

Johann Sebastian
BACH

Missa in A

Mass in A major

BWV 234

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

Lutheran Mass
for soli (SATB), choir (SATB)
2 flutes, 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 31.234

Inhalt

Vorwort	2
Foreword	4
Avant-propos	5
Faksimile	7
Kyrie	
Kyrie I (Coro)	8
Christe (Coro)	15
Kyrie II (Coro)	17
Gloria	
Gloria	21
Coro	
Domine Deus	35
Aria (Basso solo)	
Qui tollis	41
Aria (Soprano solo)	
Quoniam	46
Aria (Alto solo)	
Cum Sancto Spiritu	50
Soli e Coro	
Kritischer Bericht	62

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.234), Studienpartitur (Carus 31.234/07),
Klavierauszug (Carus 31.234/03),
Chorpartitur (Carus 31.234/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.234/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.234), study score (Carus 31.234/07),
vocal score (Carus 31.234/03),
choral score (Carus 31.234/05),
complete orchestral material (Carus 31.234/19).

Vorwort

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

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

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

Bekanntlich hat Bach bei der Komposition der Messen BWV 233–236 im Wesentlichen auf bereits vorhandene Einzelsätze aus seinen Kirchenkantaten zurückgegriffen. Dieses sogenannte Parodieverfahren hat im 19. Jahrhundert für große Irritation gesorgt, da es den in der klassisch-romantischen Musikästhetik ko-

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

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

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

difizierten Anspruch großer Kunstwerke auf Originalität zu verletzten schien. Heute wissen wir, dass aus Sicht der Bach-Zeit die Parodie gerade im Bereich der Kirchenmusik ein legitimes und allseits angewandtes Verfahren war; maßgeblich für die Beurteilung sollte daher sein, ob die zugrunde gelegte Musik in Deklamation und Affekt den mit ihr in Deckung gebrachten Texten gerecht wird. Hier erweisen sich die lateinischen Prosatexte des Ordinariums als höchst flexibel, da sie ohne Gewalt den ursprünglich mit Blick auf deutsche Poesien verfertigten Arien und Chorsätzen unterlegt werden können. Die Verfahrensweise begünstigte zudem jenen „sehr richtigen Grundsatz, sich nicht auf den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereyen entstehen, sondern nur auf den Ausdruck des ganzen Inhalts einzulassen“, den Johann Sebastian Bach nach Aussage Johann Nikolaus Forkels⁴ in seinen reifen Werken verfolgte.

Berücksichtigt man nun, dass Johann Sebastian im letzten Lebensjahrzehnt außer seinen eigenen Messen zahlreiche Werke anderer Komponisten zu Aufführungszwecken abschrieb oder einrichtete, so wird deutlich, dass seine Messen in den Gottesdiensten der Leipziger Hauptkirchen eine wichtige, wenn auch bis heute unzureichend erforschte liturgische Funktion erfüllt haben und sich keineswegs hinter seinen Kantaten verstecken müssen. Die Pflege der Messe im Leipziger Gottesdienst ist damit einer der wesentlichen Faktoren, die Johann Sebastian in seinen letzten Lebensjahren zur Vervollständigung seiner *Missa in h* zur „großen katholischen Messe“, wie die *h-Moll-Messe* BWV 232 im Familienkreis genannt wurde, veranlasst haben. Bezeichnenderweise werden im Nekrolog, den Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola bald nach Bachs Tod verfassten, die lateinischen Kirchenstücke – Messen, Magnificat und Sanctus – gleich nach den Kantaten an zweiter Stelle, das heißt noch vor den Passionen, genannt. Die Messen gehörten in Leipzig offenbar noch länger zum Aufführungssrepertoire der Thomasschule, Einzelsätze daraus wurden auch in theoretischen Schriften aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder als Muster herangezogen. Durch die Verwendung lateinischer liturgischer Texte waren sie – anders als die Kirchenkantaten – weder dem Wandel theologischer Ansätze im Laufe der Zeit unterworfen noch in ihrer Wirkung allein auf die protestantischen Gebiete Deutschlands beschränkt. Die lateinischen Kirchenwerke gehörten daher zu den ersten Vokalkompositionen Johann Sebastian Bachs, die nach 1800 im Druck veröffentlicht wurden. Sie spielten damit eine maßgebliche, heute allerdings fast schon wieder vergessene Vorreiterrolle, die es schließlich ab 1850 ermöglichte, die Gesamtausgabe seiner Werke als eine Aufgabe von nationaler Bedeutung in einem politisch zerrissenen Deutschland herauszustellen.

Von den sechs Teilsätzen der vorliegenden *Missa in A* BWV 234 lassen sich vier in anderen Werken Johann Sebastian Bachs nachweisen: Das „Gloria“ diente mit dem Text „Friede sei mit Euch“ ursprünglich als 6. Satz der Kantate *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* BWV 67. Bei der Übernahme in die Messe wurden die Anrufungen „Gloria“ kunstvoll in das ursprüngliche orchestrale Vorspiel eingebunden und im weiteren Verlauf die Orchesterbegleitung näher an die des *Kyrie* angepasst. Die Sopranarie „Qui tollis“ ist eine stark revidierte Fassung der Altarie „Liebster Gott, erbarme dich“ aus der Kantate *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* BWV 179. Auffälligster Eingriff ist der Verzicht auf die üblichen Continuo-Instrumente, da nunmehr Viola und Violinen (trotz gelegentlicher Umfangsunterschreitungen) gemeinsam den tiefsten Part übernehmen. Dieses sogenannte Bassetchen, das

außerhalb der gewöhnlichen Weltordnung, die durch die Musik repräsentiert wird, steht, kann im Barock-Zeitalter als Symbol für die Sündlosigkeit Jesu Christi verstanden werden. Die Arie „Quoniam tu solus Sanctus“ ist eine geringfügig erweiterte Fassung der Arie „Gott ist unsre Sonn und Schild“ aus der Kantate *Gott, der Herr, ist Sonn und Schild* BWV 79. Die große Schlussfuge „In Gloria Dei Patris. Amen“ entstammt der Kantate *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* BWV 136. Der Schriftcharakter der autographen Partitur lässt vermuten, dass auch die Teilsätze *Kyrie* und *Christe* sowie die Bassarie „Domine Deus“ auf eigene Vorlagen zurückgehen und allenfalls das „Kyrie II“ sowie die Eröffnungstakte des „Cum Sancto Spiritu“ ad hoc komponiert wurden.

Die *Missa in A* BWV 234 ist quellenmäßig bemerkenswert gut überliefert. Um 1738 dürfte Bach die klar leserliche und insgesamt korrekturarme autographe Partitur angefertigt haben, die später in den Besitz des Hauses Breitkopf gelangte und sich seit 1951 in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt (Signatur: *Mus. ms. 971*) befindet. Dank eines Faksimiledrucks (hrsg. von Oswald Bill mit einem Vorwort von Klaus Häfner, Wiesbaden 1985) ist sie der Forschung leicht zugänglich. Der Partitur ist eine autographe Continuostimme mit dem Vermerk „pro Violincello piccolo“ beigegeben, die eine Aufführung zwischen 1743 und 1746 belegt. Ferner ist auch ein Originalstimmensatz aus Bachs letzten Lebensjahren erhalten geblieben, an dessen Herstellung sein Sohn Johann Christoph Friedrich maßgeblich beteiligt war (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach St 400*). Zudem hat Bachs Schüler Johann Christoph Altnickol noch zu Lebzeiten Bachs eine Partiturabschrift des Werkes angefertigt (Ebenda, Signatur: *Mus. Ms. Bach P 16*). Die günstige Quellensituation dokumentiert, dass Bach im Zuge der Aufführungsgeschichte verschiedene Veränderungen vorgenommen hat. Diese sind allerdings nicht so tiefgreifend, dass sie als selbstständige Fassungen gelten müssten.

Im Einzelnen handelt es sich um die folgenden Stellen: In den Takten 60–62 des *Kyrie* überliefert die Abschrift von Altnickol eine ältere Alternativlesart, die im Partiturotograph nach Radierung und Überschreibung kaum noch zu erkennen ist. Im *Gloria* hat Bach bei den Takten 10 und 37 Hinweise auf eine mögliche Vertauschung der Stimmen Alt und Bass angebracht; zusätzlich ist bei der zweiten Stelle durch hinzugefügte recht klein geschriebene Noten angedeutet, wie die Schlussformel bei Besetzung mit Alt zu ändern ist. Obwohl diese Änderung im Stimmenmaterial nicht berücksichtigt ist, ist sie als Alternativlesart auch für heutige Aufführungen von Interesse. Isolierte Vermerke in der Originalpartitur über die Mitwirkung von zwei Oboen *colla parte* mit Flöte bzw. Violine I (Satz 1, T. 114 und T. 120) blieben in den übrigen erhaltenen Quellen unberücksichtigt.

Die Messe wurde bereits im Jahre 1818 durch Georg Poelchau bei Nikolaus Simrock in Bonn erstmals im Druck herausgegeben. Die erste kritische Ausgabe erfolgte 1858 durch Moritz Hauptmann in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (*BG* 8, S. 51–98, Kritischer Bericht auf S. XIV). Im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* liegt sie seit 1978 vor (*NBA* II/2, S. 1–60, hrsg. von Emil Platen); der zugehörige Kritische Bericht ist 1982 erschienen.

Die vorliegende Neuausgabe beruht in erster Linie auf der autographen Partitur und dem Originalstimmensatz. Die genannte Abschrift von Altnickol sowie die Originalquellen zu den jeweiligen Parodievorlagen aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin wurden zum Vergleich herangezogen.

Leipzig, im Mai 2000

Ulrich Leisinger

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

Foreword

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

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

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

It is well known that when composing the Masses BWV 233–236 Bach made considerable use of existing movements from some of his church cantatas. This practice of so-called parody

composition was a source of considerable irritation during the 19th century, because the aesthetic view of the classical-romantic era saw it as prejudicial to the element of originality which was considered necessary to great works of art. We know today that from the viewpoint of Bach's time the parody, especially in the sphere of church music, was a legitimate musical form in use everywhere. The criterion for determining the value of a parody should, therefore, be a decision whether the music, in its character and effect, is appropriate to the words newly associated with it. In this connection the Latin prose text of the *Ordinarium* proves to be extremely flexible, as it can be fitted without violence to arias and choral movements originally conceived as settings of German poetry. This procedure was well suited to realizing the "very correct principle of not emphasizing the expression of individual words, which can lead to mere playing with notes, but of expressing the meaning of the whole passage," a principle which, according to Johann Nikolaus Forkel,⁴ Johann Sebastian Bach followed in his mature works.

In view of the fact that during the last decades of his life Johann Sebastian not only composed his own Masses but also copied or adapted for performance numerous works by other composers, it is clear that his Masses fulfilled an important liturgical function in the Leipzig churches and that the Masses are by no means of a lesser calibre than his cantatas. The use of the Mass at services in Leipzig was one of the important factors which in the last years of his life caused Johann Sebastian to complete his *Missa in B minor* to become the "Great Catholic Mass," as the *Mass in B minor* BWV 232 was called in his family circle. It is significant that in the *Necrology* which Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola wrote shortly after Bach's death, the Latin church pieces – Masses, *Magnificat* and *Sanctus* – were mentioned in second place, directly after the cantatas, that is to say, before the Passions. Evidently, the Masses remained for many years in the performance repertoire of the Thomasschule, and during the second half of the 18th century movements from them were frequently quoted in theoretical writings as examples to be followed. Owing to their use of Latin liturgical words they were – unlike the church cantatas – neither affected by changes in theological thinking over the years, nor restricted to use in the Protestant areas of Germany. Consequently the Latin church works were among the first vocal compositions of Johann Sebastian Bach to be published after 1800. Therefore, if today they are almost forgotten, they played an important role in preparing the ground for the appearance, from 1850 onwards, of the Complete Edition of his works, whose publication was an undertaking of national importance in a politically fragmented Germany.

Four of the six movement sections which make up this *Mass in A*, BWV 234, are also known to exist in other works by Johann Sebastian Bach: the *Gloria*, set to the words "Friede sei mit Euch", originally formed the 6th movement of the cantata *Halt im Gedächtnis Jesum Christ*, BWV 67. When this music was adapted for use in the present Mass the exclamations "Gloria" were skilfully incorporated into the originally orchestral prelude, and during the course of the music the orchestral accompaniment was revised to bring it closer to that of the *Kyrie*. The soprano aria "Qui tollis" is a much altered version of the alto aria "Liebster Gott, erbarme dich" from the cantata *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei*, BWV 179. The most noticeable alteration concerns the fact that the usual continuo instruments are omitted, the viola and violins together playing the lowest part (despite occasional notes below the range of the violins). This use of upper strings for the lowest line, known in German as *Bassetchen*, as a musical representation of something outside the natural order, could be understood during the ba-

¹ These are Christmas, Easter and Pentecost, New Year, Epiphany, Ascension, Trinity, St. John's Day, St. Michael's Day and the feast days of the Virgin Mary.

² *Leipzig Kirchen-Staat. Das ist deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig ...* probably edited by Friedrich Groschuff, Leipzig, 1710, „Einleitung zu dem Leipziger Sonn- und Festtages- auch Wöchentlichen Gottesdienst. Erste Abtheilung, Von der Ordnung des Gottesdienstes insgemein," p. 5, paragraph VI.

³ For further information see the new edition of the *Kyrie "Christe, du Lamm Gottes"* BWV 233a, ed. by Ulrich Leisinger, Stuttgart 2000 (CV 31.233/50).

⁴ See Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, facsimile reprint, edited and with notes by Axel Fischer, Kassel, 1999, p. 35.

roque age as a symbol of the sinlessness of Jesus Christ. The aria "Quoniam tu solus Sanctus" is a slightly extended version of the aria "Gott ist unsre Sonn und Schild" from the cantata *Gott, der Herr, ist Sonn und Schild*, BWV 79. The great concluding fugue "In Gloria Dei Patris. Amen" was taken from the cantata *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz*, BWV 136. The character of the handwriting of the autograph score suggests that the sections *Kyrie* and *Christe*, together with the bass aria "Domine Deus", were also based on music which was already in existence, in which case only the "Kyrie II" and the opening bars of the "Cum Sancto Spiritu" may have been composed afresh for this Mass.

The *Mass in A*, BWV 234, survives in remarkably satisfactory source material. About 1738 Bach made the clearly legible autograph score, which contains very few mistakes. It later came into the possession of the publisher Breitkopf, and since 1951 it has been in the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt (shelf no. *Mus. ms.* 971). Thanks to a facsimile publication (edited by Oswald Bill, with a foreword by Klaus Häfner, Wiesbaden, 1985) it is easily accessible for scholars. Bound with the score is an autograph continuo part marked "pro Violincello piccolo", which indicates that a performance took place between 1743 and 1746. Also extant is an original set of performance parts, copied during the last years of Bach's life, mainly by his son Johann Christoph Friedrich (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf. no. *Mus. ms. Bach St 400*). During Bach's lifetime his student Johann Christoph Altnickol also made a copy of the score of this work (in the same Library, shelf no. *Mus. Ms. Bach P 16*). The favourable situation concerning source material shows that in connection with various performances Bach made a number of alterations, but these are not sufficiently important for them to be considered as constituting different versions of the work.

Details of these changes are as follows: in bars 60–62 of the *Kyrie* Altnickol's copy reveals an earlier reading which, following erasure and over-writing, can scarcely be made out in the autograph score. In the *Gloria*, bars 10 and 37, Bach indicated a possible exchange of the alto and bass voices; in the second of these bars the addition of very small notes shows how the concluding cadence is to be performed when an alto voice is used. Although this alteration was not made in the performance parts, it is of interest for modern performances as an alternative reading. Isolated indications in the original score of the addition of two oboes playing *colla parte* with the flute or violin I (1st movement, bars 114 and 120) were not included in the other surviving sources.

This Mass, edited by Georg Poelchau, was first printed by Nikolaus Simrock, Bonn, in 1818. The first scholarly edition was published in 1858, edited by Moritz Hauptmann, in the *Bachgesellschaft Complete Edition* (BG 8, p. 51–98, Critical Report on p. XIV). It has been available as part of the *Neue Bach-Ausgabe* since 1978 (*NBA II/2*, p. 1–60, edited by Emil Platen). The corresponding Critical Report appeared in 1982.

The present edition is based primarily on the autograph score and the original performance parts. Comparison was made with the score copied by Altnickol, mentioned above, and also with the sources for the original versions of the other movements adapted for use in this Mass, now held by the Staatsbibliothek zu Berlin.

Leipzig, May 2000
Translation: John Coombs

Ulrich Leisinger

Avant-propos

Les textes sacrés latins ont joué à certaines périodes de la vie créative de Johann Sebastian Bach un rôle beaucoup plus important que celui connu généralement de nos jours. Le latin n'avait pas du tout été complètement remplacé par l'allemand dans le service religieux luthérien : À Leipzig, à l'époque de Bach, les motets latins étaient tout à fait d'usage courant et, lors des grandes fêtes et des fêtes de moyenne importance,¹ le *Magnificat* et le *Sanctus* en latin étaient prévus avec accompagnement orchestral au complet. Dans l'ordre du service divin valable à l'époque du séjour de Bach à Leipzig, il est expressément noté que le *Kyrie* serait « chanté ou joué tantôt en allemand, tantôt en latin [plus correctement, en grec] » et que le *Gloria* (d'après l'intonation *Gloria in excelsis Deo*) pourrait être interprété en « latin avec musique », ces propos s'appliquant aux compositions accompagnées d'orchestre où l'on ne se contentait pas du chant en allemand de la communauté.² Les travaux de Johann Sebastian Bach ayant rapport avec l'*Ordinarium Missae* s'étendent sur plus de trente ans. De l'époque de Weimar datent, en dehors de copies d'œuvres d'autres compositeurs, quelques mouvements comme le *Kyrie* « *Christe, du Lamm Gottes* » BWV 233a,³ repris plus tard dans la *Messe en fa majeur*. La *Messe en si mineur* que Johann Sebastian Bach dédia à Frédéric Auguste II, prince électeur de Saxe et roi de Pologne, dans l'espoir d'obtenir un titre honorifique à la cour de Dresde, constitue ensuite la première œuvre du genre en plusieurs mouvements. Le fait que cette messe ait été destinée à une cour catholique a entraîné aussi des conclusions précipitées quant aux autres messes de Bach, qui, selon toute vraisemblance, datent toutes de la deuxième moitié des années 1730, et qui furent donc, elles aussi, mises en relation avec Dresde. Rien n'était cependant cette hypothèse. L'appellation « Messes luthériennes » employée souvent pour désigner les quatre messes de Johann Sebastian Bach composées seulement du *Kyrie* et du *Gloria* induit également en erreur. Dans les zones de culture catholique, et particulièrement à la cour de Dresde, les messes se limitant à ces deux mouvements se rencontrent fréquemment. Il serait historiquement correct de nommer des messes de ce type *Missae* et de nommer au besoin *Missae totae* celles mettant en musique l'ordinaire au complet et comprenant donc aussi le *Credo*, le *Sanctus* et le *Benedictus* avec l'*Agnus Dei*.

Les quatre *Missae*, cinq si l'on y ajoute la version originelle de la *Messe en si mineur* BWV 232, suivent le même plan : le *Kyrie* est en trois parties, la reprise du « *Kyrie* » y étant dotée normalement de nouveau matériau thématique. Le *Gloria* est constitué de cinq sections, les parties d'encadrement « *Gloria* » et « *Cum Sancto Spiritu* » étant confiées au chœur, alors que « *Domine Deus/Domine fili* », « *Qui tollis* » et « *Quoniam* » sont des arias confiées à des solistes. Comme on le sait, Bach a, pour l'essentiel, repris des mouvements existants de différentes cantates pour composer les messes BWV 233–236. Ce procédé, dit parodique, a suscité bien des problèmes au XIX^e siècle, car il semblait s'opposer aux dogmes de l'esthétique musicale classique et romantique demandant au chef-d'œuvre de faire preuve d'originalité. Aujourd'hui, nous savons que, vue de l'époque de

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

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

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

Bach, la parodie était, particulièrement dans le domaine de la musique sacrée, un moyen légitime et couramment employé. L'élément décisif d'appréciation devait être l'exactitude déclamatoire et émotive existant entre la musique utilisée et les textes sur lesquels elle était rapportée. Les textes latins en prose de l'ordinaire s'avéraient sur ce point particulièrement souples, car ils pouvaient être placés sans gros problèmes sur des mouvements choraux et des arias écrits à l'origine sur des textes poétiques allemands. Le procédé favorisait d'autre part le « principe fort juste de ne pas se baser sur le sens de chaque mot, ce qui ne peut donner naissance qu'à de simples jeux, mais sur ce que l'ensemble veut dire », principe que, d'après Johann Nikolaus Forkel, Bach suivit dans les œuvres de sa maturité.⁴

Si l'on tient compte du fait que Johann Sebastian, en dehors de ses propres messes, recopia ou arrangea de nombreuses œuvres d'autres compositeurs dans les dix dernières années de sa vie, il devient clair que ses messes ont joué un rôle important dans le service divin des principales églises de Leipzig, même s'il a été insuffisamment étudié jusqu'à nos jours, et qu'elles ne doivent pas faire figure de parent pauvre en face de ses cantates. La place accordée à la messe dans le service divin de Leipzig est un des facteurs primordiaux ayant conduit Johann Sebastian Bach à terminer sa *Missa* en si mineur dans les dernières années de sa vie et à faire d'elle une « grand-messe catholique » comme on appelait la *Messe en si mineur* dans le cercle familial. La deuxième place accordée aux pièces latines – Messes, Magnificat et Sanctus – directement après les cantates, c'est-à-dire avant les Passions, dans le nécrologe que rédigèrent Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Friedrich Agricola peu après la mort de Bach en dit long sur ce point. Les messes firent, semble-t-il, encore longtemps partie du répertoire de l'école de Saint-Thomas. Certains mouvements furent aussi utilisés comme modèles dans les écrits théoriques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. De par l'emploi de textes liturgiques latins, ils ne furent pas contrairement aux cantates, les victimes de nouvelles orientations théologiques et leur champs d'action ne fut pas seulement limité aux régions protestantes de l'Allemagne. Les œuvres sacrées sur des textes latins appartiennent donc au premier groupe d'œuvres vocales de Johann Sebastian Bach imprimé après 1800. Elles jouèrent ainsi un rôle avant-coureur décisif, même s'il est aujourd'hui de nouveau presque oublié, rôle qui permit finalement, à partir de 1850, à présenter l'édition complète des œuvres du compositeur comme un devoir d'importance nationale dans une Allemagne politiquement déchirée.

Quatre des six parties de la *Messe en la majeur* BWV 234 sont empruntées à d'autres œuvres de Johann Sebastian Bach : Le *Gloria* sert au départ de sixième mouvement à la cantate *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* BWV 67 sur le texte « Friede sei mit Euch ». Lors de sa reprise dans la messe, les exclamations « Gloria » ont été savamment incluses dans le prélude à l'origine orchestral et, dans le déroulement ultérieur, l'accompagnement orchestral a été ajusté à celui du *Kyrie*. L'aria de soprano « Qui tollis » est une version fortement révisée de l'aria pour alto « Liebster Gott, erbarme dich » extrait de la cantate *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* BWV 179. Une modification frappante est l'absence des instruments de continuo habituels puisque l'alto et les violons (malgré une étendue parfois inférieure) assurent ensemble la partie la plus basse. Ce procédé appelé petit basset se situant en dehors de l'ordre naturel des choses représenté par la musique peut à l'époque baroque être compris comme le symbole de la pureté originelle du Christ. L'aria « Quo-

niam tu solus Sanctus » est une version légèrement plus développée de l'aria « Gott ist unsre Sonn und Schild » extrait de la cantate *Gott, der Herr, ist Sonn und Schild* BWV 79. La grande fugue finale « In Gloria Dei Patris. Amen » provient de la cantate *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* BWV 136. Le type d'écriture de la partition autographe laisse supposer que les parties *Kyrie* et *Christe* ainsi que l'aria de basse « Domine Deus » proviennent eux aussi d'autres œuvres de Bach et que tout au plus le *Kyrie II* et les mesures d'introduction du « Cum Sancto Spiritu » ont peut-être été composées pour l'occasion.

Exceptionnellement, de nombreuses sources de la *Messe en la majeur* BWV 234 nous ont été transmises. Bach a dû terminer la partition autographe vers 1738. Elle est facilement lisible et contient peu de corrections. Cette partition passa ensuite en possession de la maison Breitkopf et est conservée depuis 1951 à la Hessische Landes- und Hochschulbibliothek de Darmstadt (cote : *Mus. ms. 971*). Grâce à une impression en fac-similé (éditée par Oswald Bill avec une préface de Klaus Häfner, Wiesbaden 1985), elle est facilement accessible aux chercheurs. Une voix de continuo autographe attestant une exécution entre 1743 et 1746 est reliée à la partition avec la remarque « pro Violincello piccolo ». D'autre part, un jeu original de parties réalisé durant les dernières années du compositeur a été conservé. Johann Christoph Friedrich Bach, fils du compositeur, y a grandement collaboré (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz : Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Cote : *Mus. ms. Bach St 400*). De plus, Johann Christoph Altnickol, étudiant de Bach, a réalisé une copie de l'œuvre alors que le compositeur était encore vivant (ibid. Cote : *Mus. Ms. Bach P 16*). Cette situation exceptionnelle documente les modifications entreprises par Bach lors des différentes exécutions de l'œuvre. Elles ne sont cependant pas assez importantes pour permettre de parler de versions différentes. Il s'agit pour le détail des passages suivants : Dans les mesures 60 à 62 du *Kyrie*, la copie d'Altnickol transmet une alternative de lecture ancienne qui, dans la partition autographe, est à peine reconnaissable suite à des ratures et des reports. Aux mesures 10 et 37 du *Gloria*, Bach a indiqué la possibilité d'une permutation des parties d'alto et de basse. Au second endroit, des notes écrites en petit indiquent dans ce cas de quelle manière la formule finale est modifiée lors d'une distribution à l'alto. Bien qu'il ne soit pas tenu compte de ce changement dans le matériel des parties, il constitue une intéressante alternative de lecture pour une exécution de nos jours. Des indications isolées de la partition originale concernant l'utilisation de deux hautbois colla parte avec respectivement la flûte et le violon I (premier mouvement, mes. 114 et mes. 120) n'ont pas été repris dans les autres sources.

La messe fut éditée pour la première fois dès 1818 par Georg Poelchau chez Nikolaus Simrock à Bonn. La première édition critique fut réalisée par Moritz Hauptmann en 1858 dans le cadre de l'édition complète de la Bachgesellschaft (*BG* 8, pp. 51–98, apparat critique p. XIV). Sa publication dans le cadre de la *Neue Bach-Ausgabe* remonte à 1978 (*NBA* II/2, pp. 1–60, éditée par Emil Platen) ; l'apparat critique correspondant fut publié en 1982.

La présente nouvelle édition se base en première ligne sur la partition autographe et le jeu de parties originales. La copie d'Altnickol mentionnée plus haut et les sources originales des œuvres parodiées en possession de la Staatsbibliothek zu Berlin ont été utilisées comme éléments de comparaison.

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

Missa in A

Mass in A major

BWV 234

Kyrie

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Kyrie I

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso


Continuo Organo


5

6 4 5 3

6 4 5 3

5 6 7 # 6 5 7 - 7 4 2

* Zur abweichenden Phrasierung der Flötenstimme () im Originalstimmensatz siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Concerning the different phrasing for the flute part () in the original set of parts see the foreword and the Critical Report.

Aufführungsdauer/Duration: ca. 37 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.234

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

10

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

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

15

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

5 6 5 4 6 6 7 5 6 6

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

6 4 5 # 6 6 7 4 2 6

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

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

5 # 3 = 6 - 7 # 7 # 6 7 7

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

Ky-ri-e e -
 Ky-ri-e e -
 Ky-ri-e e -
 Ky-ri-e e -

Piano accompaniment for measures 41-46. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. Dynamics include *p* and *f*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Vocal lines for measures 41-46. The lyrics are: lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e. The score includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a bass line. Fingerings are indicated with numbers 3, 4, 5, 6.

Piano accompaniment for measures 47-52. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. Dynamics include *p* and *f*. The music continues with complex rhythmic patterns.

Vocal lines for measures 47-52. The lyrics are: e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. The score includes four vocal staves and a bass line. Fingerings are indicated with numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7.

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

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

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

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

son, e - lei - son.

son, e - lei - son.

son, e - lei - son.

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

Christe

73 **Lento e piano**

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

6 7 5 6 4 2

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

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

7 5 6 4 2

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

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

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

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

7h 5

6 4 2

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

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

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

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

7h 5

6 4 2

7b 5h

6 4 2

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

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

Kyrie II

90 **Vivace**

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

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

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

5 7 6 7 5 6 # 5 5 # [tasto solo]
2 4 2 #

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

Vc pic
7 6 5 6 7

* Zur Besetzung der Bassstimme in T. 120–132 siehe Vorwort und Kritischen Bericht.
 Concerning the scoring of the bass part in bars 120–132, see the foreword and Critical Report.

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

Vc pic

7 # 5# 6 # 4 [Tutti] 7# 4 5 6 5# 6 7# 5 4

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

Vc pic

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

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

6 5 7 6 4 5 3 6 4

10 **adagio e piano**

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

6 7 7 6 5 6 5 9 8

* Zum im Autograph vorgeschlagenen Stimmentausch in T. 10–22 und 37–53 siehe Vorwort und Kritischen Bericht.
 Concerning the suggested exchange of parts in bars 10–22 and 37–53, see the foreword and Critical Report.

Musical notation for measures 16-20. The top two staves are vocal parts with melodic lines. The bottom three staves are piano accompaniment, which is mostly silent in these measures.

Musical notation for measures 21-25. The vocal staves contain the lyrics: "bo - nae vo - lun - ta - tis, pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis". The piano accompaniment includes fingerings: 4 2, 6, [9 7 4], [8 6], 5, 4 2, 6, 6 5.

Musical notation for measures 26-30. The vocal staves continue the melodic line. The piano accompaniment remains silent.

Musical notation for measures 31-35. The vocal staves contain the lyrics: "tis. Lau - da - mus Lau - da - mus Lau - da - mus Lau - da - mus". The piano accompaniment includes fingerings: 8, 7, 9, 8, 3, 7, 9, 8, 3, 8, 7.

te, lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus, lau -
te, lau - da - mus te, be - ne -
te, lau - da - mus te,
te, lau - da - mus

da - mus, be - ne - di - ci - mus, lau -
di - ci - mus, lau - da - mus te, lau -
be - ne - di - ci - mus, lau - da - mus, lau -
be - ne - di - ci - mus, lau - da -

37 **adagio e piano**

Musical score for measures 37-41, piano part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano part is mostly rests, with some low notes in the left hand.

Musical score for measures 37-41, vocal part. The score is in G major and 4/4 time. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "ad - - - - - o - ra - mus te, ad - -". The piano accompaniment is in the bass clef, with notes corresponding to the vocal line. Fingering numbers (6, 7, 7, 6, 5, 3, 6, 5) are provided for the piano part.

Musical score for measures 42-46, piano part. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano part is mostly rests, with some low notes in the left hand.

Musical score for measures 42-46, vocal part. The score is in G major and 4/4 time. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "- o - ra - mus, ad - o - ra - mus te, ad - - - - - o - ra - mus,". The piano accompaniment is in the bass clef, with notes corresponding to the vocal line. Fingering numbers (9, 8, 4, 6, 7, 4, 2) are provided for the piano part.

* Siehe T. 10 / See bar 10.

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

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

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

Vivace e forte

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

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

glo - ri - fi - ca

te, glo - ri - fi - ca

6 6 # 6 6 6

Musical score for measures 56-58, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

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

Musical score for measures 59-61, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

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

te, be - ne - di - ci-mus te, lau - da - - mus te, lau - da-mus te, lau-da-mus te, be - ne -
 lau - da-mus te, be - ne - di - ci-mus te, lau - da-mus te, lau - da-mus te, lau - da - mus te, be -
 lau - da-mus te, be - ne - di - ci-mus te, lau - da-mus te, be - ne - di - ci-mus be -
 lau - da-mus te, be - ne - - mus te, lau - da-mus



adagio e piano

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

69

Musical score for measures 69-73. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 74-78. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line contains the lyrics: "te, ad - - - o - ra - mus, ad - o - ra - mus te,". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Fingering numbers (6, 5, 9, 4, 8, 4, 2, 6) are indicated below the bass line.

74

Musical score for measures 79-83. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 84-88. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line contains the lyrics: "ad - - - o - ra - mus, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - - -". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Fingering numbers (7, 5, 6, 5b, 6, 6, 4, 5, #, 7, #, 9, 4, 8, 3) are indicated below the bass line.

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

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

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

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

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

8 7 4 3 6 5 6 6 6 5
 4 3 5 5 6 4 3

Domine Deus *

Andante

Violino solo

Basso

Continuo

4

Do-mi-ne,

poco p

8

Do - mi - ne De-us, Rex le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens,

11

Do - mi - ne De - us,

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

14

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

f

* Zur Artikulation siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht. / Concerning articulation, see the foreword and Critical Report.

17

6 5 7 6 5 7 5 6 5 7 7

21

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

4 2 6 5 6 4 3 p 6 6 # 6 5 2 # 5 # 6

24

Pa - ter o-mni - pot-ens, Do - mi De - us,

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

27

Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, De - - - us Pa - - - ter o -

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

30

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

6 6 4 # 6 # 7 # # 7 # 6 6 4 # f 6 #

34

38

42

45

48

51

Do - mi-ne Fi - li

p

54

u - ni - ge - ni - te, Je - su - ste, -

57

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

60

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

63

Chri - ste. Do - mi - ne De - us,

f

67

A-gnus De - i, Fi - - li-us Pa - - tris, Do - mi - ne

70

De-us, A-gnus De - i, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Do - ne

73

De - ne De-us, A-gnus De-i, A -

76

- - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris,

80

Do - mi-ne

84

De - us, A - gnus De - i, A - - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Do - mi - ne

6 5/2 6 # 6 5 # 5/2 6 7 6 5b 7

87

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, A -

9/5 8/6 6/5 7 9/7 8/6 6 7#

90

- - - gnus De , Fi - li - us Pa - tris, A - - gnus,

7/5 # 6 6/4 3 # 6 6/5 4 # 7 6 6b 7b #

93

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

6 # 6/5 6 6/4 # f 6 # 6/5 7 5b

97

6/5 7 6/5 7 # - 4/2 6 9# 7 8/6 4 #

Qui tollis

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Soprano solo

Violini *
Viola

7

13

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

19

re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec

* Zur Umfangsunterschreitung der Violinen (T. 9, 12, 66, 70, 74, 103, 106 und 112) siehe Vorwort und Kritischen Bericht.

Concerning the use of the violins below their normal register (bars 9, 12, 66, 70, 74, 103, 106 and 112), see the foreword and Critical Report.

25

ca - ta, pec-ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi-se - re - re,

30

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

35

Qui tol - lis pec - ca - - ta,

41

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

46

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

52

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

57

- nel - sus -

63

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

68

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

74

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

80

o-ne

86

Qui se - - - des, qui se - des ad dex - tram, ad dex - tram Pa - tris,

92

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

97

no - bis, qui se - - - - des ad dex-tram Pa - tris, mi - se -

102

re - - - se - re - - - - - re no -

107

bis.

Quoniam

Violini
Viola

Alto

Continuo

4/2 6, 6/5, 5h - 4/2 6/5, 4/2 6/5

5

4/2 6, 6/5, 7/#, 6/6, 6/5 6

9

6/4, 6/6, 6/6, 6/6, 6/6, 4/2 6/5, 4/2 6

13

Quo - ni-am tu so - - - lus San - ctus, quo - ni - am tu so - lus San - ctus,

p

6/5, 6/5, 6/6 6/5, 6/5

17

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

21

tu so - - - lus Al - tis - si - mus, so - - - - -

25

lus Al - tis - si - mus,

29

quo - ni - am tu so -

33

- - lus San - ctus, Je - su Chri - ste, tu so - lus Do - mi -

nus, Je - su Chri-ste, tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su Chri - ste,

tu so - - - San - ctus,

tu so - - - Do - mi - tu so - - - lus Al - tis - si - mus,

Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, quo - ni - am tu so - - - lus San-ctus, tu

San - - ctus, tu so - - - lus,

55

quo - ni - am tu so - - - lus San - ctus,

6/5 6 6 4/2 6/5 6 p 6 6/5 6/5

59

quo - ni - am tu so - lus San-ctus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi - nus,

7 7/5 4 6 - 4 2 6 6 5 7 6 6

63

tu so - lus Al-tis - si - mus su Chri-ste, so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je - su

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

67

Chri-ste, Je - su Chri - ste.

6 6/5 f 6 - 6 4 5 6 4 5

71

Vc pic

6 4/2 6 6 6 6 4 2 6 6 6 6 6/5 6

Cum Sancto Spiritu*

Grave

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo Organo

Cum San - - - - - cto - Spi - ri -

Cum San - - - - - cto Spi - ri -

Cum San - - - - - cto si - ri -

Cum San - - - - - cto Spi - ri -

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

Vivace

4

**Solo

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

tu,

tu,

tu,

tu,

4 6 6 7 6 8 - 6 5 6 6 6 5
2 5 4 3

* Zur Solo-Tutti-Differenzierung siehe Vorwort und Kritischen Bericht. / Concerning the differentiation between solo and tutti, see the foreword.
 ** Zum Sopraneeinsatz siehe Vorwort und Kritischen Bericht. / Concerning the entry of the soprano, see the foreword and Critical Report.

Musical score for measures 7-8. The piano part consists of two staves with a treble and bass clef. The vocal part consists of two staves with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 8-9. The piano part consists of two staves with a treble and bass clef. The vocal part consists of two staves with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#).

Tutti *tr*
 in glo - - - ri - a De - i Pa - tris. A - - -
 Tutti *tr*
 in glo - - - ri - a

6 7 6 5 - 6 8

Musical score for measures 9-14. The piano part consists of two staves with a treble and bass clef. The vocal part consists of two staves with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#).

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

Tutti *tr*
 Tutti *tr*
 Tutti *tr*

7 4 6 6 6 7 4

2 2

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

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

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

7 7 6 7 7 6

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

7 7 7# 7 7

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

7 7 7 7# 6 6 #

25

27

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

Vc pic

6 6 # 6 5 7 #

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

Solo *Tutti* *Solo* *Tutti* *Solo* *Tutti*

6 7 7 7

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

Tutti *tr* *Tutti* *tr* *Tutti* *tr*

6 6 5 8 7 6 5 6 5 6 6

Musical score for measures 33-34, featuring piano accompaniment with multiple staves.

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

6 7 4 6 6 5 6 5_b

Musical score for measures 35-36, featuring piano accompaniment with multiple staves.

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

9 7 7 # 7 6 5 9 7 5 # 7 6 5

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

7 6 6 7 6 6 5 6

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

7 6 6 7 7 # 6 4 2

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

6 5 6 5 6

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

7 6 6 6 5 6 5 4 2

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

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

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

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Zur *Missa in A* BWV 234 ist reichhaltiges Material aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert erhalten geblieben.

A: Originalpartitur

Wichtigste Originalquelle ist die autographe Partitur von Johann Sebastian Bach (im Folgenden Quelle **A**). Sie umfasst 8 Bg. im Format 35 x 21 cm; das Wasserzeichen Heraldisches Wappen von Zedtwitz mit einem kleinen Kursivmonogramm *M* als Gegenmarke (*NBA IX/1*, Nr. 49) kommt bei Bach vor allem in Originalhandschriften aus der Zeit um 1738/39 mehrfach vor. Der autographe Kopftitel lautet *J.J. Missa [daneben:] à 4 Voci. 2 Travers. 2 Violini, Viola e Cont.* Eine Autorenangabe fehlte ursprünglich und wurde im Hause Breitkopf in roter Tinte darunter eingetragen: *di J. S. Bach.*; zudem wurde dort die Zählung *nom. 2* angebracht, die mit Breitkopfs Verkaufsangeboten ab 1761 in Verbindung steht. Die Partitur ist auf weite Strecken reinschriftlich angelegt, weist aber zahlreiche Detailkorrekturen auf, die mit der Revision der von Bach verwendeten Vorlagen in Zusammenhang stehen. Auffälligerweise fehlen Korrekturen fast vollständig ausgerechnet in jenen Sätzen, für die sich in Bachs Kantatenschaffen keine Vorlagen ermitteln lassen (*Kyrie I*, *Christe*, *Domine Deus*). Deutlichen Konzeptschriftcharakter zeigt nur das *Kyrie II*. Bach hat hier die Taktvorzeichnung aus 3/4 in 3/8 geändert; möglicherweise hatte Bach ursprünglich eine Vorlage im 3/4-Takt im Sinn, sich dann aber für das jetzt gültige *Kyrie II* entschieden, das letztlich vielleicht sogar einer Neukomposition gleich kommt. Das Manuskript ist bald nach Bachs Tod an Bernhard Christoph Breitkopf gelangt, der Abschriften der Messe seit 1761 zum Kauf anbot.¹ Die Handschrift ist bis nach dem Zweiten Weltkrieg im Besitz des Verlagshauses geblieben und wurde dann mit anderen wertvollen Materialien des Breitkopf-Archivs (darunter die Originalpartitur zur *Missa in G* BWV 236) von der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek angekauft. Dort wird sie heute unter der Signatur *Mus. ms. 971* verwahrt. Anlässlich des Bach-Jahres 1985 wurde von Breitkopf & Härtel eine repräsentative Faksimileausgabe mit einer Einführung von Oswald Bill und Klaus Häfner herausgegeben.

B: Originalstimmensatz

Der Originalstimmensatz besteht aus 11 Stimmen, von denen die bezifferte und für die Orgel um einen Ganzton transponierte Continuo-Stimme der Originalpartitur **A** beiliegt. Diese Stimme (hier abweichend von der *NBA* als **B 11** bezeichnet) ist autograph und dem Handschriften- und Wasserzeichenbefund nach (WZ: Gekrönter Doppeladler mit Herzschild auf Steg mit Gegenmarke *HR* = *NBA IX/1*, Nr. 59) auf die Zeit zwischen etwa 1743 und 1746 anzusetzen. Die übrigen Originalstimmen (WZ: Heraldische Lilie zwischen Stegen mit Monogramm *CV* als Gegenmarke = *NBA IX/1*, Nr. 73) stammen aus Bachs letzten Lebensjahren und werden in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, unter der Signatur *Mus. ms. Bach St 400* aufbewahrt. Die originale Stimme für den Vokalbass ist frühzeitig verloren gegangen, wie aus einem Vermerk von fremder Hand auf der ersten Seite der Originalpartitur hervorgeht. Die Stimmen liegen in einem Umschlag, der um 1750/60 im Hause Breitkopf angefertigt wurde (WZ: Wilder Mann mit Gegenmarke *IGE* auf Stegen = *NBA IX/1*; vgl. *Beiträge zur Bachforschung* 1, S. 81): *Missa [nachträglich ergänzt um: Kyrie cum Gloria] / a / 2. Flauti / 2. Violini / Viola / 4. Voci / Basso / e / Organo. // del / Sigr. Joh. Seb. Bach / Maestro di Capella, e / Direttore della Musica / in Lipsia. // Partitura / und / Stimmen. / No. 62.* Weitere Einträge stehen mit Ordnungsprinzipien des Hauses Breitkopf in Zusammenhang und reichen teilweise bis ins 19. Jahrhundert hinein. Unklar ist, wann der Originalstimmensatz das Verlagsarchiv verlassen hat. Er gelangte 1880 über einen preußischen Regierungsbeamten an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin. Die in der Literatur mitgeteilten Provenienzanangaben: Kirnberger – Georg Poelchau – dessen Tochter – Schede sind weder plausibel, noch können sie anhand von Besitzvermerken oder Eintragungen verifiziert werden.

Die Kopierarbeit hat im Wesentlichen der junge Johann Christoph Friedrich Bach geleistet, zudem sind zwei namentlich nicht bekannte Schreiber an der Erstellung des Stimmensatzes beteiligt. Der in der Bach-Forschung als Anon. Vt bezeichnete Schreiber hat **B 10** auf Grundlage von **B 9** erstellt und in **B 8** den Schlusssatz (ab T. 5) nach **B 7** fertiggestellt. Ein anderweitig nicht nachweisbarer Schreiber hat die Sätze 4 und 5 in den Stimmen **B 4** und **B 5** nach Vorlage von **B 6** kopiert (jeweils ab T. 2). Im Einzelnen handelt es sich um die folgenden Stimmen:

B 1	Canto	1 Auflagebogen
B 2	Alto.	[nachträglich noch einmal: <i>Alto.</i>] 1 Auflagebogen
B 3	Tenore.	1 Bogen, S. 4 leer
B 4	Violino Primo.	1 Bogen und 1 Zusatzblatt (<i>Zur 1sten Violin gehörig</i>) mit den Sätzen <i>Quoniam</i> und <i>Cum Sancto Spiritu</i>
B 5	Violino Secondo.	1 Auflagebogen
B 6	Viola	1 Auflagebogen
B 7	Traverso. 1.	1 Bogen
B 8	Travers: 2do.	1 Auflagebogen
B 9	Continuo.	1 Auflagebogen und 1 Einzelblatt (<i>Zum Basse gehörig</i>) mit dem Satz <i>Cum Sancto Spiritu</i>
B 10	Continuo.	1 Auflagebogen
B 11	Continuo.	[nachträglich: <i>pro Violincello piccolo</i>] 1 Bogen (transponiert, beziffert)

Außer einer vokalen Bassstimme dürften Dubletten zu den beiden Violinstimmen im Lauf der Zeit verloren gegangen sein. Die Stimmen tragen im Regelfall am Beginn einen Kopftitel *Missa*, sowie einen Schlussvermerk wie *Il Fine / S. D. Gl.* vereinzelt auch *D. S. G.* Der Stimmensatz wurde von Johann Sebastian Bach durchgesehen, doch sind nur die Singstimmen gründlich revidiert. Von seiner Hand stammen beispielsweise – außer der durchweg autographen Stimme **B 11** – einzelne Tempoangaben (wie in **B 1**, *Kyrie*, T. 73, 90 und 144f.) sowie die meisten Vorschlagsnoten, sofern sie nicht schon in **A** standen. Einzelne Schreibversehen – z. B. *Kyrie*, T. 43–44 (Tenore korr. aus Lesart Basso) oder T. 71–72, Violino I mit Lesart von Violino II – belegen eindeutig, dass die Stimmen **B** auf der Basis der (Original-)Partitur neu angefertigt wurden und nicht auf einen etwa bereits vorhandenen Stimmensatz zurückgehen können.

C: Abschrift von Johann Christoph Altnickol

Altnickols Abschrift der *Missa in A* umfasst 14 Bogen im Format 24 x 35 cm (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Mus. ms. Bach P 16*).² Das Wasserzeichen (Heraldische Lilie mit einem CV-Monogramm als Gegenmarke = *NBA IX/1*, Nr. 73) ist für mehrere Quellen aus Bachs letztem Lebensjahrzehnt sowie für weitere Abschriften Altnickols belegt. Eine Titelseite ist weder für den Gesamtband noch für die einzelnen Messen vorhanden. Der Kopftitel der Einzelhandschrift *Von Joh. Sebastian Bach* stammt von Georg Poelchau Hand. Altnickols fehlerarme Abschrift geht unmittelbar auf die Originalpartitur **A** zurück und bildet damit ein wichtiges Hilfsmittel, um den Quellenwert der durch Altnickol singular überlieferten Messen zu bestimmen. Altnickol überliefert in seiner Kopie an mehreren Stellen Lesarten, die in **A** nach Korrektur kaum noch auszumachen sind (vgl. z. B. *Kyrie*, Soprano, T. 60–62); dass **C** von einem ursprünglichen, heute verschollenen Vorgängerstimmensatz zu **B** abhängig sein sollte, ist unwahrscheinlich, da **C** so gut wie keine Artikulationsangaben enthält, die nicht schon in **A** stünden, und – wie **A** – keine Bezifferung des Continuo aufweist. Zur weiteren Überlieferung der Handschrift, die offenbar noch vor Altnickols Tod 1759 an Carl Philipp Emanuel Bach gelangte, und für Abschriften des späten 18. Jahrhunderts aller vier Messen, die darauf basieren, siehe den Kritischen Bericht zur *Missa in g* BWV 235 (CV 31.235). Auf Altnickols Abschrift basiert auch der 1818 von Georg Poelchau betreute Erst-

¹ Vgl. Bach-Dok. III, Nr. 711.

² Ursprünglich zugehörig waren Altnickols Abschriften der Messen in G-Dur BWV 236, g-Moll BWV 235 und F-Dur BWV 233 (heute Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach P 15*).

druck, dessen (mit einem Verweis auf das Autograph wohl vorsätzlich irreführender) Titel wie folgt lautet: *Missa / à 4 Voci / Due Flauti, due Violini, / Viola ed Organo / di / GIOV. SEB. BACH. / No. I / Dopo Partitura autografa dell'autore / Prezzo 6 Frs. / BONNA e COLONIA presso N. SIMROCK.*³

Vergleichsmaterial

Da viele Sätze dieser Messe auf ältere eigene Vorlagen zurückgehen, bilden die zugehörigen Originalquellen eine willkommene Vergleichsbasis. Einschränkend ist festzuhalten, dass aufgrund des Revisionsprozesses musikalische Informationen etwa zur Artikulation, die nur in den Kantaten-Quellen stehen, nicht bedenkenlos in die Edition der Messe übernommen werden konnten.

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

(zu) Satz:	BWV-Nummer:	Quelle:	Signatur:
Gloria	BWV 67/6	1. Autogr. Partitur 2. 16 Originalstimmen	<i>P 95</i> <i>St 40</i>
Qui tollis	BWV 179/5	1. Autogr. Partitur 2. 2 Originalstimmen	<i>P 146</i> <i>St 348</i>
Quoniam	BWV 79/2	1. Autogr. Partitur 2. 19 Originalstimmen	<i>P 89</i> <i>St 35</i>
Cum Sancto Spiritu	BWV 136/1	15 Originalstimmen	<i>St 20</i>

II. Einzelanmerkungen

Der Edition liegen als wichtigste Quellen die Originalpartitur **A** sowie die von Bach geschriebene bezifferte und transponierte Continuo-Stimme **B 11** zugrunde (bei dem von Bach hierfür geforderten „Violoncello piccolo“ dürfte es sich am ehesten um ein relatives kleines Violoncello gehandelt haben, das einen Ganzton höher gestimmt war, um deutlicher durchzudringen). Die Gründe, warum J. C. F. Bach – offenbar mit Billigung seines Vaters – bei Verfertigung des Stimmensatzes **B** an vielen Stellen von der ihm als Vorlage dienenden Originalpartitur **A** abgewichen ist, können nicht mehr ermittelt werden. Erwähnt werden alle Abweichungen zwischen der Originalpartitur **A** sowie der Continuo-Stimme **B 11** und der vorliegenden Ausgabe. Sonderlesarten des Originalstimmensatzes **B** werden erwähnt, soweit es sich um abweichende Noten oder aufführungspraktisch relevante Lesarten handelt; vom jeweiligen Schreiber selbst korrigierte Irrtümer bleiben unerwähnt; fehlende Haltebögen finden Erwähnung dann, wenn ihnen ein abweichendes Artikulationsprinzip zugrunde zu liegen scheint. Die von Nebenschreibern kopierten Dubletten folgen durchweg den Lesarten der jeweiligen Hauptstimmen; ihre – vor allem in **B 10** zahlreichen – individuellen Fehler bleiben unerwähnt. Artikulationsbögen, die in genau einer der Quellen **A** und **B** fehlen, aber der im Kontext vorherrschenden Artikulation entsprechen, werden nicht einzeln angeführt.

Abkürzungen: A = Alto, a.corr. = ante correcturam/vor Korrektur, B = Basso, Bc = Basso continuo, Beziff. = Bezifferung, Bg. = Bogen, Hbg. = Haltebogen, Fl = Flauto traverso/Querflöte, korr./Korr. = korrigiert/Korrektur, S = Soprano, Str = Streicher (hier Violini und Viola), T = Tenore, T. = Takt, Va = Viola, VI = Violino, ZZ. = Zählzeit. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

Kyrie

Kyrie I

Eine Satzüberschrift *Kyrie* steht nur in **B 4**, **B 9** und **B 10**. In **A** und **B 9** fehlen im Continuo in vielen Takten die Artikulationspunkte. Zur Artikulation der Flötenstimmen in **B 7** und **B 8** in den Takten 6, 8, 33, 35, 64 und 66 siehe die Fußnote auf der 1. Notenseite.

2–4, 15, 49, 53	Fl I 1–2	B 7: <i>p</i> bzw. <i>f</i> stets bereits auf 1. Note; Stellung des <i>f</i> (über 1. oder über 2. Note?) hier und an den Parallelstellen in A nicht eindeutig
7	VI II 2	B 5: mit undeutlichem Kreuz?
8	Fl I	B 7: Bg. von 1–3 und 7–8 sowie Hbg. von 3–4 und 6–7
37	Bc 1–2	B 9: <i>Ais</i> statt <i>His</i> und <i>ais</i> statt <i>a</i>
38	VI II 5–6	B 5: <i>z</i> erst auf 6. Note
41–46	VI I	B 4: fehlerhaft notiert
47	Bc 5–6	B 9, B 11: punktierte Achtel- und Sechzehntelnote statt zweier Achtelnoten (entsprechend auch B 9 in T. 51)
52	A 2	B 2: Vorschlagsnote eher als Viertelnote notiert
58f.	T	A: mit unklarer Textunterlegung (überzählige Silben); in B 3 autograph korr.

³ Eingesehen, aber nicht weiter ausgewertet wurde das Exemplar der Hoboken-Sammlung in der Österreichischen Nationalbibliothek (Signatur: S.H. J. S. Bach 11).

61	Bc 2	B 11: mit Bezifferung $\frac{5}{4}$? statt 5
62	S 2–4	B 1: Hbg. von 2–3 statt Bg. von 3–4
64	A 5–6	B 2: mit Hbg.
65	Fl I 1	Vorschlag nur in B 7
67	VI II 2	B 5: <i>fis</i> ¹ statt <i>e</i> ¹
69	A	B 2: Bg. erst ab 2. Note
70–71	Fl II	B 8: jeweils nur 2 Bg.
71–72	VI I	B 7: irrtümlich mit Lesart von VI II
72	VI I, II	B 4–5: Fermate über 1. Note statt über Pause

Christe

Eine Satzüberschrift steht in **B 4–6**, **B 9** und **B 10**. Die Taktvorzeichnung lautet ϕ statt ϵ in der Mehrzahl der Stimmen (**B 4**, **B 7–10**). Die Angabe *Lente e piano* findet sich nur in **B 11**, sie lautet *adagio e piano* in **B 1–3** und fehlt sonst. Die Vorschlagsnoten sind häufig Achtel- statt Sechzehntelnoten; sie wurden in der Ausgabe in Analogie ergänzt in den Takten 76 (B) und 81 (A).

81f.	A 5ff.	B 2: abweichende Textunterlegung
85	T	B 3: ohne Vorschlag
85f.	T	B 3: mit Hbg. trotz \sharp
86	S 3, 5	B 1: Vorschlagsnoten sind Achtelnoten
86	S 5	B 1: Auflösungszeichen erst bei 3. ZZ
87	VI I	B 4, C: zwei Achtelnoten statt punktierter Achtel- und Sechzehntelnote
89	Va 2–5	B 6: Terz zu hoch notiert

Kyrie II

Eine Satzbezeichnung *Kyrie* findet sich in **B 6**, **B 9–B 11**; eine (autographe) Tempobezeichnung *Vivace* steht nur in **B 1**, **B 2** und **B 11**.

113	VI II 3	B 5: irrtümlich mit \sharp
113, 143	A 2–3	B 2: separat gehalst
116	S	B 1: Textsilbe „son“ schon unter 1. Note
117	Fl I 5	B 7: ohne \sharp
119	Fl II 1–2	B 8: Bg. über 1–2 statt Hbg. von T. 118
120–142	Bc	A, B 9: ab T. 122/2 als Basso segunte zunächst im Alt-schlüssel, ab T. 126/2 im Tenorschlüssel notiert; B 11 hat Pausentakte von T. 122–126/1, dann Tenorschlüssel wie A und B 9
122	Bc 1–6	B 9: paarweise mit Bg.
124	Fl II 2–3	B 8: Auflösungszeichen erst bei 3. Note
127	Fl I 2–4	B 7: Sekunde zu tief notiert
131	Fl I 2	B 7: <i>gis</i> ² statt <i>fis</i> ²
132	Fl I 1–6	B 7: mit Bg.
144		Angabe <i>adagio e forte</i> nur in B 11 (T. 145, 3. Note); sie lautet <i>adagio</i> in B 1–3 und fehlt sonst. Die Angabe <i>Adagio</i> in A (S, T. 145) stammt von fremder Hand.
146	Fl II 1–6	B 8: mit Bg.
147	Fl II	B 8: 1–2 und 3–6 mit Bg.

Gloria

Gloria

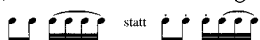
Die Tempoangaben stehen nur in **B 11**, sinngemäß gleichlautend teilweise auch in **C**. Die Taktvorzeichnung (T. 1, 26, 53) lautet ϕ statt ϵ in einem Teil der Stimmen. Die Bogensetzung in den Flöten lautet in T. 9ff und in den Parallelstellen in **B 7** und **B 8** häufig:



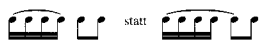
1	Bc	Staccato-Punkte nur in B 11
4ff.	VI I	B 4: Bg. über 2–8 statt 2–9
7	VI I 20	B 4: <i>e</i> ² statt <i>d</i> ²
7	A 4–5	B 2: <i>h</i> ¹ , <i>h</i> ¹ statt <i>e</i> ¹ , <i>fis</i> ¹ = Lesart von A a.corr.
7	T 4	B 2: <i>fis</i> ¹ statt <i>h</i> = Lesart von A a.corr.
10	B	A: A mit autographem Vermerk in Bass: <i>transp.</i>
12	Bc 1	B 9: <i>d</i> statt <i>H</i>
20	A 2–5	B 2: Bg. nur über 2–4
22	Fl II 1	B 8: <i>d</i> ² statt <i>h</i> ¹ und Hbg. von T. 21
26, 28	Va 12	B 6: <i>h</i> statt <i>gis</i>
32	Bc 8–11	B 9: <i>a</i> , <i>cis</i> ¹ , <i>fis</i> , <i>a</i> statt <i>a</i> , <i>a</i> , <i>fis</i> , <i>fis</i>
37	A	A: B mit autographem Vermerk in <i>Alt transp.</i> und neue Schlusswendung der transponierten Stimme ab T. 52/2
48	Bc	B 11: Beziff. 7 (ohne \sharp) erst auf 3. ZZ
55–56	S, A	C: Lesart von A a.corr.
65	Bc 16	B 9: <i>e</i> statt <i>cis</i>
71	Fl II 4	B 8: <i>gis</i> ¹ (oder <i>g</i> ¹) statt <i>e</i> ²
74	Bc	B 11: 1. Note mit Beziff. $\frac{5}{4}$, 2. Note ohne Beziff.
77	T 2–3	A: Achtelnoten; 1. Note als Halbenote gemeint?; B 3, C: Viertelnoten
78	T	B 3: mit Hbg. unter und über den Noten
82	Va 12	B 6: <i>gis</i> ¹ statt <i>e</i> ¹
88f.	T	B 3: Bg. ab 6. Note bis 1. Note von T. 89
92	VI I 9–20	B 4: paarweise mit Bg; 20 ist <i>e</i> ² statt <i>d</i> ²
92	T 1	B 3: <i>d</i> ¹ statt <i>h</i>
93	T 6	B 3: <i>gis</i> statt <i>h</i>
97	Fl I 1	B 7: <i>gis</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹
100	VI I 4	B 4: <i>e</i> ² statt <i>fis</i> ²
105	A 4	B 2: mit undeutlichem oder getilgtem \sharp
107f.	A	B 2: irrtümlich mit Hbg.
110	T 3–6	B 3: vier Achtelnoten; vgl. aber Va

Domine Deus

Die Satzbezeichnung steht in **B 4**, **B 9** und **B 10**, eine Tempobezeichnung findet sich nur in **B 11**. Die Instrumentenangaben lauten *Violino Solo* bzw. *Basso* in **A** bzw. *Violino solo* in **B 4**. In **A** ist an folgenden Stellen eine (mit **B 11** sinngemäß übereinstimmende) Bezifferung vorhanden (Takt/Note): 21/1, 37/1, 37/3-4, 40/8, 46/3, 47/1, 51/1, 51/3-4, 59/3, 97/7 und 9, 98/1. **A** hat längere Bögen als **B 11** in den folgenden Takten (Takt/Noten): 15/2-8 und 9-16, 25/1-12, 26/1-12, 28/9-29/8, 29/9-30/1. Die differenzierte Artikulation der Continuo-stimme stammt aus **B 11**; sie lautet in **A** und **B 9** regelmäßig:



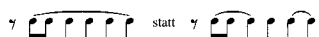
Die Phrasierung der Violinstimme lautet in **B 4** meist:



- 7 Bc 1 *p* (autograph) auch in **B 10**; *poco p* nur in **B 11**
- 10 Bc 6 **B 9**: *cis*¹ statt *h*, daher kein Hbg. von 6-7
- 20 Bc 5 # nur in **B 11**
- 21 Bc 1 **B 9**: *e*¹ statt *d*¹
- 28 Bc 9 **B 9**: Bg. reicht bis 29/4
- 30 VI I 7 **B 4**: *h*¹ statt *d*²
- 30 Bc 4-5 **B 1**: *cis*, *Fis* statt *Cis*, *D*
- 42 Bc Takt fehlt in **B 10**
- 45 B 3 **A**: Achtel- statt Sechzehntelnote
- 47 A Lesart von **A** nach Korrr. unklar
- 51 Bc 6 **A**, **B 11**: ohne Bezifferung
- 64 Bc 5-6 **B 9**, **B 11**: als punktierte Viertelnote notiert; in **B 10** autograph geändert
- 71, 74 Bc Die Bezifferung bezieht sich antizipierend auf die 3. Note
- 100 Bc **B 9**: mit sinnwidrigem Schlusszeichen über Taktstrich

Qui tollis

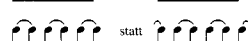
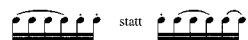
Die Satzüberschrift steht in **B 1** und **B 4-8**. Die Streicherstimme weist an mehreren Stellen Umfangsunterschreitungen für die Violinen auf, die bei der Ausführung wohl ad hoc durch Oktavversetzung behoben wurden. Die Artikulationsbögen sind in den Flötenstimmen **B 7** und **B 8** deutlich länger als in **A** und schließen oftmals ganze Takte ein, insbesondere wird hier artikuliert:



- 8 Fl I 2-3 **B 7**: Achtel- statt Sechzehntelnoten
- 10 Fl II 5-6 **B 8**: *e*², *g*² statt *h*², *e*²
- 20, 25, 94 A **A**: zwei Sechzehntelnoten und Achtelnote statt zwei 32tel-Noten und punktierte Achtelnoten; in **B 2** autograph(?) präzisiert
- 18 Fl I **B 7**: Bg. erst ab 3. Note wegen Zeilenwechsels
- 29 Va **B 6**: # bei 4. statt 5. Note
- 63 Str 6 **B 4-6**: *e*¹ statt *fis*¹
- 66 Fl II **B 8**: *g*¹ statt *fis*¹
- 71 Fl I 4 **B 7**: *z* erst auf 1. Note von T. 72
- 79 Fl I 2-4 **B 7**: mit Bg. von 2-3 und 3-4
- 87 Fl I **B 7**: mit Bg. von 1-4 und 5-6
- 107 B 1 **A**: mit Fermate (statt in T. 113)
- 113 Fl **B 7**: ohne Schlusszeichen über Taktstrich

Quoniam

Der gemeinsame Part für die Streicher weist in **B** folgende abweichenden Artikulationsprinzipien auf:



Die Streicher haben Staccatopunkte und keine Bögen an folgenden Stellen (Takt/Noten): 9/11-12, 10/1, 10/5-6, 11/5-6, 12/1-4, 30/11-12. Sie haben abweichende oder zusätzliche Bögen an folgenden Stellen (Takt/Noten): 17/ 2-5, 18/2-3, 20/3-4 und 5-6, 22/4-8, 28/1-12 (paarweise mit Bg.), 30/7-10. Eine Bezifferung steht in **A** nur an folgenden Stellen (Takt/Noten): 3/3-4, 4/3-4, 71/4.

- 4 Str 7-12 **B 4-6**: 7 und 12 mit Artikulationspunkt, 8-9 und 10-11 mit Bg.
- 4 Bc 3 **B 11**: ohne Beziff.
- 14 A 1-3 **A**: Bg. nach 1. Note unterbrochen
- 16 Str **B 4-6**: mit Bg.
- 24 Bc 4 **B 11**: ohne Beziff.
- 29 Str **A**: 6-7 mit Bg.
- 37 Str **A**: 5-9 mit Bg.
- 38 Bc 2 **B 11**: Beziff. ohne 7
- 45 Vc pic **B 11**: Oktave höher als Bc notiert
- 50 Str **A**: 4-8? mit Bg.; **B 4-6**: 4-9 mit Bg.
- 53 Bc **B 11**: *f* bereits in T. 51
- 63f. Bc **B 9**:



= z. T. Lesart von **A** a.corr.

- 66 Str 1 **A**: mit Artikulationspunkt?
- 67 Bc 2 **B 9**: Sechzehntelnoten *g*, *a* statt Achtelnote *a*
- 68 A 1 **B 2**: mit Fermate (statt T. 74)
- 71 Bc 4 **B 9**: irrtümlich mit *z* statt Beziff.
- 74 **B 2** und **B 9**, **B 11** mit Schlusszeichen über Taktstrich

Cum Sancto Spiritu

Die Tempobezeichnungen stehen nur in **B 11**, eine Satzüberschrift fehlt in **A** und **B 3**. Die Taktvorzeichnung lautet ♩ statt ♩ in einigen Stimmen. Zahlreiche, aber nicht alle Tutti- bzw. Solo-Vermerke (vor allem in T. 28 sowie T. 41-48) wurden im Stimmensatz **B** nachträglich wieder getilgt. Eine Bezifferung steht in **A** nur an folgenden Stellen: 32/1-4, 32/6 und 8.

1-4 Bc **B 9**: in Anlehnung an **B**:



- 3 VI I 6 **B 6**: *a*¹ statt *gis*¹
- 4 S 2 **A**: nach Korrektur unklar, ob *e*¹ oder *e*² gemeint; **B 1**: *e*¹ korr. aus *e*²; Analogie spricht aber für *e*² (so auch **C**), vgl. T. 7 (S), T. 9 (T)
- 6 Fl II 20 **B 5**: *e*² statt *gis*²
- 9 VI I 4-6 **B 4**: mit Bg.
- 10 VI I 7-10 **B 4**: paarweise mit Bogen
- 13 Fl I **B 7**: 6-10, 11-14, 15-16 mit Bg.
- 13 Fl II **B 8**: 6-10, 13?-16 mit Bg.
- 15 Fl I **B 7**: 2-6 mit Bg.
- 15 Fl I, II 11 **B 7**, **B 8**: ohne ♩
- 19 A **B 2**: Bg. nur bis 2. Note
- 19 Bc 5 **A**, **B 9**: nach Korrektur unklar
- 19 Bc 7 **B 11**: Beziff. fehlt
- 20 Bc 11 **B 11**: Beziff. unvollständig
- 21 A **B 2**: abweichende Textunterlegung



- men, A -

- 23 T 2 **B 3**: *gis* statt *a*
- 29 Fl II 1 **B 2**: punktierte Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause
- 29 Bc 13 **B 9**: punktierte Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause
- 30 A **B 2**: Hbg. über und unter 1-2
- 31 Va 1-2 **B 6**: punktierte Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause
- 31 A 6-7 **B 2**: zwei Achtelnoten und Achtelpause statt Viertel- und Achtelnote
- 32 VI II 1 **B 5**: Viertelnote und Achtelpause statt punktierte Viertelnote
- 33 VI II 1-2 **B 5**: punktierte Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause
- 33 S 5-7 **B 1**: mit Bg.
- 37 Fl I-II 7-8 **B 7-8**: *h*¹, *d*² statt *d*², *fis*²
- 37 VI II 1 **B 4**: *a*¹ statt *fis*¹
- 37 Va **B 6**: 3-5 und 6-8 mit Bg.
- 39 Va 4-6 **B 6**: Terz zu hoch notiert
- 41 Bc 1 **B 9**: Viertelnote und Achtelpause statt punktierte Viertelnote
- 42 VI II 7 **B 5**: *cis*¹ statt *d*¹
- 42-43 Va **B 6**: mit Hbg.
- 43 Va 3-4 **B 6** mit Hbg.
- 46 VI II 4-5 **B 5**: Achtel- und Viertelnote statt Viertel- und Achtelnote
- 46 Va 5 **B 6**: *h* statt *cis*¹
- 46 Bc 8 **B 11**: Beziff. ohne 7
- 48f. Bc 7-14 **B 9**:



- 50 A 3 **B 2**: *h*¹ statt *a*¹
- 50 Bc 9-10 **B 11**: mit Bg.
- 51 VI II 18 **B 6**: *fis*¹ statt *a*¹
- 52 Bc 9 **B 9**: *e* statt *fis*
- 52 T 5 **B 3**: *gis* statt *h*
- 53 VI I 8 **B 4**: Sechzehntelnoten *d*², *cis*² statt Achtelnote *cis*¹; mit Bogen von 8-10
- 53 A 1-2 **B 2**: mit Bg.
- 54 Schlusszeichen am Taktende nur in **B 11**