

Johann Christoph

Altnickol

Missa

Kyrie-Gloria-Messe in d

per Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Violini, Viola e Basso continuo

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Clemens Harasim

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.068

Vorwort

Von Johann Christoph Altnickol (1720–1759), einem der bedeutendsten Schüler Johann Sebastian Bachs, sind nur wenige Werke bekannt. Neben einigen Kantaten sind lediglich einige Motetten sowie zwei Sanctus und die vorliegende *Missa* erhalten. Umso bedeutsamer ist der Eindruck, den wir durch diese *Missa* vom Altnickolschen Vokalschaffen gewinnen. Sie gehört einem im protestantischen Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts verbreiteten Typus von Kyrie-Gloria-Messen an. Altnickol hat derartige Messen Johann Sebastian Bachs gut gekannt, wie eigenhändige Abschriften der Messen BWV 233–236 beweisen.

Als bedeutendste Quelle zu Altnickols Leben gilt das Zeugnis seines Lehrers und späteren Schwiegervaters Johann Sebastian Bach vom 1. Januar 1748, in dem dieser ausführte:

[...] daß besagter Herr Altnickol nicht alleine unserm *Choro Musico* in die vier Jahre fleißig *assistiret*, also und dergestalt, daß er nicht alleine mit seiner Vokal-Stimme, sondern auch auf verschiedenen *Instrumenten* dasjenige *praestiret*, so man von einem geschickten *Musico* verlangen kan; [...] Da Er nun im Stande sich befindet, einem *Directorio Musices* oder *Organisten*-Amte rühmlich vorzustehen, als zweifle nicht, der Höchste werde geneigte Gönner erwecken, so deßen Geschicklichkeit in Betrachtung ziehen und bey sich ereignender Gelegenheit mit Dero hochgültigen Vorspruch seyn Glück auf alle Art und Weise zu befördern, nicht ermangeln werden. *En fin.* Er ist ein *Ecolier*, deßen ich mich nicht zu schämen haben darf.¹

Johann Christoph Altnickol war nach seinem Besuch des Lyceums in Lauban bereits seit 1740 „Choralis“ (Chorknabe) an der Kirche St. Maria Magdalena in Breslau, bevor er sich 1744 in die Matrikel der Leipziger Universität einschrieb. In den folgenden vier Jahren war Altnickol Schüler von Johann Sebastian Bach. Später schrieb er selbst über diese Lehrjahre: „Ich habe von Jugend auf in der Music mich geübet, und bey dem Herrn Capell-Meister Bachen in Leipzig verschiedene Jahre das Clavier und die Composition gelernt“.² Altnickol wirkte bei Kantatenaufführungen „bald als Violiste, bald als Violoncelliste, meistens aber als Vokal-Bassiste“³ mit. Er bemühte sich vergeblich um das Organistenamt der Dresdner Sophienkirche als Nachfolger Wilhelm Friedemann Bachs, wurde aber im Januar 1748 zum Organisten der Stadtkirche Niederwiesa (Schlesien) gewählt. Bereits im Juli desselben Jahres⁴ bewarb er sich erfolgreich um die Organistenstelle der Naumburger Wenzelskirche. Unterstützt wurde die Bewerbung durch eine Empfehlung J. S. Bachs:

[...] Ich versichere, daß Sie Hoch Edle und Hoch Weise Herren, an erwehnten Herrn Altnickol ein solches *Subject* finden werden, welches Dero Wünschen vollkommne Gnüge leisten wird. Denn da er bereits ein Orgel-Werck geraume Zeit unter Händen gehabt, und die Wißenschafft solches gut zu spielen und zu *dirigiren* besitzt, auch besonders ein Werck wohl zu *tractiren* und behörig zu *conserviren* vollkommen verstehet, [...] da über dieses seine gantz besondre Geschicklichkeit in der *Composition*, im Singen und auf der *violine* noch dazu kommt: [...]⁵

Am 20. Januar 1749 heiratete Altnickol Elisabeth Juliane Friederike Bach, die älteste Tochter Johann Sebastian Bachs. Noch einmal – im Jahr 1753 – bewarb er sich als Organist:

Das Amt des Organisten der Johanneskirche in Zittau war offensichtlich vor allem wegen der Kopplung mit dem städtischen Musikdirektorat so attraktiv, dass sich außer Altnickol auch die Brüder Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach sowie Gottfried August Homilius, Johann Ludwig Krebs und weitere sieben Kandidaten bewarben. Ernannet wurde schließlich Johann Trier aus Leipzig.⁶ Bis zu seinem Tod wirkte Altnickol in Naumburg.

Die Komposition von Altnickols *Missa* fällt vermutlich in die 1750er-Jahre, denn bei den noch zu Lebzeiten Bachs in Leipzig aufgeführten Kirchenwerken Altnickols („wie denn nicht weniger verschiedene wohlgerathene Kirchen-*Compositiones* seiner Arbeit unsres Orthes viele *Adprobation* gefunden.“⁷) handelt es sich wohl ausschließlich um Kantaten bzw. Motetten.

Die konfessionell neutrale Gattung der Kyrie-Gloria-Messe⁸ war fast ausschließlich in Mittel- und Norddeutschland verbreitet. Im protestantischen Gottesdienst verlor die Gattung jedoch mit der Entwicklung der Kirchenkantate mit ihrer quasi liturgischen Funktion und mit der gleichzeitigen Ausschaltung des lateinischen Ordinariums zunehmend an Bedeutung. Im liturgisch konservativen Leipzig wie auch in anderen Orten Sachsens scheint der Bedarf an Kyrie-Gloria-Messen aber noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts groß gewesen zu sein. Davon zeugen nicht nur die

¹ Zeugnis Johann Sebastian Bachs für Altnickol zur Organistenwahl in Niederwiesa vom 1. Januar 1748, *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1963 (künftig zitiert als „Bach-Dok.“), [Nr.] 82. Durch kursive Schrift sind Ausdrücke gekennzeichnet, die in dem in deutscher Grundschrift geschriebenen Dokument in lateinischer Schrift geschrieben worden sind.

² Aus dem Bewerbungsschreiben um die Stelle als Organist der Dresdner Sophienkirche 16. 4. 1746, *Bach-Dok.* II, 544.

³ Johann Sebastian Bach an den Rat der Stadt Leipzig 25. 5. 1747, *Bach-Dok.* I, 81.

⁴ Altnickol begründete selbst den angestrebten schnellen Wechsel nach Naumburg in seinem Bewerbungsschreiben vom 27. 7. 1748: „Mein Amt, worinnen ich mich gegenwärtig in Niederwiesa befinde, ist wegen beschwerlicher und täglicher Schul-Arbeit also beschaffen, daß ich mein Hauptwerck nemlich die Music dabey fast gänzlich hintansetzen muß.“ (Brief von Altnickol an Schaller, *Bach-Dok.* I, 48K.) Ein unbekannter Schreiber aus Niederwiesa gibt bereits vor Altnickols Amtsantritt dort folgende aufschlussreiche Informationen: „H. Altnickol ist ein friedliebender und redl. Mensch. Seine Studien betr., so ist er ein *Studiosus Theol.* Ob er sich gleich mehr mit der *Music* abgegeben hat, so, daß er wohl in *Studio* kein so gar großer Held seyn wird. In der *Music* aber ist Er ein desto größerer *Maitre* und *affectionirt* Sich darinnen noch immer bey Herrn Bach. Er singt einen starken Bassus aus vollem Halse, versteht die *Componier*=Kunst, spielt ein vortreffl. *Clavier*, besonders aber die Orgel, nebst eine gute Violine.“ (zitiert nach Fritz Hamann, „J. Chr. Altnickol in Greiffenberg (Schlesien)“, in: *Bach-Jahrbuch* 1939, S. 63.)

⁵ *Bach-Dok.* I, 47, zum Bewerbungsvorgang, zur Wahl und zum Amtsantritt im September 1748 vgl. auch *Bach-Dok.* I, 46, 48, 48K.

⁶ Zum bemerkenswerten Bewerbungsvorgang vgl. die Zittauer Ratsakten und Kommentar in: Ernst Suchalla (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. I, Göttingen 1994, S. 21–33.

⁷ Johann Sebastian Bach, Zeugnis für Johann Christoph Altnickol, Leipzig, 1. 1. 1748, *Bach-Dok.* I, 82.

⁸ Zum Problem der Terminologie vgl. auch Ulrich Leisinger, „Die lateinische Kirchenmusik Bachs“, in: *Bachfest-Buch 2000* zum 75. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft e.V., Leipzig 2000, S. 135–144.

vier Kyrie-Gloria-Messen J. S. Bachs (BWV 232–236), sondern auch Aufführungen von Messen süddeutscher und italienischer Komponisten in Bearbeitungen von J. S. Bach und seinem Nachfolger Johann Gottlob Harrer.⁹

Die *Missa* Altnickols kann und will die Einflüsse der entsprechenden Werke seines Lehrers nicht verbergen: Im *Kyrie* hat der kurze dreigliedrige homophone Chorabschnitt lediglich Einleitungs- und das „Christe“-Duett lediglich Überleitungsfunktion vor bzw. zwischen den zwei ausgedehnten Fugen. Im siebenteiligen *Gloria* setzt der Komponist zahlreiche kompositorische Verfahrensweisen der Kirchenmusik seiner Zeit ein. Einem kompakten „Et in terra“ folgt das sangliche Duett „Laudamus te“. Das blockhafte „Gratias“ eröffnet den fugiert gearbeiteten „Propter magnam“-Abschnitt, dem die Tenorarie „Domine Deus“ folgt. Der durch den Rhythmus der Instrumente gekennzeichnete Chor „Qui tollis“ bildet einen Gegensatz zum anschließenden bittenden „Qui sedes“. Der Basspartie des „Quoniam“ folgt die umfangreiche Schlussfuge „Cum sancto spiritu“. Durch die außergewöhnlich häufige Verwendung kontrapunktischer Strukturen gibt sich Altnickol nicht nur als Bachschüler zu erkennen, sie muss gleichzeitig als charakteristisches Merkmal des individuellen Stils seiner eigenen Kompositionskunst gewertet werden.

Eine möglicherweise von Altnickol selbst bearbeitete und gekürzte Abschrift der Stimmen des *Kyrie* der *Missa* befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Besitz der Thomasschulbibliothek. Ein Druck desselben erfolgte 1905 anlässlich eines Festgottesdienstes der Neuen Bachgesellschaft Leipzig.¹⁰ Diese in Instrumentation und Struktur von der Hauptquelle stark abweichende Quelle ist im Anhang separat gedruckt. Die erkennbaren Eingriffe des Herausgebers (z. B. Crescendo-Gabeln und andere dynamische Bezeichnungen) wurden rückgängig gemacht. Da die Handschrift nicht mehr zugänglich ist, bleibt unklar, ob sie extra für die Leipziger Kirchenmusik angefertigt wurde und durch Altnickol selbst in die Hände einer der beiden Thomaskantoren Harrer oder Doles¹¹ gelangt war oder aber als alternative Fassung für Naumburg komponiert und als Nachlass durch Elisabeth Juliane Friederike Altnickol, die nach dem frühen Tod ihres Mannes wieder nach Leipzig zog, in die Thomasschulbibliothek gelangte.¹²

Sämtliche für diese Ausgabe relevanten Quellen enthalten für die Vokalstimmen keine Solo- bzw. Tutti-Angaben. Es ist jedoch davon auszugehen, dass das „Christe“-Duett

(Nr. 2) und die Arien Nrn. 5, 7 und 9 üblicherweise solistisch ausgeführt wurden. Auch über die Besetzung des Basso continuo geben die Quellen keine Auskunft. Vermutlich ist von einer Besetzung mit Orgel, Violoncello und Kontrabass auszugehen.

Dank gilt der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars Bonn sowie dem Universitätsarchiv der Brüdergemeinde in Herrenhut.

Leipzig, im Sommer 2006

Clemens Harasim

⁹ Zum Repertoire der Thomaner gehörten u. a. Kompositionen von J. C. Kerll, J. C. Pez, A. Caldara, G. B. Pergolesi, Ristori, J. D. Zelenka.

¹⁰ Vgl. G. Rietschel (Hrsg.), *Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft Jg. 5 H. 1 aus Anlaß eines Festgottesdienstes*, Leipzig 1905, S. III und S. 8–12. Bei der sich in Herrnhut befindlichen handschriftlichen Partitur des *Kyrie* samt einer Altstimme (D-HER, *Mus. A 18:7*) handelt es sich lediglich um eine Teilabschrift dieses Druckes. Sie hat demnach für die Ausgabe keine Bedeutung.

¹¹ Zu den engen Kontakten zwischen Doles und Altnickol nach 1755 vgl. Peter Wollny, „Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols“, in: *Kongreß-Bericht Neue Bachgesellschaft Leipzig 1994* (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 1), Hildesheim 1995, S. 62.

¹² Zum Nachlass Altnickols vgl. Peter Wollny, ebd., S. 63.

Foreword (abridged)

There are only a few known works by Johann Christoph Altnickol (1720–1759), a pupil of J. S. Bach. Apart from a small number of cantatas, only a handful of motets, two Sanctus settings and the *Mass* have survived. The impression of Altnickol's vocal works which is gained through this *Mass* is all the more significant.

The most important source for Altnickol's biography is a certificate of 1 January 1748 written by his teacher and later father-in-law J. S. Bach, in which the latter states:

[...] that the aforesaid Herr Altnickol has not only been busy assisting our *Chorus Musicus* for four years, to the extent of performing not only vocally but also on various instruments everything that one can ask of a skilled musician; [...] Since he is now in a position to occupy with honor the post of a music director or organist, there can be no doubt that the Highest of beings will alert well disposed patrons who will take his aptitude into consideration and who, when an opportunity occurs for him to make his very legitimate claims on them, will not fail to further his prosperity in every possible way. *En fin*. He is an *Ecolier* of whom I do not have to be ashamed.¹

Altnickol himself wrote of his apprenticeship under Bach: "I have pursued musical exercises from my youth onwards and I studied the clavier and composition for a number of years with Herr Capell-Meister Bach in Leipzig."² Moreover Altnickol took part in performances of cantatas in Leipzig "sometimes as a violist, sometimes as a violoncellist, but mostly as a bass singer."³ He applied without success for the post of organist at the St. Sophia Church in Dresden vacated by Wilhelm Friedemann Bach, but in January 1748 he was elected organist of the parish church of Niederwiesa (Silesia). In July of the same year⁴ he successfully applied to become organist at St. Wenzel's Church in Naumburg. This application was supported by J. S. Bach:

[...] I am confident that You, most noble and most wise Gentlemen, will find in the aforesaid Herr Altnickol a person who will satisfy your wishes completely. For since he has already been in charge of an organ for some time and possesses the knowledge to play well and to conduct, and especially since he understands perfectly how to treat an organ and conserve it properly, [...] since, moreover, there is also his quite special aptitude in composition, in singing and on the violin: [...]⁵

On 20 January 1749 Altnickol married Elisabeth Juliane Friederike Bach, the eldest daughter of Johann Sebastian. In 1753 he applied unsuccessfully to become organist of St. John's Church and music director in Zittau; candidates included the brothers Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach as well as Gottfried August Homilius, Johann Ludwig Krebs and seven others.⁶ Altnickol remained in his Naumburg post until his death.

Altnickol's *Mass* was probably composed in the 1750s, because those of his religious works that were sung in Leipzig during Bach's lifetime – "just as various well crafted church compositions from his pen have gained much approval in our parish"⁷ – all appear to have been cantatas or motets. Notwithstanding the great importance of the church cantata, the denominationally neutral genre of the Kyrie-Gloria

*Mass*⁸ remained very popular in liturgically conservative Leipzig and other Saxon towns until the second half of the 18th century. This is apparent not only from the four Kyrie-Gloria Masses by J. S. Bach (BWV 232–236), with which Altnickol was familiar, as copies confirm; it can also be seen in performances of Masses by south German and Italian composers in arrangements by J. S. Bach and Johann Gottlob Harrer, Bach's successor.⁹

His *Mass* does not conceal – nor does it try to – the influence of the corresponding works by his teacher. In the *Kyrie* the short tripartite, homophonic choral section has purely the function of an introduction and the "Christe" duet purely that of a transition before or between the two extended fugues. The *Gloria* is handled with an extraordinarily wide range of techniques. Compact choruses alternate with cantabile solos and fugued sections. It is not just the Bach pupil in Altnickol that is evident from his exceptionally frequent use of contrapuntal structures; this must also be acknowledged as a typical feature of his own compositional style.

Until World War II a copy of the parts for the *Kyrie* of the *Mass* that Altnickol himself could have made was kept in the St. Thomas's School library. The printing of this *Kyrie* was undertaken in 1905 to mark a festival service of the Neue Bachgesellschaft Leipzig.¹⁰ This source diverges considerably from the principal source and is printed separately in the Appendix. Changes obviously made by the editor have been annulled. Since the manuscript is no longer accessible, it is not clear whether the copy was made especially for a Leipzig church music performance and was forwarded by Altnickol himself to one of the two choirmasters at St. Thomas's, Harrer and Doles.¹¹ Another possibility is that it was an alternative version for Naumburg and was bequeathed to the St. Thomas's School library by Elisabeth Juliane Friederike Altnickol, who moved back to Leipzig after her husband's early death.¹²

None of the sources that are relevant to the present edition contain any solo or tutti indications for the vocal parts. It can, however, be assumed that the "Christe" duet (No. 2) and arias Nos. 5, 7, and 9 were usually sung by solo voices. Nor do the sources give any information about the Basso continuo instruments. They would probably have consisted of an organ, cello and double bass.

For the footnotes see the German Foreword.

Leipzig, Summer 2006
Translation: Peter Palmer

Clemens Harasim

Avant-propos (abrégé)

On ne connaît que quelques œuvres de Johann Christoph Altnickol (1720–1759), un élève de Johann Sebastian Bach. En dehors de quelques rares cantates, n'ont été conservés que quelques motets, ainsi que deux compositions de Sanctus et la Messe publiée ici pour la première fois. L'idée que nous donne la Messe de la création vocale d'Altnickol est d'autant plus significative.

La source majeure sur la vie d'Altnickol est le témoignage de son professeur et futur beau-père Johann Sebastian Bach du 1^{er} janvier 1748, où celui-ci avance :

[...] que ledit monsieur Altnickol non seulement assiste notre *Choro Musico* avec zèle depuis quatre ans, mais que de même il honore celui-ci de sa prestation vocale et aussi sur différents *Instruments*, d'une manière que l'on peut attendre d'un habile *Musico* ; [...] Comme il est en mesure de faire honneur aux fonctions de *Directorio Musices* ou d'*Organiste*, je ne doute pas que l'Être Suprême saura inciter des mécènes bienveillants à ne pas manquer de considérer son habileté et d'apporter leur soutien de toutes les manières à son bonheur dans les circonstances correspondantes par leur honorée intercession. *En fin*. Il est un *Ecolier*, dont je n'ai point à avoir honte.¹

Altnickol écrivit lui-même sur ses années d'apprentissage auprès de Bach : « J'ai pratiqué la musique dès ma jeunesse et appris le clavier et la composition auprès du sieur kapellmeister Bach à Leipzig pendant plusieurs années »². Altnickol participa en outre à Leipzig aux représentations de cantates « tantôt comme violoniste, tantôt comme violoncelliste, mais le plus souvent comme voix de basse »³. Il tenta en vain d'obtenir le poste d'organiste de l'église Sainte-Sophie à Dresde, à la suite de Wilhelm Friedemann Bach, mais fut choisi comme organiste de l'église de la ville de Niederwiesa (Silésie) en janvier 1748. Dès le mois de juillet de la même année⁴, il postula avec succès pour le poste d'organiste de l'église Saint-Wenceslas de Naumburg. Sa candidature fut appuyée par une recommandation de J. S. Bach :

[...] J'assure aux très nobles et respectables seigneurs qu'ils trouveront en la personne dudit sieur Altnickol un *Sujet* digne de satisfaire pleinement à leurs souhaits. Car comme il pratique l'orgue depuis déjà longtemps, et s'entend à bien jouer de cet instrument et à *diriger*, il s'entend parfaitement à *traiter* un orgue au mieux et à bien le *conserver*, [...] d'autant qu'à tout cela vient encore s'ajouter son habileté toute particulière dans la *Composition*, dans le chant et sur le *violon* : [...]⁵

Le 20 janvier 1749, Altnickol épousa Elisabeth Juliane Friederike Bach, la fille aînée de Johann Sebastian. C'est en vain qu'il postula – en l'an 1753 – pour le poste d'organiste de l'église Saint-Jean et de directeur de la musique à Zittau, concourant en outre avec les frères Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel Bach, ainsi qu'avec Gottfried August Homilius, Johann Ludwig Krebs et sept autres candidats.⁶ Altnickol resta à Naumburg jusqu'à sa mort.

La composition de la Messe d'Altnickol date sans doute des années 1750 ; car pour les œuvres sacrées d'Altnickol données encore du vivant de Bach à Leipzig (« car un grand nombre de différentes belles compositions sacrées de sa plume ont trouvé l'approbation de notre lieu. »⁷), il s'agit

bien uniquement de cantates ou de motets. Le genre confessionnellement neutre de la Messe Kyrie-Gloria⁸ était très apprécié – en dépit de la grande signification de la cantate d'église jusque dans la deuxième moitié du 18^{ème} siècle – surtout à Leipzig, ville conservatrice sur le plan liturgique et dans d'autres lieux de Saxe. En témoignent non seulement les quatre Messes en forme de Kyrie-Gloria de J. S. Bach (BWV 232–236), qu'Altnickol devait bien connaître, comme le prouvent les copies, mais aussi des représentations de messes remaniées de compositeurs du sud de l'Allemagne et de compositeurs italiens par J. S. Bach et son successeur Johann Gottlob Harrer.⁹

La Messe d'Altnickol ne peut ni ne veut cacher l'influence des œuvres correspondantes de son maître : dans le *Kyrie*, le bref passage choral en trois parties n'assure qu'une fonction d'introduction et le « Christe » en duo celle de transition avant ou entre les deux grandes fugues. Le *Gloria* est travaillé avec une diversité extraordinaire. Des chœurs compacts alternent avec des soli vocaux et des passages fugués. Altnickol ne se révèle pas être un élève de Bach que par la seule utilisation, exceptionnellement fréquente, de structures contrapuntiques ; il faut en même temps la considérer comme une caractéristique de son propre art de la composition.

Une copie des voix du *Kyrie* de la Messe, peut-être arrangée par Altnickol lui-même, se trouvait jusqu'à la Seconde Guerre mondiale en possession de la Bibliothèque de l'école de Saint-Thomas. Elle fut gravée en 1905 à l'occasion d'une messe solennelle de la Nouvelle Société Bach à Leipzig.¹⁰ Cette source divergeant fortement de la source principale est imprimée séparément en annexe. Les ajouts reconnaissables de l'éditeur ont été supprimés. Comme le manuscrit n'est plus accessible, on ignore si cette copie fut élaborée spécialement pour la musique d'église de Leipzig et parvint, par l'intermédiaire d'Altnickol lui-même, en possession de l'un des deux cantors de Saint-Thomas Harrer ou Doles¹¹, ou bien si elle fut écrite comme version alternative pour Naumburg pour parvenir en legs dans la Bibliothèque de l'école de Saint-Thomas par Elisabeth Juliane Friederike Altnickol, qui se retira à Leipzig après la mort prématurée de son mari.¹²

Toutes les sources importantes pour cette édition ne contiennent aucune indication de solo ou de tutti pour les voix chantées. Mais on peut supposer que le duo « Christe » (n° 2) et les arias n° 5, 7 et 9 étaient chantés par des solistes, comme il était d'usage. Les sources ne donnent non plus aucun renseignement sur la distribution de la basse continue. Il faut sans doute supposer une distribution avec orgue, violoncelle et contrebasse.

Pour les notes, voir le texte allemand.

Leipzig, en été 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Clemens Harasim

Missa

Kyrie

Johann Christoph Altnickol
1719–1759

Generalbassaussetzung: Paul Horn

1. Kyrie I

Largo

Violino I

Violino II

Viola

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

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

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

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

Basso continuo
6 7 9 8 6 7b 6 5 6 6 6 5
5 4 # -

son, e - lei - - son.

son, e - lei - son, e - lei - - son.

e - lei - son, e - lei - i - son.

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

9 8 4 3 4 # # 4 6 4 6 - 5 6 4 2 6 6

Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.068

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

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

First edition
edited by Clemens Harasim

11

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

7 7 # 6 6 6 5 - 5 6 4 2 6 7 6 #

15

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

- 6 4 6 - 5 6 4 - 6 6 6 7 7 # 4 # - 6 6 6 5

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

9 - 5 64 4 6 6 7 6 # 6

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

6 5 4 6

Piano accompaniment for measures 25-28, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Vocal staves with lyrics for measures 25-28. The lyrics are:

- - - son, e - lei - - - son, e - lei - son, e -

lei - son, e - lei-son, e - lei-son, e - le - i-son, e - lei - son, e - lei-son, e -

- - - son, e - lei - son, e - le - i - son, e - lei - - - son, e - lei - n,

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

Piano accompaniment for measures 29-32, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines. Fingerings are indicated below the bass staff: 6 5, 4, 6, 6, 6, 6, 4, #, 6, 6.

Piano accompaniment for measures 29-32, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Vocal staves with lyrics for measures 29-32. The lyrics are:

lei - - son, e - lei - son,

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

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

lei - son, e - lei - - - son, e - le - i - son, e - lei -

Piano accompaniment for measures 33-36, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines. Fingerings are indicated below the bass staff: 5 6, 4 2, 6 8, 7 8, 6, 6, 5 6, 4 2, 6 8.

Piano accompaniment for measures 33-35, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

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

Piano accompaniment for measures 33-35, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

6 7 8 - b 6 5 6 4 2 - 6 8

Piano accompaniment for measures 36-38, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

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

Piano accompaniment for measures 36-38, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

6 7 8 - 6 7 # - b 6 7 6 5 5 6b 5 # 8 6

40

Musical notation for measures 40-42, including vocal staves and piano accompaniment.

son, e - lei - son, e -

son, Ky - ri - e e - lei -

lei - son,

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

6 5 - 6 5 6 7 6 6 5 6 4 4

43

Musical notation for measures 43-45, including vocal staves and piano accompaniment.

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

son, e - lei - son, e - lei - son, e -

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

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

4 6 - 6 9 8 7 6 5 7

46

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

4 # 2 9 8 4 5 6 7 5

49

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

6 - 5 - 9 6 6 - 6 7 5 6 # - 6 4 #

2. Christe eleison

Moderato

Piano introduction in B-flat major, 3/4 time. The score consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble, ending with a trill (tr) on the final note.

Alto

Basso

Piano accompaniment for the first vocal entry. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Fingering numbers are provided below the notes: 6 4 2 6 7 # 9 8 3 3 4 6 8 6 5 4.

Piano accompaniment for the second vocal entry. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Fingering numbers are provided below the notes: 6 7 4 3 # # #.

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

Piano accompaniment for the third vocal entry. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Dynamics include *f* (forte). Fingering numbers are provided below the notes: 6 7 # 4 3 # #.

Piano accompaniment for the fourth vocal entry. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Dynamics include *f* (forte).

- i - son, e - lei - son,
- i - son, e - le - i - son,

Piano accompaniment for the fifth vocal entry. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Dynamics include *f* (forte). Fingering numbers are provided below the notes: 7 7 7 6 2 6 6 4 3.

21

f

Chri-ste,
Chri-ste, Chri - ste,

6 4 6 7 9 8 3 4 6 6 6 6 4 3 6 7
4 2 6 4 3 2 6 5 5 3

28

p

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

9 8 6 7 9 8 6
3 4 3 4 3 6

34

f

- - - son, e - le - i - son,
- - - son, e - le - i - son,

9 8 3 4 5 6 9 8 7
2 3

41

Chri-ste,
Chri-ste, Chri - ste

48

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

55

Adagio

- son, e - lei - son, e - lei - son.
- son, e - lei - son, e - lei - son.

3. Kyrie II

Allegro

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. It consists of several systems of staves. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics in Latin. The piano accompaniment is shown in grand staff notation. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a large watermark 'CARUS' across the middle. At the bottom, there are fingerings for the piano part: δ 6 7 δ — \natural δ 6 6 6 6 3 4 6 6 7 — \sharp — 6 3 4 6

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

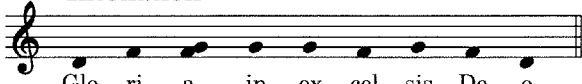
6 6 - 6 6 5 3 - 6 6 6 6 6

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

2 6 4 3 6 # 6 # # # 6 # 6 7 6 - 6 6 6 6 6

Gloria

Intonation



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

(Gloria XV „Dominator Deus“)

4. Et in terra pax

Vivace

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

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

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

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

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

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

et in ter - ra pax, pax ho-mi-ni-bus, pax, pax, pax ho-mi-ni-bus

et in ter - ra pax, pax ho-mi-ni-bus, pax, pax, pax ho-mi-ni-bus

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

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

5 6 6 5 6 7b 6b 5 3 6 5 6

5. Laudamus te

Allegro amabile

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Basso continuo

4

tr

Lau - mus te, be - ni - ci-mus te, — lau - da-mus, lau - da -

au - da-mus te, be - ni - ci-mus te, lau - da-mus, lau - da-mus, lau -

8

- - - mus te, be - ni - ci-mus te, — be - ni - ci-mus te, ad - o - ra - mus

da-mus, lau - da - mus te, be - ni - ci-mus te, — be - ni - ci-mus te, ad - o - ra - mus

12

te, ad-o-ra - - - mus te, glo-ri - fi - ca-mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo-ri - fi - ca - mus

te, ad-o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca-mus te, glo - ri - fi - ca - mus

6 6 4 - 6 4 - 6 5

16

te.

te.

7 6 4 7b 9 8 7 9 8 4 4 6 6 4

4b 3 # 4 # 2

20

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

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

6 4 - 6 7 6 9 8 7 4 3 6 6 - 4 #

4 3 # 4 3 6 - 4 #

ra - - - mus te, ad-o-ra - mus te, glo-ri-fi-ca - - - mus te, glo-ri-fi-ca-mus
ad-o-ra - mus te, ad-o-ra - mus - te, glo-ri-fi-ca - - - mus, glo-ri-fi-

6b 6 6b 6 6 7

te, lau-da - te, be - ne - ci-mus te, ad - a - mus te, glo - ri - fi -
ca - mus te, ad - a - mus te, be - ne - di - ci-mus te, ad - o - ra - mus te, glo-ri-fi-ca-mus te, glo -

7b 2 6

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

2 6 6 6 6 5 7b 9 8 7 9 8 2 6 6 5 4b 3 4 4 3

6. *Gratias agimus tibi*

Largo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

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

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

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

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

6b 6 5 4 # #

11

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

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

tr

1 1 1 1 1 1 1 6 6 8 6 - 3 4 6 2# 6

14

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

6 # 6 # 5 6 # 6 5 #

17

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

6 6 6 # - 6 - 7 8 # # #

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

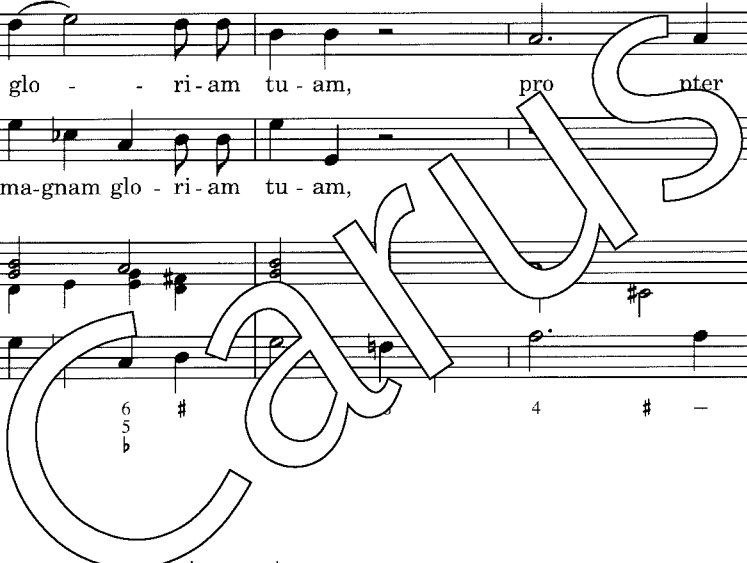
6 # - 6 5_h 5 6_h 6 9 6 5

am, pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am,
 glo - ri-am tu - am, pro-pter ma-gnam glo - ri-am
 tu - - - am, gra - ti - as a - gi - mus, gra - ti - as
 tu - - - am, gra - ti - as a - gi - mus, gra - ti - as

9 8 4 6 # #

pro - - pter ma-gnam glo - ri-am tu - - am, pro - pter ma - gnam
 tu - am, pro - pter ma-gnam glo - - ri-am tu - am, glo - -
 a - gi - mus pro - pter ma-gnam glo - - ri-am tu - am, pro pter
 a - gi - mus pro - pter ma-gnam glo - ri-am tu - am,

6b 4 6 6 5 # 4 # -



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

6 6 # - 6 4 # 6 6 # 6 7 b 6 6b

Piano accompaniment for measures 28-30, featuring a right-hand melody and a left-hand bass line.

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

Vocal and piano accompaniment for measures 31-32. The piano part includes a large watermark 'CARUS' and a large stylized 'C'.

ma glo - - - ri - am tu - am.
 - - - ri - am, glo - - - ri - am tu - am.
 glo - - - ri - am, glo - - - ri - am tu - - - am.
 ma - gnam glo - ri - am tu - - - am, glo - - - ri - am tu - - - am.

Vocal and piano accompaniment for measures 33-35. The piano part includes a large watermark 'CARUS' and a large stylized 'C'.

7. Domine Deus

Moderato

Violino I

Violino II

Tenore

Basso continuo

3 4 6
2 5

- 6 6
5

6 6 6
5

2 6

5

tr

p

De mi - ne, Do - mi-ne De-us,

6

7

- 6 4 3 3 4 6
2 5

- 6 6
5

9

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

9 8 2 6 6 3 4 6 6b 6 6 6 6

5 5 2 5 5b 5 6

13

f *tr*

f *tr*

8 Rex coe-le - stis,

f

6 5 3 4b 6 6b 6 6h - 6 b 4 3
4 3 2 5b 5 5b

17

p

p

8 De-us Pa - ter pot-ens, om-ni - ens, De-us Pa - ter, De-us Pa - ter o -

p

6 4 - 6 6 - 6 6 6b 6 6 5

21

f

8 mni - pot - ens, De-us Pa - ter o-mni - pot - ens, De-us Pa - ter o - mni - pot - ens.

f

6 5 4 6 4 4 4 6 5 4h 6 6h 6 4 h 6
4 3 4 2 5 2 6h 6 4 h 6

25

f

6 — 6 6 5 6 4 3 5 4 3

29

p

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

6 4 6 6 6 5 6 6

33

f

ge-ni-te, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste.

— 6 6b 6 6 6 5 4 6 6 6 6 5 3

8. Qui tollis

Spiritoso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

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

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

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

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

4 6 7 6 7b 6b 5
2 2 b 4 3

6

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

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

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

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

7b 9 8 7 6 5 6 6 7 6 5
4 3 4 # 4 4 5 4 # 0

12

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

6 6 5-6 5 6 6 9 #

18

pe - de - ca - ti - o - - - nem no - - - - - stram,
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - stram,
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - stram, sus - ci -
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - stram, sus - ci -

4 9 8 9 8 6 5 4 3

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.
 pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.
 pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

6 6 6 4 6 7 7 4 #

mi - se - re - re no - - bis. —
 mi - se - re - re no - - bis. — Qui se-des, qui
 mi - se - re - re no - bis.
 se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Qui se-des,

6 # — 6 5 6 6 5 7 6 # — 6

Piano accompaniment for measures 34-37, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

se-des ad dex - te-ram Pa - tris, ad dex-te-ram Pa - tris, mi-se - re - re, mi-se-
 mi-se-re-re,
 qui se-des ad dex-te-ram Pa - tris, ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re, i - se

6 6 6 6 5 4 6 6b 5
 4 4 # 3 2

Piano accompaniment for measures 38-41, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

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

4 6 6 5 6 9 8 7 4 #
 b 2 4 4 5 5# 6 3 3

20

Do - mi-nus, tu so - lus Al - tis - - - si - - - mus, Je - su,

23

Je - - - su, Je - su, Je - su Chri - - ste,

26

tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do-mi-nus, so - lus Al - tis - -

29

si - mus, Je - su Chri - ste.

33

10. Cum Sancto Spiritu

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

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

6 6 7 3 4 6 5

4

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

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

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

6 6 6 7 7 3 4 6 5 6 7 7

7

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

3 4 6 6 6 6 6

2 5 6 6 6 6

+Cb

10

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

6 6 4 6 7 6 6 9 8 6 7 7

4 5 2 6 7 6 6 8 6 7 7

13

men, a - - - men, cum San-cto
 Pa-tris. A - men, a - - - men, a - - - men, a -
 A - - - men, a - - - en,
 - - - men, a - - - men,

3 4 6 6 5 6 6 5 4 3 3 4 3 6

17

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

6 7 7b 3 4b 6 6 6

20

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

9 6 6 7 7 3 6 5 5 6 5 6

23

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

6b 6 5 6 7b 6 5 6 7 6b 6 6 5



26

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

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

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

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

6b 6 6 6 5b 6 6b 6 5 5 6 - 6b 7

29

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

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

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

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

6 - 6b - 6 - 6 5

32

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

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

35

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

6 7 6 6 6 5 4 6 7 6 4 4

45

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

3 4 6 4 3 4 6
 2 2 2 2 5
 7 7 6 6

48

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

6 6 6 7 6 5 -
 4 4 3 4 - 3
 6 9 - 6 4 3

9 **Andante**

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Basso

Basso continuo

Musical score for measures 9-13. The score includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Alto, Basso, and Basso continuo. The tempo is marked **Andante**. The lyrics for the vocal parts are: "Chri - ste, Chri - ste e - lei - son,".

14

Musical score for measures 14-18. The score includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Alto, Basso, and Basso continuo. The lyrics for the vocal parts are: "e - lei - le".

19

Adagio

Musical score for measures 19-23. The score includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Alto, Basso, and Basso continuo. The tempo is marked **Adagio**. The lyrics for the vocal parts are: "- i - son, e - lei - son, e - lei - son.".

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

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

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

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

a) Haupttext

A: Handschriftliche Partitur eines unbekanntes Schreibers, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Bonn, Signatur *Ec. 7.1*.

Es handelt sich hierbei um die einzige bekannte Quelle der vollständigen Messe. Die Partitur besteht aus 11 ineinander gehefteten Bögen im Querformat 370 x 240 mm. Ein zusätzlicher, im Übrigen weder beschriebener noch rasterter Bogen ist vorderseitig (als Titelseite) vom unbekanntes Schreiber der Partitur beschrieben mit *Missa / di / Altnicol*.

Ein kartonierter Umschlag trägt vorn auf einem rombenförmigen Aufkleber die Aufschrift „Altnicol.“ von einem zweiten Schreiber sowie links oben auf einem kleinen quadratischen Aufkleber die Signatur.

Die beschriebenen Notenseiten sind bis auf die erste Seite nummeriert (Seitenzahlen von 2 bis 22; zur Seitenaufteilung s. u. die Einzelanmerkungen). Die erste Seite ist überschrieben mit „Missa“; rechts oben steht „da Altnicol“.

Überwiegend enthalten die Seiten drei Akkoladen mit je acht Systemen, Ausnahmen bilden das „Laudamus te“ (S. 9–10) mit jeweils vier Akkoladen zu je fünf Systemen auf einer Seite, und das nur durch den Basso continuo begleitete „Quoniam“ (S. 18), bestehend aus sieben Akkoladen zu je zwei Systemen.

Partituranordnung der ersten Notenseite mit den dort verwendeten originalen Instrumentenbezeichnungen und der Angabe der originalen Schlüssel, falls diese nicht in die Erstausgabe übernommen wurden:

Violino 1

Violino 2

Viola

Canto [C₁-Schlüssel]

Alto [C₃-Schlüssel]

Tenore [C₄-Schlüssel]

Basso

Continuo

Die Einzelsätze sind lediglich durch Doppelstriche voneinander getrennt; als Satzüberschriften dienen durchgängig entsprechende Tempoangaben.

Die Handschrift wurde von einem unbekanntes und wohl nicht aus Leipzig stammenden Schreiber des 18. Jahrhunderts angefertigt. Streichungen bei Stimmverwechslungen nach Seiten- oder Akkoladenwechsel bzw. Stimmensätzen wie im „Christe“, im „Domine Deus“ und im „Cum sancto spiritu“ sowie Taktzahlen im „Domine Deus“ lassen vermuten, dass es sich hierbei möglicherweise um eine Spartierung handeln könnte. Im Übrigen sind nur wenige Korrekturen erkennbar, meist betreffen sie die Textunterlegung oder die Generalbassbezeichnung und sind vom selben Schreiber ausgeführt.

b) Anhang mit Alternativfassung des Kyrie

B: Druck des *Kyrie*, in: *Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft* 5, 1, hrsg. von G. Rietschel, Leipzig 1905, S. 8–12, aus Anlass eines Festgottesdienstes.

Der Druck ist eine Spartierung eines Stimmensatzes, der sich ehemals in der Bibliothek der Thomasschule Leipzig befand und heute verschollen ist (siehe Vorwort). Es handelt sich dabei um eine stark gekürzte, bearbeitete und im *Kyrie I* und *II* jeweils um zwei Oboen erweiterte Fassung des uns durch die Quelle **A** überlieferten Werkes.

Die erste Seite ist überschrieben mit „Kyrie.“, links findet sich eine Bezeichnung „No 3.“ und die Tempobezeichnung „Largo. = ♩“, rechts „Joh. Christoph Altnicol. / + 1759“. Die Orgelstimme ist durchgängig ausgesetzt und nicht beziffert. Die Takte sind nicht nummeriert. Die Partitur enthält eine Vielzahl von vom Herausgeber hinzugefügten dynamischen Zeichen.

Die erste Seite enthält in zwei Akkoladen zu je acht Systemen das „Kyrie I“: 2 Oboen. / *Violine I.* / *Violine II.* / *Viola.* / *Sopran.* / *Alt.* / *Tenor.* / *Baß.* / *Violoncell u. Baß.* / *Orgel.*

Die zweite Seite enthält in zwei Akkoladen zu je sieben Systemen das „Christe“, überschrieben mit der Tempoangabe „Andante“. Die Stimmen sind aufgeteilt in *Violine I.* / *Violine II.* / *Viola.* / *Alt.* / *Baß.* / *Violoncell u. Baß.* / *Orgel.* Das mit „Alla breve.“ überschriebene „Kyrie II“ nimmt mit jeweils zwei Akkoladen drei Seiten ein. Bis auf die Oboen, die in einer Notenzeile notiert sind, ist jeder Einzelstimme ein System zugewiesen.

Aufgrund der erheblichen Abweichungen zu **A** ist das durch **B** wiedergegebene *Kyrie* als eigenständige Fassung zu verstehen. Der Herausgeber hat sich deshalb für einen separaten Abdruck als Anhang, unter Weglassung sämtlicher zahlreicher, offensichtlich vom Herausgeber des Drucks hinzugefügten dynamischen Zeichen, wie *forte*, *piano*, *Crescendo*- und *Decrescendo*-Angaben bzw. -Gabeln, Akzente u. ä., Vortragsbezeichnungen wie „*dolce espr.*“, „*smorz.*“ u. ä. sowie der ausgesetzten Orgelstimme entschieden.

Eine weitere handschriftliche Partitur sowie eine Altstimme, beide in Herrnhut, Unitätsarchiv der Brüdergemeinde, unter der Signatur *Mus. A 18:7* aufbewahrt, besitzen für die vorliegende Erstausgabe keinen Quellenwert.

Die handschriftliche Partitur enthält auf einem einseitig im Querformat (340 x 270 mm) beschriebenen und zweimal gefalteten Bogen in vier Akkoladen das „Kyrie I“ und das „Christe“ in der Fassung der Quelle **B**. Schrift- und Papierbefund (Anfang 20. Jahrhundert) sowie die dynamischen Zusätze weisen recht eindeutig darauf hin, dass als Vorlage für die Abschrift die Quelle **B** fungierte. Jedoch findet sich folgende, von **B** abweichende Instrumentation bzw. Stimmaufteilung im *Kyrie*: *Flöte* / *Viol I* / *Viol II* / *Viola* / *Chor* (im Klaviersatz notiert); im „Christe“: *V. I* / *V II* / *Viola* / *Alt* / *Bass* / *Cello*.

Ein querformatiges Einzelblatt enthält auf 2 ½ Zeilen die Altstimme mit einem Zusatz von späterer Hand: „weitere 2 Dutzend ähnlicher Stimmen vernichtet.“

II. Zur Edition

Der Notentext des Hauptteils der vorliegenden Erstausgabe folgt der Quelle **A**. Sämtliche Eingriffe des Herausgebers, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten wie bspw. die Vereinheitlichung der Halsung hinausgehen, sind, soweit möglich, direkt im Notentext diakritisch gekennzeichnet: ergänzte dynamische Bezeichnungen durch kleinere Type, ergänzte Bögen durch Strichelung. Warnakzidentien wurden hingegen ohne Nachweis entfernt oder ergänzt. War eine diakritische Kennzeichnung in den Noten nicht möglich, erfolgt der Nachweis in den Einzelanmerkungen. Die in der Generalbassbezeichnung häufig vorkommende Bezifferung „7“ wurde durchgängig in der heute üblichen Form „7“ dargestellt bzw. entsprechend vereinheitlicht.

Die Schlüsselung der Basso-continuo-Stimme wechselt bei von oben nach unten sukzessive einsetzenden Vokalstimmen: Der Sopranschlüssel zeigt den Einsatz des Soprans und des Alts an; beim Einsatz des Tenors findet ein Wechsel in den Tenorschlüssel statt und beim Basseinsatz dann in den Bassschlüssel. Mit dem Schlüsselwechsel wird ein Wechsel in der Besetzung angezeigt: Steht der Sopranschlüssel (in der Erstausgabe durch den Violinschlüssel ersetzt), spielt das Tasteninstrument allein; im Tenorschlüssel treten 8'-Instrumente (Violoncello und Fagott) hinzu (die Erstausgabe verwendet hier bereits den Bassschlüssel, setzt aber in kursiver Type „-Cb“); beim Wechsel in den (originalen) Bassschlüssel setzt auch das 16'-Instrument (Kontrabass) ein.

Der Ordinariumstext ist vom Herausgeber ohne Einzelnachweis an den heute liturgisch verbindlichen angepasst worden (vgl. bspw. *Graduale Triplex*, Rom, Tournai 1984), wobei klassische alte Schreibweisen wie „caelum“, „cuius“ und „Iesus“ nicht übernommen wurden. Die Anpassung betrifft neben der Groß- und Kleinschreibung die Interpunktion und die Silbentrennung.

Häufig wurde vor allem bei homophonem Verlauf nur eine Stimme textiert. Alle nicht textierten Stellen werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Die Textunterlegung untextierter Stellen ist in jedem Fall zweifelsfrei möglich, weshalb von einer zusätzlichen diakritischen Kennzeichnung der Ergänzung in den Noten selbst abgesehen werden kann. In Nr. 10 wurde gelegentlich die Abkürzung „c.“ für „cum“ verwendet. Diese Abkürzungen werden ohne Nachweise aufgelöst.

III. Einzelanmerkungen:

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano (Canto), T = Tenore, T. = Takt, Va = Viola, VI = Violino, Bg. = Bogen. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten oder Pausen), Abweichung der Quelle von der Ausgabe bzw. Bemerkung.

Kyrie

1. Kyrie I (S. 1–4)

1–4	A, T, B	keine Textunterlegung
11	B 3–4	Ganze Note über halben Taktstrich
14	T 3–4	Ganze Note über halben Taktstrich
15	T 2–3	punktierte Halbe über halben Taktstrich

15/16	Va	punktierte Halbe über Taktstrich T. 15/16 statt Überbindung zu T. 16
15/16	T	punktierte Halbe über Taktstrich T. 15/16 statt Überbindung zu T. 16
17	A 3–4	Ganze Note über halben Taktstrich
20	S 3–4	Ganze Note über halben Taktstrich
20–30	VI I	nicht notiert, Colla-voce-Verweis auf Canto (Soprano)
20–30	VI II	nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf A
21–26	Va	nicht notiert, Colla-voce-Verweis auf T
24	T 1	Textsilbe fehlt
26	T 4–5	Textverteilung „-lei-“ statt „-le-i-“
26	A 4–6	nicht textiert, stattdessen Wiederholungszeichen
28–30	Va	nicht notiert, Colla-voce-Verweis auf T
31	B 4–5	Textverteilung „-lei-“ statt „-le-i-“
32–51	VI II	nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf A
32–39	Va	nicht notiert, Colla-voce-Verweis auf T
35–51	VI I	nicht notiert, Colla-voce-Verweis auf S
36	T 4–5	Textverteilung „-lei-“ statt „-le-i-“
37	S 3–6	undeutliche Textverteilung; „Kyrie“ und „elei-“ sind (ohne Trennstriche) zusammengeschrieben; die Textsilben lassen sich dabei nicht eindeutig den Noten zuordnen.
37	A, T 4–5	Textverteilung „-lei-“ statt „-le-i-“
44–51	Va	nicht notiert, Colla-voce-Verweis auf T
47	A 1–4	Textverteilung „-lei-“ statt „-le-i-“
48	S 1–6	unklare Textunterlegung: Die Textierung des Taktes lautet versehentlich „-son. Ky-ri elei-“
49	S 5	Textsilbe fehlt
49	B 1–4	undeutliche Textverteilung: „elei-“ bei 3 und 4, statt bei 2 und 3

2. *Christe* (S. 4–5) Taktvorzeichnung „3“

13–17	A	Textsilbe T. 13.1 „-lei-“ statt „-le-“ und T. 17.2 dann „-i-“
16	Va 1–2	punktierte Halbe <i>f</i> und Viertel <i>d</i> statt Halbe und Viertel

3. *Kyrie II* (S. 6–7)

1–3	Bc	im Altschlüssel notiert, Bassschlüssel für T. 4ff. fehlt
6	T 1	Textsilbe fehlt
7	VI I 1	Achtelnote statt Viertel
8	B 1–2	Textunterlegung undeutlich: Textsilbe „-son“ zwischen 1. und 2. Note, Textierung „elei-“ zwischen 2. und 3. Note
17	VI II 2–3	punktierte Achtel statt übergebundene Achtel
21	B 1	Silbe „-lei-“ irrümllicherweise noch einmal unterlegt

Gloria

Die Intonation „Gloria in excelsis deo“ wurde von Altnickol nicht vertont, ist aber liturgisch notwendig. Der angegebene Vorschlag des Herausgebers stammt aus dem *Graduale Romanum*.

4. *Et in terra pax* (S. 8)

1–8	A, T, B	keine Textunterlegung
15	VI II 2	<i>b</i> (mit eigenem <i>b</i> -Akzidents) statt <i>h</i>

5. *Laudamus te* (S. 9–10)

9–12	A	T. 9–12.1 keine Textunterlegung
14	S 1–3	Textkorrektur von fremder Hand
14	A 8	<i>g</i> ; Angleichung an die umgebende Untersextführung zum S vom Hrsg.
29	S 2–3	Sechzehntel statt Achtel
29–30	A	keine Textunterlegung
34–35	A	keine Textunterlegung

6. *Gratias* (S. 11–13)

1, 3, 5	A, T, B	keine Textunterlegung
8–10	T, B	keine Textunterlegung
11	Bc 1–7	Tasto-solo-Striche; in der Erstausgabe durch Bezifferung „1“ wiedergegeben
11–34	alle	keine <i>b</i> -Generalvorzeichnung, sondern Einzelakzidentien
13–20	Va	nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf T
14–20	VI II	nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf A
14	B 7–8	Textunterlegung „magnam gloriam“
15	B 1–5	Textunterlegung: „magnam glo-“

16	Va, T 5	f; Korrektur vom Hrsg.
16–20	VI I	nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf Canto (Soprano)
17	T 8	Textsilbe „-ri“ in Quelle gestrichen
19, 20, 23, 25, 29, 31	S	Text: Abkürzung „magn:“ für „magnum“
19	A, T	keine Textunterlegung
21	S 1	Textsilbe „-am“ irrtümlicherweise noch einmal unterlegt; Silbe „tu-“ erst auf 2
21, 27, 31	T	Text: Abkürzung „magn:“ für „magnum“
23	B	keine Textunterlegung
24, 29	A	Text: Abkürzung „magn:“ für „magnum“
25, 28, 32	B	Text: Abkürzung „magn:“ für „magnum“
25/26	VI I	nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf S
25–28	VI II	T. 25–28.5 nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf A
27–29	Va	nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf T
28–33	VI I	nicht notiert; Colla-voce-Verweis auf S
30–31	A 5	T. 30.5–31.7 keine Textunterlegung
32–33	VI II, Va	nicht notiert; Colla-voce-Verweise auf A bzw. T
7. <i>Domine Deus</i> (S. 13–16)		
18	Bc 3	Bezifferung $\frac{6}{8}$
31	Bc	gesamter Takt ursprünglich versehentlich als Wiederholung von T. 30 geschrieben, dann gestrichen und verbessert eine Zeile höher notiert
48		zugleich Auftakt zu Nr. 8, Doppelstrich nach punktierter Halber + Achtelpause + Sechzehntelpause (VI I, II, Bc) bzw. 2 Viertelpausen + Achtelpause + Sechzehntelpause (übrige Stimmen)
8. <i>Qui tollis</i> (S. 16–18)		
Taktvorzeichnung „3“		
1–17	A, T, B	keine Textunterlegung
1	VI II, Va, S, A, T, B 3	Achtelpause + Sechzehntelpause
2	Va, S, A, T, B 3	Achtelpause + Sechzehntelpause
8	VI I 1	Achtelpause + Sechzehntelpause
11	VI I, VI II, Va, S, A, T, B 3	Achtelpause + Sechzehntelpause
14	B 4	irrtümlicherweise <i>d</i>
27/28	S, A, VI I, VI II 4	Viertelnote bei T. 27.4 mit Punkt im folgenden Takt statt Überbindung
29	A, T 1	keine Textunterlegung
31/32	A	keine Textunterlegung
31–33	T	keine Textunterlegung
34	B 2–4	nicht textiert, stattdessen Wiederholungszeichen
10. <i>Cum Sancto</i> (S. 19–22)		
3–8	Bc	T. 3.4–T. 8.5 im Tenorschlüssel notiert
8–10	A	T. 8.5–10.2 keine Textunterlegung
9	VI I 9	irrtümlicherweise <i>d</i> statt <i>c</i>
16–19	Bc	T. 16.4–19.1 im Sopranschlüssel notiert
17/18	S	T. 17–18.2 keine Textunterlegung. Text vom Hrsg. in Analogie zu T. 4f. ergänzt
19/20	S	T. 19.5–20.7 keine Textunterlegung
24/25	B	T. 24.5–T. 25.7 keine Textunterlegung
25	S	keine Textunterlegung
27/28	S	T. 27.5–28.2 keine Textunterlegung
29/30	A	T. 29.9–30.7 keine Textunterlegung
33/34	S	T. 33.1–34.2 keine Textunterlegung
35	VI I 2	nicht lesbar; vom Hrsg. nach A ergänzt
40/41	T	T. 40.3–41.7 keine Textunterlegung
44	VI I 9–10	nicht lesbar; vom Hrsg. nach A ergänzt
44/45	A	T. 44.1–45.2 keine Textunterlegung
47/48	S, B	T. 47.3–Ende T. 48 keine Textunterlegung
47/48	T	T. 47.5–Ende T. 48. keine Textunterlegung.

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	2
-----------------------------------	---

Kyrie

1. Kyrie I (Coro SATB)	6
2. Christe eleison (AB)	13
3. Kyrie II (Coro)	16

Gloria

4. Et in terra pax (Coro)	20
5. Laudamus te (SA)	22
6. Gratias agimus tibi (Coro)	25
7. Domine Deus (T)	30
8. Qui tollis (Coro)	34
9. Quoniam tu solus Sanctus (B)	38
10. Cum Sancto Spiritu (Coro)	40

Anhang

Kyrie

Kyrie (Coro)	48
Christe (AB)	49
Kyrie (Coro)	50

Kritischer Bericht

54

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial lieferbar:
Partitur, zugleich Orgelstimme (CV 27.068),
Klaviersatz (CV 27.068/03), Chorpartitur (CV 27.068/05),
Violino I (CV 27.068/11), Violino II (CV 27.068/12),
Viola (CV 27.068/13), Basso continuo (CV 27.068/14).

Auf Carus-CD mit dem Norddeutschen Figuralchor Hannover unter der Leitung von Jörg Straube erhältlich (Carus 83.168), i.V.

Available on Carus CD with the Norddeutscher Figuralchor Hannover, conducted by Jörg Straube (Carus 83.168), in prep.