

Carl Philipp Emanuel
BACH

Sanctus in Es
Wq 219 · CPEB BR E2

für Coro (SATB), 3 Trombe, Timpani, 2 Oboi
2 Violini, Viola, Violoncello/Contrabbasso, Organo

for coro (SATB), 3 trombones, timpani, 2 oboes
2 violini, viola, violoncello/contrabbasso, organo

Erstausgabe/First edition
herausgegeben von/edited by
Jürgen Neubacher

Stuttgarter Bach-Ausgaben



Carus 33.502

Vorwort

Das hier erstmals veröffentlichte lateinische *Sanctus* in Es Wq 219/BR E 2 ist dem Verzeichnis des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach zufolge in seiner Hamburger Amtszeit entstanden, also nach 1768. Dasselbe gilt auch für seine beiden deutschsprachigen Vertonungen des Textes, das einhörige, die „Sicut locutus est“-Fuge aus Johann Sebastian Bachs *Magnificat* verwendende *Heilig* in C Wq 218 sowie das berühmte, 1776 erstmals aufgeführte und 1779 gedruckte, doppelhörige *Heilig* Wq 217.¹ Während das letztgenannte Werk, das ursprünglich Teil einer Michaelismusik war², aus textlichen und musikalischen Gründen wohl nicht für liturgische Zwecke herangezogen worden ist, sind die ersten beiden Werke offenbar gezielt für die Verwendung in der Abendmahlsliturgie an Weihnachten, Ostern und Pfingsten in den Hamburger Kirchen komponiert worden, wie neue Quellenfunde erkennen lassen.³

Nach Vorschrift der Vesperordnung von 1699 und der Agende von 1726 wurde an den hohen Festtagen Weihnachten, Ostern und Pfingsten im Rahmen der Abendmahlsliturgie nach Ermahnung an die Kommunikanten vor dem Altar die lateinisch gesungene Präfation zelebriert, an deren Schluß der Chor das *Sanctus* choraliter zu singen hatte (darauf folgten das Vaterunser und die Einsetzungsworte).⁴ Nur in den Gottesdiensten der St. Petrikirche, die als älteste Parochialkirche Hamburgs eine gewisse Vorrangstellung genoß, war es üblich, das *Sanctus* unter Leitung des Kantors figuraliter ausführen zu lassen. Die Gottesdienstordnung von 1726 gibt den lateinischen Wortlaut und die Melodieformeln der drei Festtags-Präfationen vollständig wieder.⁵

Noch zu Lebzeiten Telemanns, Anfang März 1767, beschlossen der Rat und das Kollegium der Sechziger, das Bestandteil der Bürgerschaft war,

daß die Lateinischen Antiphonien, welche hier, an den drey grossen Festen, Weihnacht, Ostern und Pfingsten, vor dem Altare, abgesungen werden, gänzlich eingestellt, und dagegen deutsche Worte gewählet werden mögten“, [und zwar] „ie eher, ie lieber“.⁶

Die mit der Änderung der Texte und der Formulare beauftragte Pastorenschaft, das sogenannte Geistliche Ministerium, machte Argumente geltend, die eine noch für Ostern 1767 gewünschte Umsetzung des Beschlusses als nicht realisierbar erwiesen. Erst am 26. Februar 1768 unterbreiteten die Mitglieder des Geistlichen Ministeriums dem Rat einen Vorschlag, der de facto die Abschaffung der Präfationen bedeutete, immerhin aber das nach der Ermahnung an die Kommunikanten nunmehr in deutscher Sprache zu singende *Heilig* als alleiniges Überbleibsel aus den alten Präfationen in den neuen Actum consecrationis hinüberretten wollte. Weitere die Reform verzögernde Umstände wie etwa die erst kurz nach Ostern 1768 erfolgte Amtseinführung des neuen Kantors Carl Philipp Emanuel Bach, offenbar nicht wirklich vorhandenes Interesse auf Seiten des Rates und anfänglich starke Vorbehalte der Mitglieder des Geistlichen Ministeriums gegenüber einer solchen Neuerung führten dazu, daß trotz wiederholter Anfragen von

Seiten des Kollegiums der Sechziger (zuletzt am 31. Juli 1778) erst nach mehr als zehn Jahren der Rat den Vorschlag des Geistlichen Ministeriums vom 26. Februar 1768 in einen Beschluß umsetzte. Am 5. Oktober 1778 erging an Bach die Anweisung, er solle

folgende, künftighin statt der bisherigen Lateinischen Fest=Collecten, am ersten Feyer=Tage in Weihnacht, Ostern u. Pfingsten, nach verlesener Vermahnung an die Communicanten, von dem Chor zu intonirende [sic] Worte: Heilig ist Gott! Heilig ist Gott! Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth! Himmel und Erde sind voll Seiner Ehre! musikalisch componiren“, [und zwar] dergestalt, daß sowohl in der St. Petri Kirche dabey die volle Musik, als in den übrigen Kirchen die Orgeln mit vollen Accorden einstimmen, [auch daß er] die Chor=Sänger in der Absingung dieser Worte in Zeiten übe, damit auf bevorstehenden [sic] Weihnacht der Anfang damit gemacht werden könne.⁷

Bach bestätigte dem Rat in einem Schreiben vom 25. November 1778, die nötigen Vorkehrungen getroffen zu haben, und präzierte seinen Auftrag dahingehend, daß in der St. Petrikirche „nach obiger Ordnung diese Worte mit allen Sängern und Instrumentisten bey Pauken- und Trompeten-Schall figuraliter ausgeführet“ werden würden.⁸

Damit steht fest, daß Bachs hier vorgelegtes lateinisches *Sanctus* in Es zwischen 1768 und 1778 entstanden sein muß und das deutsche *Heilig* in C Wq 218 frühestens an Weihnachten 1778 erstmals aufgeführt worden sein kann.

Es darf in diesem Zusammenhang ein Hinweis auf die *Sanctus*-Kompositionen von Bachs Vorgänger im Amt des Kantors und Directoris musices in Hamburg, Georg Philipp Telemann (1681–1767), nicht fehlen. In vielerlei Hinsicht hat Bach sich nämlich nach seiner Amtsübernahme an Gepflogenheiten Telemanns orientiert, so auch hinsichtlich einzelner Gattungstraditionen, für die er sich Telemanns Kompositionen zum Muster nahm oder dessen Werke wie-

¹ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, S. 63, 62 und 55.

² Vgl. Ulrich Leisinger: „Es erhuh sich ein Streit“ (BWV 19). Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken“, in: *Bach-Jahrbuch* 85, 1999, S. 105–126, speziell S. 112–115.

³ Vgl. dazu und zum folgenden Jürgen Neubacher: „Zum liturgischen Ort der *Sanctus*-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg“, in: *Bach-Jahrbuch* 88, 2002, S. 229–243.

⁴ *Abgefassete (Beliebte) Ordnung / Wie es So wol mit denen Vespren an Sonn= und andern Feyertagen=Abend; Imgleichen mit dem Gottes=Dienst an Sonn und andern Feyer=Tagen allhier in Hamburg zu halten*, Hamburg 1699; Exemplar: Staatsarchiv Hamburg, Bestand 111–1 (Senat), Signatur Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 1 (Nachdruck in: *Sammlung der Hamburgischen Gesetze und Verfassungen*, hrsg. von Johann Klefeker, Bd. 8, Hamburg 1770, S. 472–470); *In der Kirche Zu Hamburg Von Alters her gebräuchliche Formularia Und öffentliche Gebete. Nebst der Ordnung der Vespren und des Gottes=Dienstes an Sonn= und Fest=Tagen*, Hamburg 1726; Exemplar: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur A/155021; für einen Hinweis auf die letztgenannte Quelle sei Reginald L. Sanders herzlich gedankt.

⁵ Der Text des *Sanctus* lautet hier: „Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Zebaoth, pleni sunt coeli & terra Majestatis gloriae tuae“ (Agende 1726 [wie Anm. 4], S. 117).

⁶ Staatsarchiv Hamburg, Bestand 111–1 (Senat), Signatur Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 16 (Acta betreffend die [...] Veränderung der Lateinischen Antiphonien 1767–1778), Nr. 1.

⁷ Ebenda, Nr. 21.

⁸ Ebenda, Nr. 22.

deraufführte. Daß dazu speziell auch die Sanctus-Kompositionen Telemanns zu zählen sind, belegt Bachs Schreiben an dessen Enkel und Erben Georg Michael Telemann (1748–1831) vom 11. April 1771, in dem er bezeugt, die „gütigst geliehenen Kirchenstücke wieder zurückgeschickt“ zu haben, „namentlich 3 Telemannische [Kantaten-]Jahrgänge und einen dergleichen Faschischen, ein Paar Paßionen, Sanctus und Veni nebst allen Textbüchern“.⁹ In einer vielleicht bei dieser Gelegenheit entstandenen Kopistenabschrift von Telemanns lateinischem *Sanctus* in D-Dur für vier Singstimmen, drei Trompeten, Pauken, zwei Violinen, Viola und Basso continuo TVWV 9:16 aus Bachs Besitz hat letzterer nachträglich eigenhändig einen deutschen Text unterlegt, was auf eine Verwendung des Werkes auch nach 1778 schließen läßt.¹⁰ Zu den von Bach in Hamburg aufgeführten Sanctus anderer Komponisten zählt auch das C-Dur-*Sanctus* BWV 237 seines Vaters, zu dem die Stimmenabschrift eines Hamburger Kopisten Bachs erhalten geblieben ist, sowie möglicherweise weitere Sanctus von Johann Sebastian Bach, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Carl Heinrich Graun und zwei unbekanntenen Komponisten, die sich in Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaß befunden haben.¹¹

Als Quellen für die vorliegende Edition wurden die im Kritischen Bericht beschriebene, erst seit kurzem wieder zugängliche Stimmenabschrift des Hamburger Bach-Kopisten Johann Heinrich Michel aus dem Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin sowie eine Partiturabschrift des Berliner Geschäftspartners Bachs, Johann Friedrich Hering, aus der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg herangezogen. Beide Manuskripte gehen direkt oder, im Fall der Hering-Abschrift, möglicherweise auch nur indirekt auf Bachs autographe Partitur zurück. Als Vergleichsquelle diente außerdem noch eine Abschrift des späten 19. Jahrhunderts aus der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums in Brüssel nach einer inzwischen verschollenen Vorlage, die wahrscheinlich ebenfalls aus Bachs Umfeld stammte.

Für die Erlaubnis zur Verwendung der Manuskripte danken Herausgeber und Verlag Herrn Michael Rautenberg, Vorstand der Sing-Akademie zu Berlin, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg und Herrn Johan Eeckeloo, Bibliothek des Koninklijk Conservatorium/ Conservatoire Royal in Brüssel. Besonderer Dank gilt Herrn Dr. Ulrich Leisinger, Bach-Archiv Leipzig, der die Vorbereitung der vorliegenden Ausgabe durch wertvolle Hinweise zu den Quellen und zu ihrer Bewertung unterstützt hat. Die vorliegende Ausgabe

wurde erst durch die Rückgabe des Notenarchivs der Sing-Akademie durch die Ukraine im Dezember 2001 ermöglicht. Verlag und Herausgeber danken den Verantwortlichen in der Ukraine sowohl für die vorbildliche Bewahrung des Bestandes als auch für die im Geiste der Völkerverständigung erfolgten Geste der Rückgabe.

Hamburg, im Sommer 2002

Jürgen Neubacher

⁹ Zitiert nach: *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994, Bd. 1, S. 223.

¹⁰ Das Manuskript befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur *Mus.ms. 21744*, Nr. 5. Vgl. dazu die Abbildung und Beschreibung in: *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften. Katalog*, bearbeitet von Joachim Jaenecke, München 1993 (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, I/7), S. 243 und 373. Telemanns lateinische Textfassung lautet: „Sanctus Dominus Zebaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria eius“; Bach unterlegte folgenden deutschen Wortlaut: „Heilig ist Gott der Herr Zebaoth. Himmel und Erde sind voll seiner Ehre“.

¹¹ Vgl. dazu Neubacher (wie Anm. 3).

Foreword

The Latin *Sanctus* in E flat, Wq 291/BR E 2, published here for the first time, was composed during Carl Philipp Emanuel Bach's years at Hamburg, i. e. after 1768, according to the list of the works left at his death. The same is true of his two settings of the *Sanctus* to German words: *Heilig* in C major Wq 218, for single choir, which makes use of the "Sicut locutus est" fugue from Johann Sebastian Bach's *Magnificat*, and the better known *Heilig* for double choir Wq 217, first performed in 1776 and published in 1779.¹ While this last-named work, which originally formed part of a larger composition for Michaelmas,² appears on textual and musical grounds not to have been intended for liturgical use, the first two works were evidently composed for the Eucharistic Liturgy for Christmas, Easter and Pentecost at the Hamburg churches, as is shown by recent source discoveries.³

In accordance with the Vesper Ordinance of 1699 and the Ordering of services of 1726, on the high feast days of Christmas, Easter and Pentecost during Eucharist, after the exhortation to the communicants before the altar, the preface was sung in Latin, after which the choir sang a plainchant *Sanctus* (followed by the Lord's Prayer and the invitation to receive Communion).⁴ Only in services at the St. Petrikirche, which as the oldest parish church in Hamburg enjoys a certain seniority, was it customary for the *Sanctus* to be sung in a polyphonic setting directed by the Kantor. The ordering of services of 1726 gives the Latin words and the melody formulae for the three feast day prefaces in full.⁵

While Telemann was still alive, at the beginning of March 1767, the Town Council and the "Kollegium der Sechziger," composed of townspeople, decided

that the Latin antiphons which are sung before the altar on the three great feast days of Christmas, Easter and Pentecost will be completely omitted, and instead should be replaced by German words, the sooner the better.⁶

The clergy entrusted with making these linguistic changes, the so-called "Geistliche Ministerium," raised arguments which ruled out the introduction of the German wording for Easter 1767. Not until the 26th February 1768 did the members of the "Geistliche Ministerium" make a proposal to the Town Council, which meant de facto the abolition of the prefaces; nevertheless, following the admonition to the communicants, henceforth the *Heilig*, which was sung in German, was the only remnant of the old prefaces in the new *Actus consecrationis*. Various factors delayed the introduction of the desired reform. These included the entry into office of the new Kantor Carl Phillip Emanuel Bach, an evident lack of any great interest on the part of the Town Council, and the initially strong reservations of the "Geistliche Ministerium" concerning the innovation. These led to the fact that despite repeated enquiries by the "Kollegium der Sechziger" (the last on the 31st July 1778) ten years elapsed before the Town Council brought into force the proposal made by the "Geistliche Ministerium" on the 26 February 1768. On the 5th October 1778 Bach was instructed to set to music for the choir, in place of the Latin

collects formerly sung on the principal festive days of Christmas, Easter and Pentecost, after the exhortation to the communicants, the words "Heilig ist Gott! Heilig ist Gott! Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth! Himmel und Erde sind voll Seiner Ehre!" This was to be sung at the St. Petrikirche with all instruments, and at the other churches accompanied by the organ with full chords. It was also ordered that "the choir singers should practise the singing of these words in time for them to be performed this Christmas."⁷ Bach confirmed to the Town Council, in a letter dated the 25th November 1778, that he had done everything necessary, and that the music would be performed in the St. Petrikirche "in accordance with the instructions with all the singers and instrumentalists, to the sound of timpani and trumpets."⁸

This makes it clear that Bach's Latin *Sanctus* in E flat, published here, must have been written between 1768 and 1778, and that the German *Heilig* in C major, Wq 218, was performed, at the earliest, at Christmas 1778.

In this connection mention must be made of the *Sanctus* compositions by Bach's predecessor as Kantor and Director of musics in Hamburg, Georg Philipp Telemann (1681–1767). In many respects Bach oriented himself after he had taken office, to Telemann's ways: in several genres of composition he used Telemann's works as his models, or revived works by Telemann. That Bach's *Sanctus* compositions owe much to Telemann is evident from a letter which Bach wrote to Telemann's grandson and heir Georg Michael Telemann (1748–1831) on the 11th April 1771, in which he confirmed that he had sent back the "church pieces

¹ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg, 1790, p. 63, 62 and 55.

² See Ulrich Leisinger: "'Es erhob sich ein Streit' (BWV 19). Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken," in: *Bach-Jahrbuch* 85, 1999, p. 105–126, especially p. 112–115.

³ See in connection with this and the following Jürgen Neubacher: "Zum liturgischen Ort der *Sanctus*-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg," in: *Bach-Jahrbuch* 88, 2002, p. 229–243.

⁴ *Abgefassetete (Beliebte) Ordnung / Wie es So wol mit denen Vespere an Sonn= und andern Feyertagen=Abend; Imgleichen mit dem Gottes=Dienst an Sonn und andern Feyer=Tagen allhier in Hamburg zu halten*, Hamburg, 1699; copy used: Staatsarchiv Hamburg, stock 111–1 (Senat), shelf no. *Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 1* (reprint in: *Sammlung der Hamburgischen Gesetze und Verfassungen*, ed. von Johann Klefeker, vol. 8, Hamburg, 1770, p. 472–470); *In der Kirche Zu Hamburg Von Alters her gebräuchliche Formularia Und öffentliche Gebethe. Nebst der Ordnung der Vespere und des Gottes=Dienstes an Sonn= und Fest=Tagen*, Hamburg, 1726; copy used: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, shelf no. *A/155021*; our sincerest thanks to Reginald L. Sanders for drawing attention to the last-named source.

⁵ The words of the *Sanctus* here are: "Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Zebaoth, pleni sunt coeli & terra Majestatis gloriae tuae" (Ordering of services, 1726 [as in note 4], p. 117).

⁶ Staatsarchiv Hamburg, stock 111–1 (Senat), shelf no. *Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 16* (Acta betreffend die [...] Veränderung der Lateinischen Antiphonien 1767–1778), no. 1.

⁷ *Ibid.*, no. 21.

⁸ *Ibid.*, no. 22.

⁹ Quoted from: *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, ed. by Ernst Suchalla, Göttingen, 1994, vol. 1, p. 223.

which you most kindly sent me, namely 3 Telemann annual cycles [of cantatas] and one composed by Fasch, a few Passions, Sanctus and Veni with all the libretti."⁹ In a copy of Telemann's Latin *Sanctus* in D major for four voices, three trumpets, timpani, two violins, viola and basso continuo, TVWV 9: 16, which was owned by Bach and which was made by a copyist possibly for this occasion, he added German words in his own hand, probably so that this work could still be used after 1778.¹⁰ The settings of the Sanctus by other composers performed under Bach in Hamburg included his father's *Sanctus* in C major BWV 237, of which a set of parts copied for C. P. E. Bach by a Hamburg copyist still exists. The music left by C. P. E. Bach at his death also appears to have included settings of the Sanctus by Johann Sebastian Bach, Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti, Carl Heinrich Graun, and two by unknown composers.¹¹

One source for this edition was the set of parts written by the Hamburg Bach copyist Johann Heinrich Michel, from the music library of the Sing-Akademie in Berlin, only recently made available and described in the Critical Report. The other source was a score copied by Bach's business partner in Berlin, Johann Friedrich Hering, from the Staats- and Universitätsbibliothek Hamburg. Both manuscripts can be traced back directly or, in the case of the Hering copy, possibly only indirectly, to Bach's autograph score. Also used for comparison was a late 19th century copy from the library of the Conservatoire Royal in Brussels, made from a copy, since lost, which presumably originated in Bach's circle.

For allowing us to make use of manuscript the editor and publishers are grateful to Herr Michael Rautenberg, the management of the Sing-Akademie zu Berlin, the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, and to Johan Eeckeloo, Library of the Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal in Brussels. Especial thanks are due to Dr. Ulrich Leisinger of the Bach-Archive, Leipzig, who generously supported the preparation of this publication by providing valuable information concerning the sources. This edition was only made possible by the return of the Sing-Akademie music archive from the Ukraine in December 2001. The publishers and editor thank the responsible authorities in the Ukraine both for their exemplary preservation of the material and for their action in returning it to Berlin, in the spirit of international reconciliation.

Hamburg, summer 2002
Translation: John Coombs

Jürgen Neubacher

¹⁰ The manuscript is now in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, shelf no. *Mus.ms. 21744*, no. 5. See the illustration and description in: *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften. Katalog*, revised by Joachim Jaenecke, Munich, 1993 (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, I/7), p. 243 und 373. Telemann's Latin text reads: "Sanctus Dominus Zebaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria eius"; Bach added the following German words: "Heilig ist Gott der Herr Zebaoth. Himmel und Erde sind voll seiner Ehre."

¹¹ See Neubacher (as in Note 3).

Avant-propos

Selon l'inventaire du fonds musical laissé à sa mort par Carl Philipp Emanuel Bach, le *Sanctus* latin en mi bémol Wq 219/ BR E 2 qui fait ici l'objet d'une première édition, date du temps où le compositeur était en activité à Hambourg, c'est-à-dire après 1768. Il en va de même pour ses deux mises en musique de la version allemande de ce même texte, le *Heilig* en ut majeur Wq 218 pour un seul chœur qui utilise la fugue « *Sicut locutus est* » du *Magnificat* de Jean-Sébastien Bach, ainsi que le célèbre *Heilig* Wq 217 à double chœur exécuté pour la première fois en 1776 et imprimé en 1779¹. Si cette dernière œuvre, destinée à l'origine à une « *Michaelismusik* »², n'a pas été utilisée dans un cadre liturgique pour des raisons à la fois textuelles et musicales, les deux premières, comme l'indiquent des sources récemment découvertes, semblent avoir été expressément destinées à un usage religieux, en l'occurrence aux liturgies eucharistiques de Noël, Pâques et Pentecôte célébrées dans les églises hambourgeoises³.

Selon l'ordonnance des vêpres de 1699 et l'ordonnance ecclésiastique de 1726, lors des fêtes solennelles – Noël, Pâques et Pentecôte – on célébrait, dans le cadre de la liturgie eucharistique et après l'exhortation aux communicants, la Préface latine chantée devant l'autel, à la suite de laquelle le chœur entonnait le Sanctus en grégorien (puis suivaient l'oraison dominicale et les paroles d'institution de la Communion)⁴. Dans les services religieux de l'église St-Pierre, qui jouissait d'un certain prestige, étant la plus ancienne église paroissiale de Hambourg, il était d'usage d'exécuter le Sanctus en polyphonie ornée sous la direction du chantre. L'ordonnance du culte de 1726 reproduit le texte latin et les formules mélodiques des trois préfaces solennelles dans leur intégralité⁵.

Au début du mois de mars 1767, du temps de Telemann, le Conseil et le Collège des Soixante, une des instances représentatives de la bourgeoisie, décidèrent

que les antiennes latines que l'on chante ici aux fêtes majeures de Noël, Pâques et Pentecôte, devant l'autel, seront supprimées, et que l'on voudra bien choisir en revanche des paroles allemandes [,et] le plus tôt sera le mieux⁶.

Le collège des pasteurs – le dit Ministère des Affaires religieuses – chargé de la modification des textes et des formules, avança des arguments selon lesquels il serait impossible de mettre en application le décret pour Pâques 1767 comme cela avait été souhaité. Ce n'est que le 26 février 1768 que les membres du Ministère des Affaires religieuses présentèrent au Conseil un projet qui impliquait, de fait, la suppression des préfaces, mais entendait conserver, dans le nouvel Acte de consécration, comme ultime survivance des anciennes préfaces, le Sanctus qui serait désormais chanté en allemand, après que les fidèles fussent invités à prendre part à la Communion. D'autres circonstances vinrent freiner la réforme : la prise de fonction, peu après Pâques 1768, du nouveau cantor Carl Philipp Emanuel Bach, un manque d'intérêt du côté du Conseil, enfin, de profondes réserves de la part des membres du Ministère des Affaires religieuses quant à ces innovations. En dépit des demandes répétées de la part du Collège des Soixante (la dernière en date du

31 juillet 1778), ce n'est qu'au terme d'une bonne dizaine d'années que le Conseil promulgua la proposition déposée le 28 février 1768 par le Ministère des Affaires religieuses. Le 5 octobre 1778, Bach reçut l'ordre de

composer musicalement les paroles Heilig ist Gott ! Heilig ist Gott ! Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth ! Himmel und Erde sind voll Seiner Ehre ! qui doivent dorénavant être entonnés par le chœur, à la place des anciennes préfaces solennelles, le premier jour de Noël, à Pâques et à Pentecôte, après la lecture de l'exhortation aux communicants [,et] avec la participation de l'ensemble de la musique en l'église St-Pierre, et des orgues pleines dans les autres églises. [En outre il était demandé que] les membres du chœur s'exerçassent à temps afin que l'on puisse commencer de la sorte dès la prochaine fête de Noël⁷.

Dans une lettre datée du 25 novembre 1778, Bach confirma au Conseil qu'il avait pris les mesures nécessaires afin que « ces paroles fussent, conformément à l'ordonnance ci-dessus, exécutées figuraliter par tous les chanteurs et les instrumentistes au son des trompettes et des timbales »⁸.

Il est ainsi établi que le présent *Sanctus* latin en Mi bémol de Bach a été composé entre 1768 et 1778 et que le *Sanctus* allemand en Ut majeur Wq 218 ne peut avoir été exécuté pour la première fois qu'à l'occasion de la fête de Noël de l'année 1778.

On ne peut passer sous silence à cet égard les mises en musique du Sanctus par Georg Philipp Telemann (1681–1767), auquel Bach succéda dans les fonctions de Cantor et directeur de la musique à Hambourg. Bach s'inspira en effet à bien des égards des habitudes de son prédécesseur, notamment quant à la tradition de certains genres, en prenant parfois pour modèle des compositions de Telemann qu'il faisait aussi volontiers rejouer. Ce fut aussi le cas, en particulier des Sanctus de Telemann, comme l'indique une lettre de Bach à Georg Michael Telemann (1748–1831), petit fils et héritier du compositeur. Dans cette lettre datée du 11 avril 1771, Bach atteste en effet avoir « retourné les 3

¹ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hambourg, 1790, p. 63, 62 et 55.

² Cf. Ulrich Leisinger : « 'Es erhob sich ein Streit' (BWV 19). Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken », *Bach-Jahrbuch* 85, 1999, p. 105–126, en particulier p. 112–115.

³ Sur ce point et ce qui suit, cf. Jürgen Neubacher : « Zum liturgischen Ort der Sanctus-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg », *Bach-Jahrbuch* 88, 2002, p. 229–243.

⁴ *Abgefasset (Beliebte) Ordnung / Wie es So wol mit denen Vespem an Sonn= und andern Feyertagen=Abend; Imgleichen mit dem Gottes=Dienst an Sonn und andern Feyer=Tagen allhier in Hamburg zu halten*, Hambourg, 1699; exemplaire utilisé : Staatsarchiv Hamburg, Bestand 111-1 (Senat), cote : Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 1 (réimprimé in : *Sammlung der Hamburgischen Gesetze und Verfassungen*, hrsg. von Johann Klefeker, vol. 8, Hambourg 1770, p. 472–470) ; *In der Kirche Zu Hamburg Von Alters her gebräuchliche Formularia Und öffentliche Gebete. Nebst der Ordnung der Vespem und des Gottes=Dienstes an Sonn= und Fest=Tagen*, Hambourg, 1726 ; exemplaire utilisé : Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, cote : A/155021 ; je remercie Reginald L. Sanders d'avoir attiré mon attention sur cette dernière source.

⁵ Le texte du Sanctus est ici le suivant : « Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Zebaoth, pleni sunt coeli et terra Majestatis gloriae tuae » (ordonnance 1726 [cf. n. 4], p. 117).

⁶ Staatsarchiv Hamburg, Bestand 111-1 (Senat), cote Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 16 (Acta betreffend die [...] Veränderung der Lateinischen Antiphonien 1767–1778), n° 1.

⁷ *Ibid.*, n° 21.

⁸ *Ibid.*, n° 22.

cycles [de cantates] de Telemann, ceux de Fasch, quelques passions, Sanctus et Veni ainsi que l'ensemble des livrets »⁹. Bach possédait donc une copie du Sanctus latin en Ré majeur à quatre parties vocales, trois trompettes, timbales, deux violons, alto et basse continue (TVWV 9:16) qu'il pourrait avoir fait réaliser à cette occasion et sur laquelle il reporta ultérieurement un texte allemand, ce qui permet de penser que l'œuvre fut encore exécutée après 1778¹⁰. C. Ph. E. Bach fit également exécuter à Hambourg le *Sanctus* en Ut majeur BWV 237 de son père dont on possède une copie réalisée par un copiste hambourgeois, ainsi que probablement d'autres *Sanctus* de son père, de Johann Caspar Kerll, d'Antonio Lotti, de Carl Heinrich Graun et de deux autres compositeurs inconnus dont les copies figurent dans le fonds Carl Philipp Emanuel Bach¹¹.

La présente édition repose sur deux sources dont on trouvera une description dans l'Apparat critique : un jeu de parties séparées réalisé par le copiste hambourgeois de Bach, Johann Heinrich Michel, aujourd'hui conservées aux Archives musicales de la Sing-Akademie de Berlin, récemment redevenues accessibles ; une partition copiée par l'associé berlinois de Bach, Johann Friedrich Hering, conservée à la Staats- und Universitätsbibliothek de Hambourg. Les deux manuscrits dérivent directement – voire peut-être seulement indirectement pour la copie Hering – des manuscrits autographes du compositeur. Une copie réalisée vers la fin du XIX^e s. d'après un manuscrit aujourd'hui perdu, mais vraisemblablement issu de l'entourage de Bach, et conservée à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, a servi de témoin à titre comparatif.

Nous remercions M. Michael Rautenberg, membre du conseil d'administration de la Sing-Akademie de Berlin, la Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg et M. Johan Eeckeloo, Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles d'avoir mis les manuscrits à notre disposition. Nos remerciements vont tout particulièrement à Dr. Ulrich Leisinger, membre du Bach-Archiv Leipzig qui a généreusement soutenu la préparation de la présente édition en nous donnant des indications au sujet des sources et leur évaluation. La présente édition n'a été possible que grâce à la restitution des archives musicales de la Sing-Akademie par l'Ukraine en décembre 2001. L'Éditeur et la Maison d'édition adressent enfin aux responsables en Ukraine toute leur gratitude tant pour la remarquable conservation de ce fonds que pour le geste de restitution accompli dans l'esprit de l'entente entre les peuples.

Hambourg, été 2002

Jürgen Neubacher

Traduction : C. Henri Meyer

⁹ Cité d'après : *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, éd. par Ernst Suchalla, Göttingen, 1994, vol. 1, p. 223.

¹⁰ Le manuscrit est aujourd'hui conservé à la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, sous la cote *Mus.ms. 21744*, Nr. 5. Voir reprod. et description in : *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften. Katalog*, rédigé de Joachim Jaenecke, Munich, 1993 (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 1/7), p. 243 et 373. Le texte latin de Telemann est le suivant : « Sanctus Dominus Zebaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria eius » ; Bach a noté, par dessous : « Heilig ist Gott der Herr Zebaoth. Himmel und Erde sind voll seiner Ehre ».

¹¹ Sur ce point, voir Neubacher (cf. n. 3).

Sanctus in Es

Wq 219 (H 828) · BR E2

Carl Philipp Emanuel Bach
1714–1788

Prächtig

Tromba I *in Es*

Tromba II *in Es*

Tromba III *in Es*

Timpani *in es-B*

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Sopra

Alto

Tenore

Basso

Organo,
Violoncello,
Contrabbasso

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

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

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

San - - - ctus,

7
4
2

8
3

6
4

5
3

Aufführungsdauer / Duration: ca. 4 min.

© 2003 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 33.502

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Erstausgabe / First edition
Herausgeber: Jürgen Neubacher

6

San - - ctus Do - mi - nus Ze - ba - - oth._____

San - - ctus Do - mi - nus Ze - ba - - oth._____

San - - ctus Do - mi - nus Ze - ba - - oth._____

San - - ctus Do - mi - nus Ze - ba - - oth._____

Etwas geschwinder

The first system consists of six staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the bottom three are piano accompaniment (Right Hand, Left Hand). All staves contain whole rests.

The second system consists of six staves. The top three staves are vocal parts and the bottom three are piano accompaniment. All staves contain whole rests.

The third system consists of six staves. The top three staves are vocal parts and the bottom three are piano accompaniment. The vocal parts contain whole rests. The piano accompaniment has a 'Solo' marking and begins with a melodic line in the right hand.

The fourth system consists of six staves. The top three staves are vocal parts and the bottom three are piano accompaniment. All staves contain whole rests.

The fifth system consists of six staves. The top three staves are vocal parts and the bottom three are piano accompaniment. The vocal parts contain whole rests. The piano accompaniment has a 'Solo' marking and contains the lyrics 'Coe - - li et'.

The sixth system consists of six staves. The top three staves are vocal parts and the bottom three are piano accompaniment. The vocal parts contain the lyrics 'Coe - - li et ter - - - ra sunt ple - - - -'. The piano accompaniment has a 'Solo' marking and continues the melodic line.

The seventh system consists of six staves. The top three staves are vocal parts and the bottom three are piano accompaniment. All staves contain whole rests.

The eighth system consists of six staves. The top three staves are vocal parts and the bottom three are piano accompaniment. The vocal parts contain whole rests. The piano accompaniment has a 'Vc Solo' marking and features a complex rhythmic pattern.

Three staves of musical notation, each containing a whole rest.

Two staves of musical notation, each containing a whole rest.

Two staves of musical notation. The upper staff is a vocal line with a 'Solo' marking above it. The lower staff is piano accompaniment. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Two staves of musical notation. The upper staff is a vocal line with a 'Solo' marking above it. The lower staff is piano accompaniment. The lyrics 'Coe - - - li et ter - - - ra sunt' are written below the vocal line.

Two staves of musical notation. The upper staff is a vocal line with a 'Solo' marking above it. The lower staff is piano accompaniment. The lyrics 'ter - - - ra sunt ple - - - ni glo-ri-a e -' are written below the vocal line.

Two staves of musical notation. The upper staff is a vocal line with a 'Solo' marking above it. The lower staff is piano accompaniment. The lyrics '- - - ni_ glo-ri-a e - - jus, sunt ple - ni glo - ri - a e - - -' are written below the vocal line.

tr

Tutti

Tutti

Tutti

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

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

Tutti

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

Tutti

Coe - - - li et ter - - - - ra, coe - - -

Tutti

6 2 6 7 6 — 4

Empty musical staves for vocal and instrumental parts.

Musical notation for the first system of the vocal and instrumental parts.

Musical notation for the second system of the vocal and instrumental parts.

Musical notation for the third system of the vocal and instrumental parts.

Musical notation for the fourth system of the vocal and instrumental parts.

Musical notation for the fifth system of the vocal and instrumental parts.

Musical notation for the sixth system of the vocal and instrumental parts.

Musical notation for the seventh system of the vocal and instrumental parts.

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

Carus

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

First system of musical notation, featuring three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and a piano accompaniment staff. The vocal parts are mostly rests, while the piano accompaniment has some activity in the final measure.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a more active melodic line.

Third system of musical notation, showing further development of the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, with the vocal line starting the phrase "coe - li et ter - ra glo - ri - a e - jus, ple -".

Fifth system of musical notation, with the vocal line continuing "glo - ri - a e - jus, ple - - - - - ni - glo - ri - a e - jus,".

Sixth system of musical notation, with the vocal line continuing "ple - ni, coe - - - li et ter - - - ra sunt ple - ni glo - ri - a".

Seventh system of musical notation, with the vocal line continuing "glo - ri - a e - - jus, coe - -".

Eighth system of musical notation, featuring piano accompaniment and figured bass. The figured bass includes the numbers: 6/5, 4+, 6, 5, 4+, 6, 4+, 6, 7, 8, b, 4.

- ni_ glo-ri-a e - jus, glo -

coe - li et ter - - - ra glo -

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

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

6 4 6 7 6 4

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

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

glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a e - - jus. Coe - - li et ter - - -

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

Vc, Org
♯ 6 6 6 6 5 5 5 4 6 6 4

The musical score consists of several systems. The top system shows empty staves for vocal parts. The second system begins with piano accompaniment in the bass clef. The third system introduces vocal lines with lyrics. A large, stylized watermark 'CANTUS' is overlaid across the middle of the page. The lyrics are: 'Coe - - - li et - - - ni glo-ri-a e - - jus, glo - ri - a e - - - jus, coe - li et - - - ra sunt ple - - - ni_ glo-ri-a e - - jus, ple - - - Coe - - - li et ter - - - ra sunt ple - - - +Cb'. The bottom system includes a bass line with fingerings: 6, 7, 6, 2, 6, 7, 6, 6, 6.

63

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

ter - - - - - ra sunt ple - - - - - ni_ glo-ri-a e - jus,

- - - - - ni_ glo-ri-a e - jus, coe - - - - - li et ter - - - - -

- - - - - ni_ glo-ri-a e - jus, coe - - - - - li et ter - - - - -

5 5 6 6 6 2 6 7

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Seventh system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Eighth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Ninth system of musical notation, including piano accompaniment and figured bass.

Cb, Org

[7] [7] [7]

Musical notation for the first system, including treble and bass staves with dynamics like 'f' and 'p'.

Bass staff musical notation with a 'p' dynamic marking.

Musical notation for the second system, including treble and bass staves with dynamics like 'f' and 'p'.

Musical notation for the third system, including treble and bass staves with dynamics like 'p' and 'f'.

ri-a e - glo - - - ri-a, glo - - - ri-a,
 Musical notation with lyrics and dynamics 'p' and 'f'.

glo-ri- - - jus, glo - - - ri-a, glo - - - ri-a,
 Musical notation with lyrics and dynamics 'p' and 'f'.

a - e - jus, glo - - - ri-a, glo-ri-a, glo - - - ri-a,
 Musical notation with lyrics and dynamics 'p' and 'f'.

e - - - jus, glo - - - ri-a, glo-ri-a, glo - - - ri-a,
 Musical notation with lyrics and dynamics 'p' and 'f'.

Bass staff musical notation with dynamics 'p' and 'f'.

6 5

f 6 — 6 — 6 — 6 4

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Bass staff continuation from the first system.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

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

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

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

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

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

Seventh system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

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

Eighth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and rests.

6 — 6 — 6 — 6 4+ 6 — 6 — 6 — 6 7b 6 5 3 — 6 4

Kritischer Bericht

I. Quellen

Q1: Stimmenabschrift aus dem Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin (alte Signatur ZC 488b), geschrieben von Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Tenoristen und Kopisten Johann Heinrich Michel († nach 1804). Das seit der kriegsbedingten Verlagerung nach Schloß Ullersdorf in Schlesien 1943 als verschollen gegoltene Manuskript gelangte zusammen mit dem gesamten Notenarchiv der Sing-Akademie zunächst in das Konservatorium in Kiew und später in das am gleichen Ort befindliche Archiv-Museum für Literatur und Kunst, eine Abteilung des Ukrainischen Zentralarchivs. Hier konnte der Bach-Forscher Christoph Wolff die Materialien 1999 ausfindig machen.¹ Seit Ende 2001 befindet sich der Sing-Akademie-Bestand wieder in Berlin und wird als Depositum in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz verwahrt.

Der Stimmensatz, der für die vorliegende Edition nur als Mikrofilm-Ausdruck eingesehen werden konnte, setzt sich aus den wie folgt bezeichneten Einzelstimmen zusammen (in Klammern Angabe der originalen Schlüsselung, wenn von der Erstaussage abweichend): „Violino 1.^{mo}“, „Violino 2.^{do}“, „Viola.“, „Violoncello.“, „Organo.“, „Tromba. 1.“, „Tromba. 2.“, „Tromba. 3.“, „Timpani.“, „Oboe. 1.^{mo}“, „Oboe. 2.^{do}“, „Canto.“ (c₁-Schlüssel), „Alto.“ (c₁-Schlüssel), „Tenore.“ (c₄-Schlüssel) und „Basso.“

Q2: Handschriftliche Partitur, aufbewahrt in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (Signatur ND VI 700), geschrieben von Bachs Berliner Geschäftspartner, dem „Musicus“ Johann Friedrich Hering (1724–1810), der vor der Identifizierung durch Peter Wollny in der Bach-Forschung als „Anonymus 300“ geführt wurde.² Auf bislang unbekanntem Wegen gelangte das Manuskript später in den Besitz des Philologen und Mozart-Forschers Otto Jahn, noch erkennbar an den Umrissen des inzwischen verlorengegangenen Exlibris auf dem vorderen Vorsatzblatt, das in fast allen Musikhandschriften aus Jahns Besitz zu finden ist.³ Aus dessen Nachlaß ersteigerten das Manuskript zusammen mit zahlreichen weiteren Musikhandschriften (darunter auch eine ebenfalls von Hering geschriebene Partitur des Carl Philipp Emanuel Bachschen Magnificats Wq 215⁴) die von dem Bergedorfer Händel-Forscher Friedrich Chrysander beratenen Hamburger Kaufleute Friedrich Gültzow und Johann Heinrich Goßler, die wiederum ihre Musikalien-Schätze 1875 der Hamburger Stadtbibliothek (seit 1919 Staats- und Universitätsbibliothek) schenkten.⁵ Kriegsbedingt wurde das Manuskript zusammen mit anderen Bibliotheksbeständen 1943 nach Schloß Lauenstein in Sachsen ausgelagert, dort nach Kriegsende von der sowjetischen Militärregierung beschlagnahmt und galt danach als verschollen. Erst 1991 kehrte es im Zuge der Rückführung eines Großteils der Hamburger Musikhandschriften aus der Partnerstadt St. Petersburg, wo es sich seit 1946 befunden hatte, in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurück.

Das Titelblatt der aus acht Blättern im Format 33 x ca. 19,5 cm bestehenden Partitur lautet: „Sanctus | Tromba 1 | Trom-

ba 2 | Tromba 3 | Timpani | Oboe 1 | Oboe 2 | Violino 1 | Violino 2 | Viola | Violoncello | e | Fundamento | Canto | Alto | Tenore | Basso | da C. P. E. Bach“. Rechts oben befindet sich eine nicht mehr vollständig lesbare Nummer, beginnend mit einer „2“.

Aufgrund unsachgemäßer Lagerung während der Zeit nach 1946 ist das Manuskript am rechten Rand über die gesamte Höhe des Buchblocks durch Fäulnis und Mäusefraß beschädigt, mit Textverlusten an den Akkoladenrändern.⁶

Q3: Handschriftliche Partitur, aufbewahrt in der Bibliothek des Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal in Brüssel (Signatur 87 MSM), geschrieben 1895 von Alfred Wotquenne nach einem heute verschollenen Stimmensatz aus dem Besitz des Schweriner Organisten und Bach-Sammlers Johann Jacob Heinrich Westphal (1756–1825).⁷

Das Manuskript umfaßt zehn Blätter im Format 35,5 x 27 cm und trägt folgenden Titel: „C. P. E. Bach. | Sanctus | 2 Oboen, 3 Trompeten, Paucken, | 2 Violinen, Alt, Canto, Alto | Tenore, Basso e Continuo. | Pour copie conforme | AWotquenne | X^m 1895“.

Die der vorliegenden Erstaussage zugrunde gelegte Hauptquelle **Q1** geht ohne Zweifel direkt auf Bachs autographe Partitur zurück. Das gleiche gilt möglicherweise für die Abschrift **Q2**, wobei hier auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden muß, daß eine von Bachs Partitur genommene Abschrift als Zwischenquelle diente. Bach könnte entweder seine autographe Partitur oder eine Abschrift davon im Zuge seiner vertrauensvollen Geschäftsbeziehung mit Johann Friedrich Hering von Hamburg nach Berlin entliehen haben. Die Abschriften **Q1** und **Q2** sind trotz

¹ Das Manuskript wurde in Fonds 441 unter Nummer 261 aufbewahrt. Zur Wiederentdeckung des Sing-Akademie-Bestandes vgl. Christoph Wolff: „Recovered in Kiev: Bach et al. A preliminary report on the music collection of the Berlin Sing-Akademie“, in: *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 58, 2001, S. 259–271.

² Vgl. Peter Wollny: „Ein ‚musikalischer Veteran Berlins‘. Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1995, S. 80–113. Die Identifizierung des Schreibers der Handschrift ND VI 700 mit Johann Friedrich Hering gelang danach Ulrich Leisinger: „Carl Philipp Emanuel Bachs verschollen geglaubte Trauungskantate H 824a im Kontext des Bearbeitungs- und Parodieverfahrens“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1999, S. 9–31, hier S. 16.

³ Das Manuskript ist unter Nr. 1017 verzeichnet in: *Otto Jahn's musikalische Bibliothek und Musikalien-Sammlung. Versteigerung in Bonn am 4. April 1870*, Frankfurt am Main und Bonn 1870, S. 48.

⁴ Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur ND VI 607.

⁵ Ein entsprechender Geschenkvermerk, darunter sieben handschriftliche Bände mit Werken Carl Philipp Emanuel Bachs, findet sich im Zugangsbuch der Bibliothek unter dem 30. Oktober 1875, Nr. 2506–2512.

⁶ Folgende Takte sind teilweise oder vollständig zerstört: 5, 6, 19, 20, 31–33, 46, 47, 59–61, 74, 75 und 87.

⁷ Vgl. Ulrich Leisinger und Peter Wollny: *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog. Mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997 (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, 2), S. 260 sowie 62 und 69.

einiger geringfügiger Fehler insgesamt recht zuverlässig, was auch für die spät entstandene Abschrift **Q3** gilt. Letztere enthält allerdings die Singstimmen in heute üblicher Schlüsselung und weist einige weitere notationstechnische Modernismen auf, die fraglos auf Wotquenne zurückzuführen sind.

II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe folgt bezüglich der Stielung von Noten und der Setzung von Akzidentien heutigen Editionsprinzipien. Ergänzungen oder Änderungen des Herausgebers sind entweder in den Noten kenntlich gemacht (Kleindruck bei Dynamik- und anderen Vortragsbezeichnungen; Klammern bei sonstigen Ergänzungen; Strichelung bei Bögen; Kursive für Besetzungsangaben) oder wurden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Die Partituranordnung folgt der Quelle **Q2**, jedoch mit der Abweichung, daß die dort selbständig notierten Instrumentalbaßstimmen „Violoncello“ und „Fundamento“ in der vorliegenden Ausgabe zu einem System zusammengezogen worden sind.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: B = Basso, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Tr = Tromba, VI = Violino, Va = Viola.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme, Zeichen im Takt, Lesart/Bemerkung.

25	S	1	Q1: Die Bezeichnung „Tutti“ ist eher dem 2. als dem 1. Viertel zugeordnet; in der vorliegenden Ausgabe angeglichen an den Einsatz der Ob I
31	VI I	2	Q1: irrtümlich <i>a</i> ⁷ statt <i>as</i> ⁷
34	Org	1	Q1: irrtümlich beziffert mit Auflösungszeichen
45	T	1–2	Bogen ergänzt nach Q2 und analog zur Va-Stimme
59	Ob II, VI II	5	Q3: wahrscheinlich irrtümlich und als Entsprechung zu T. 57 zwei Achtelnoten statt einer Viertelnote; Q2 nicht lesbar wegen Beschädigung
67	Va	1	Q1, Q2: irrtümlich <i>es</i> ⁷ statt <i>c</i> ⁷
73	B	1	Q2, Q3: irrtümlich <i>es</i> statt <i>d</i> ; in Q1 nachträglich korrigiert
74	Ob II	5	Q1: irrtümlich <i>g</i> ⁷ statt <i>as</i> ⁷
78	B	2	Q2: <i>p</i> statt <i>f</i>
85	Tr I	4	Q1, Q2: die Vorhaltsnote fehlt; in der vorliegenden Ausgabe ergänzt analog Ob I, VI I und S; vgl. auch T. 75

Aufführungen und Einspielungen des *Sanctus* sind bei der VG Musikedition, Königstor 1A, D-34117 Kassel, anzumelden, da die Ausgabe als Erstausgabe nach § 71 des Urheberrechtsgesetzes geschützt ist.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 33.502), Klavierauszug (Carus 33.502/03),
komplettes Orchestermaterial (Carus 33.502/19), Orgelstimme (Carus 33.502/49).

The following performance material is available:
full score (Carus 33.502), vocal score (Carus 33.502/03),
complete orchestral material (Carus 33.502/19), organo (Carus 33.502/49).