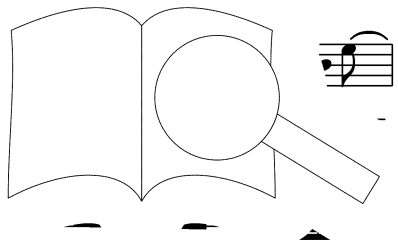
Musical notation for piano accompaniment, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

120

Musical notation for vocal parts with lyrics in German. The lyrics are: "e - jus, ple - ni sunt coe - - coe - li et ter - ra glo ri - a e - jus, glo - ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - coe - li - ri - a e - jus, glo - ple - ni s' - glo -".



- li et ter-ra glo - ri - a - - - ri - a, glo - - - ri - a -
 - - - glo - - ri - a, glo - - - ri -
 - - - s, glo - - -
 ri-a - e - jus, glo - - - ri - a, glo - - - ri -
 - a - e - jus, glo - - -
 ple - ni sunt coe - li et ter - r



136

136

e - - jus, glo -

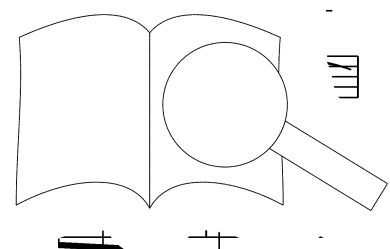
a e - - jus, glo

- - ri - a - c glo - - - ri - a,

a - - - - -

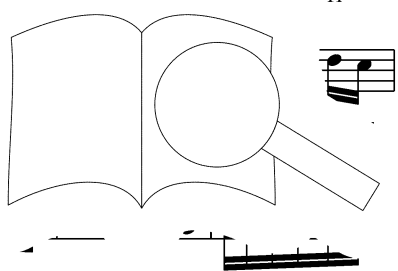
glo - - - - - ri - a, glo -

jus, ple - - ni sunt coe - - li et ter -



PROBENPARTIE FÜR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ri - a e - jus, et ter - ra glo - ri - a
 glo - ri - a e - jus, ple - ni sunt coe - li, sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a
 - jus, ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a
 ri - a e - jus, ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a
 - ri - a e - jus, ple - ni sunt coe - li ri - a
 a, glo - ri - a



PROBENPARTIEN
 Evaluation Copy - Quality may be reduced
 Carus-Verlag

152

152

e - jus, glo -

a e - jus, glo

e - ju

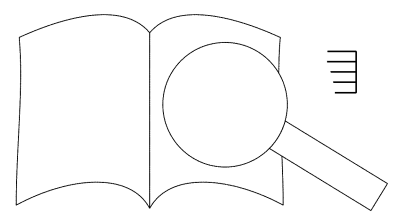
oe - li, ple - - ni sunt coe - li et ter -

e

ni sunt coe - li, ple - - ni sunt coe - li et ter -

- - ni sunt coe - li, ple - - ni

jus, ple - - ni sunt coe - li et ter - ra glo -



160

- - - - - ri-a e - jus.

- - - - - ri - a, glo - ri - a e - jus.

- - - - - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a e - - - jus.

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

- - - - - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra jus.

et ter - - - ra, sunt coe - li et ter - ra glo -

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

III. Einzelanmerkungen

Für die Edition des *Sanctus* BWV 232 III sind nur die Originalpartitur (Quelle **A**) und die Originalstimmen (Quelle **B**) relevant. In Hinsicht auf den Notentext gebührt der Originalpartitur der Vorrang, da die Stimmen von Bach nur flüchtig durchgesehen sind. Diese enthalten aber einzelne Bindebögen von seiner Hand, zudem eine vollständige Textunterlegung der Singstimmen und werden daher gleichfalls herangezogen. Den jeweiligen Dubletten (**B** 15, 17, 20–22) kommt als Kopien der entsprechenden Hauptstimmen (**B** 14, 16 und 19) kein eigener Quellenwert zu; über Oktavversetzungen in **B** 22, die sich aus der Transposition in die Untersekunde ergeben, wird nicht berichtet. Die Originalpartitur der h-Moll-Messe (Quelle **C**), in die das *Sanctus* 25 Jahre nach seiner Entstehung aufgenommen wurde, kann wegen der kompositorischen Eingriffe (Umwandlung des Sopran III in eine Altstimme) und zahlreicher Detailänderungen nur zum Vergleich herangezogen werden; über die Sonderlesarten dieser Quelle wird nicht im einzelnen berichtet.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Bg. = Bogen, Hbg. = Haltebogen, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani/Pauken, Tr = Tromba/Trompete, Va = Viola, VI = Violino. 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.

Die Taktvorzeichnung lautet ϵ statt ϕ in **B** 1–3 und 6. Die Fermate beim Schlußton fehlt in: **B** 4, 6–8, 12, 15 und 19–22. Die Bezifferung in den Takten 44–45 und 94–95 steht nur in **A**.

1	S I 3–5, 4–6	B 1: mit zusätzlichen Triolen-Bg.
5	Ob I 1–2	A, B 1: mit Bg.
6	Bc	B 21: Takt zweimal kopiert
7	Ob II 8	B 12: g^1 statt h^1
7	Ob III 5	B 13: fis^1 statt e^1
11	Ob III 4–5	B 13: g^1, fis^1 statt a^1, g^1
11	VI I 4, 8	B 14, 15: a^1 statt cis^2, h^1 statt d^2
11	Bc 2	B 21: G statt A
12	Tr III 2	B 9: mit überzähliger Viertelnote
12	Ob II 3	B 12: e^2 statt d^2
13	Ob II 3	B 12: fis^1 statt a^1
13	VI II 7	B 16, 17: fis^1 statt g^1
14	VI II 6	B 16, 17: a^1 statt h^1 ; A : Note gesetzt
15	Tr I	B 7: \downarrow zu 3. st.
16	Ob II 1–3	B 12: Sekunde
20	VI II 1–4	B 17: ohne
21	B 5	B 6: f^1
22	Va 3, 6	B 4: d^2 statt e^2
23	VI I 6	B 22: ohne Bg.
24	Ob III 2	A : ohne $\#$
24	VI II 6	B 18: g^1 statt fis^1
24	S I 5	B 19, 20: ohne $\#$
25	Va 1	B 1: Achtelnote statt Viertelnote
26–27	Ob II	
28	VI I 1	
28	VI I 1	
33		
33		
34		
46	Va 6	
46	Bc 6	
47	S I 3	

47	S III 8	B 3: gis^1 statt fis^1
62	S III 4	C : mit $\#$
65	Bc 1	B 20: fis statt g
	Bc 1–2	B 21: fis, g statt g, a
69	A 5	undeutlicher $\#$ nur in A
71	A 5–6	B 4: h^1, gis^1 statt gis^1, fis^1 ; 5. Note in A undeutlich
74	Bc 2–4	B 19, 20, 22: Sekunde zu tief (in B 20 nachträglich korrigiert)
75, 128	S II, III, Ob II, III:	$\#$ nur in A
78	Ob III 2	B 13: cis^2 statt d^2
99–100	Ob I	Hbg. nur in A
100	S III 2	B 3: ohne $\#$
101–102	Ob III	Hbg. nur in A
101	Bc 6	B 20, 21: H statt cis
110	Tr I	B 7: $\#$ nur in A
110	Va 3	B 18: fis^1 statt e^1
111–112	Tr I	A : ohne Hbg.
115	VI I 1	B 15: Sechzehntel- statt Achtelnote
116	VI I 2	B 15: ohne $\#$
117	VI I 5	B 14, 15: Sechzehntel- statt \wedge -Noten
123	S II 2–3	B 2: punktierte Sechzehntel zusammengebalkt statt 2 zusammengebalkt
125	Bc	A, B 19–22: Wechselschlag erst in T. 126
130	Ob I 1–2	A : mit Bg.
131	Ob I	B 11: Takt ϵ statt ϕ
134	VI II 5	$\#$ nur in A
134	Bc 1	B 21: f^1
135	VI 1	B 1: f^1
135	S I	Terz
143	Bc 1	Terz; punktierte
145	S II	Ta.
150	Tr II	h N. $\#$ klar, ob (klingend) a^1
150		unklar, ob e^2 oder e^1 ; B
151		h; B 1: Achtelnote a ; C : zwei
		Noten zusammengebalkt h^1, a^1
		die Hbg.
		ohne $\#$
		nur in A
		B 6: Bg. erst ab 3. Note
		B 6: fis statt gis
		B 15: fis^2 statt g^2
		A : ohne Hbg.
		B 11: Terz zu hoch
		B 13: d^1 statt e^1
		B 17: fis^2 statt e^2
		$\#$ nur in A
		B 17: ohne $\#$
		B 6: Viertel + Viertelpause

Zu diesem Werk liegt folgende Partitur (Carus 31.232) Klavierauszug (Carus 31.233) Chorpartitur (Carus 31.234) komplettes Orchesterr

The following perform full score (Carus 31.232) vocal score (Carus 31.233) choral score (Carus 31.234) complete orchestral material (Carus 31.232/69).

