

Marco Gioseppe Peranda Kyrie in C

für Coro (SSATB)
2 Clarini, 2 Violini, 2 Viole
Violone e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Peter Wollny

Erstausgabe / First edition

Partitur / Full score

Vorwort

Der sächsische Hofkapellmeister Marco Giosepe Peranda (ca. 1625–1675) gehört zu den wenigen Komponisten des mittleren 17. Jahrhunderts, deren Namen auch bei den nachfolgenden Generationen noch in hohem Ansehen standen. Christoph Bernhard zählte ihn zu den nachahmenswerten Komponisten im seinerzeit modernen „stylus luxurians communis“; Johann Gottfried Walther bemerkte (basierend auf einer Würdigung des Theoretikers Wolfgang Caspar Printz), Peranda habe in seinen Werken „die Gemüths-Regungen über alle massen wohl exprimiret“,¹ und Johann Mattheson schließlich bezeichnete ihn gar als „den berühmten Affecten-Zwinger“.² Mit dieser hohen Wertschätzung des Komponisten korrespondiert eine breite, noch viele Jahrzehnte nach seinem Tod fortdauernde Überlieferung seiner Werke vor allem in Mittel- und Norddeutschland und – damit verbunden – ein kaum zu überschätzender Einfluss auf die stilistische Orientierung und Kompositionstechnik seiner deutschen Zeitgenossen und Nachfolger, darunter nicht zuletzt auch Johann Sebastian Bach.

Peranda wurde um 1625 vermutlich in Rom geboren. Über seine frühen Jahre und speziell seine musikalische Ausbildung sind keinerlei Dokumente greifbar. Sein Name taucht zum ersten Mal in einer Musikerliste des Dresdner Hofes aus dem Jahr 1656 auf, während er in einer vergleichbaren Aufstellung von 1651 noch nicht enthalten ist; mithin ist anzunehmen, dass Peranda in den frühen 1650er Jahren nach Sachsen kam (vermutlich auf Vermittlung von Christoph Bernhard). Er war am Hof zunächst als Sänger angestellt, doch avancierte er 1661 zum Vizekapellmeister, und zwei Jahre später wurde er – neben Giovanni Andrea Bontempo und Heinrich Schütz – zum Kapellmeister ernannt. Abgesehen von einer längeren Italienreise (1667) verblieb er in dieser Stellung für den Rest seines Lebens; er starb am 12. Januar 1675.

Mit seiner Beförderung auf eine leitende Position innerhalb der Dresdner Hofkapelle dürfte Peranda in zunehmendem Maße auch kompositorisch tätig geworden sein, zumal er von nun an für die „ordentlichen Musicalischen Auffwartungen ... sowohl in der Kirchen alß für die Taffel, ingleichen zu Theatrischen Compositionen“³ verantwortlich war. Während sein weltliches Schaffen zum größten Teil verschollen ist, haben sich von den geistlichen Kompositionen zahlreiche Vokalkonzerte sowie in kleinerer Zahl auch liturgische Werke erhalten. Vermutlich stand das geistliche Schaffen ohnehin stets im Zentrum seines kompositorischen Interesses, und es ist daher wohl kein Zufall, dass sein Ruhm sich vornehmlich auf diesen Werkbereich gründete.

Verbindungen zwischen Peranda und J. S. Bach wurden schon vor längerer Zeit aufgedeckt. So ist seit den Forschungen Christoph Wolffs über die aus Bachs Notenbibliothek

¹ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 471.

² J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hg. von M. Schneider, Berlin 1910, S. 18.

³ Passus aus dem Dienstvertrag von Perandas Amtsvorgänger Vincenzo Albrici, zit. nach *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 1033.

überlieferten Bestände an liturgischer Kirchenmusik bekannt, dass dieser das Stimmenmaterial zu einem *Kyrie in C-Dur* von Peranda besaß;⁴ nach dem Papier- und Schriftbefund der Quelle zu schließen, erwarb Bach das Stück während seiner Weimarer Zeit. Die Stimmen wurden von der Hand eines Kopisten angefertigt, der sonst nur in Abschriften von vier Kantaten Johann David Heinrichs aus dem Besitz von Bachs Weimarer Vetter Johann Gottfried Walther nachweisbar ist.⁵ Dies erlaubt die Vermutung, dass Bach die wohl um 1709 geschriebenen Stimmen von seinem Vetter nach dem Zeitpunkt seiner Ernennung zum Konzertmeister (März 1714) erwarb, als ihm aufgrund seiner neuen Dienstverpflichtungen an dem systematischen Aufbau eines kirchenmusikalischen Repertoires gelegen sein musste.

Der Versuch, das Umfeld der Überlieferung von Perandas Werk weiter zu erhellen, lenkt den Blick schließlich auf das sogenannte Programmbuch des zwischen 1680 und 1725 am benachbarten Weißenfeller Hof amtierenden Kapellmeisters Johann Philipp Krieger:⁶ Wie sich anhand der Incipits herausstellt, waren die beiden einst in Bachs Besitz befindlichen Kompositionen Perandas – das vorliegende *Kyrie in C-Dur* für 5 Singstimmen und 7 Instrumente sowie eine erst vor kurzem ins Blickfeld der Bach-Forschung getretene *Missa in a-Moll* für 6 Singstimmen und 6 Instrumente (CV 35.307) – auch Teil von Kriegers Weißenfeller Aufführungsrepertoire. Der Nachweis in Kriegers Programmbuch belegt, dass das *Kyrie in C-Dur* einer vollständigen Kyrie-Gloria-Messe entstammt, deren zweiter Teil jedoch verschollen ist. Während sich für die *Missa in a-Moll* lediglich eine einzige Weißenfeller Aufführung (am Sonntag Estomihi des Jahres 1687) nachweisen lässt, erklang die *Missa in C-Dur* zwischen 1685 und 1696 insgesamt fünfmal in der dortigen Schlosskapelle. Auch das Nachlassverzeichnis des 1684 in Leipzig gestorbenen, vor dem als Kapellmeister am Zeitzer Hof tätigen Heinrich Gottfried Kühnel nennt unter Perandas Namen drei Mes-

sen „a 12“, unter denen sich vermutlich auch die beiden Vertonungen in C-Dur und a-Moll befanden.⁷ Aus diesen Beobachtungen kann zwar nicht geschlossen werden, dass die beiden Kompositionen Perandas aus Weißenfels oder Zeitz nach Weimar gelangten; immerhin aber wird deutlich, dass die Werke sich anscheinend an den wettinischen Höfen einer gewissen Verbreitung erfreuten.⁸

Perandas *Kyrie in C-Dur* ist trotz seiner kompakten Anlage ein eindrucksvolles Beispiel für den von Christoph Bernhard mit dem Begriff „stylus luxurians communis“ bezeichneten, am Dresdner Hof gepflegten Concertato-Stil. Das Werk dürfte in den frühen oder mittleren 1660er Jahren entstanden sein. Es besticht durch seinen dichten fünfstimmigen Vokalsatz, der nur an wenigen Stellen einer einfacheren Faktur weicht, wie sie aus den geistlichen Konzerten Perandas vertraut ist. Im vollstimmigen Vokalsatz sind die Instrumente meistens klangverdoppelnd eingesetzt. Die fugierten Abschnitte sind durch ein hohes Maß an kontrapunktischer Kunstfertigkeit geprägt, zeichnen sich zugleich aber auch durch großen harmonischen Reichtum aus, der häufig überraschende Wendungen enthält. Charakteristisch für die klangliche Gestaltung ist überdies die Verwendung von ausdrucksstarken Dissonanzen;⁹ diese „Reizklänge“ sind ebenso ein bewusstes Stilmittel wie die auf Schritt und Tritt begegnenden Freiheiten der Stimmführung.

Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sei für die Erlaubnis zur Benutzung der Quelle und Abbildung zweier Seiten gedankt.

Leipzig, Januar 2000

Peter Wollny

⁴ C. Wolff, *Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.), speziell S. 160–163. Die Quelle findet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur *Mus. ms. 17079/10*.

⁵ Vgl. K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus musicus. XIII.), S. 62–65 und S. 306.

⁶ Vgl. das Vorwort zu *Johann Philipp Krieger. 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hg. von M. Seiffert, Leipzig 1916 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 53/54), S. LIII–LX, speziell S. LVIII.

⁷ Vgl. A. Schering, „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 275–288, speziell S. 287.

⁸ Am Rande sei darauf hingewiesen, dass sich in Kriegers reichem Fundus an liturgischer Musik noch zwei weitere Konkordanzanzen zu Werken aus Bachs Notenbibliothek nachweisen lassen, zum einen Johann Caspar Kerlls *Missa Superba*, die Bach für das *Sanctus* BWV 241 heranzog, zum anderen Giovanni Pierluigi da Palestrinas sechsstimmige *Missa sine nomine*. Die entsprechenden Quellen aus Bachs Notenbibliothek (vgl. Beißwenger, a.a.O., S. 299–300 und S. 305–306) stammen zwar erst aus den 1740er Jahren, doch wäre immerhin denkbar, dass Bach die Vorlagen bereits seit seiner Weimarer Zeit besaß. Eine weitere Konkordanz zu Perandas *Missa in C-Dur* enthält wahrscheinlich das Ansbacher Inventar von 1686; dort finden sich auf fol. 990 folgende Einträge: „Missa. à 12. 7. Strom. 5. Voc. ex C dur“ sowie „Missa. à 12. 7. Strom. 5. Voc. ex C dur. einerley mit dem Vorigen und zwar nur in Partitur.“ Vgl. R. Schaaf, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte, Bd. 1), S. 43.

⁹ Vgl. W. Steude, „Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1969*, hg. von R. Eller, Leipzig 1970, S. 96–116, speziell S. 108–112.

Foreword

The Court Kapellmeister of Saxony, Marco Giosepe Peranda (c. 1625–1675), is among the few composers of the mid-17th century whose names were still held in high esteem by later generations. Christoph Bernhard included him among the composers whose music deserved to be imitated, in its then modern “stylus luxurians communis”; Johann Gottfried Walther remarked (on the basis of an evaluation by the theorist Wolfgang Caspar Printz) that in his works Peranda had “depicted the surging of the emotions beyond all measure.”¹ Finally, Johann Mattheson described him as “the celebrated compeller of affects.”² Corresponding to these high opinions of the composer, his music was still performed many years after his death, especially in central and northern Germany, and the survival of his music led to the influence, which can scarcely be overestimated, that it had on the stylistic orientation and compositional techniques of his German contemporaries and successors, not least Johann Sebastian Bach.

Peranda was born around 1625, probably in Rome. We have no documentary information concerning his early years, and in particular concerning his musical training. His name appears for the first time in a list of musicians employed at the Court of Dresden in 1656, whereas it had not been included in a similar list made in 1651. It may therefore be assumed that Peranda went to Saxony during the early 1650s (probably on the initiative of Christoph Bernhard). He was first appointed to the Court as a singer, but in 1661 he was promoted to the post of vice-Kapellmeister, and two years later – together with Giovanni Andrea Bontempo and Heinrich Schütz – he was named Kapellmeister. Apart from an extended visit to Italy (1667) he remained in that position for the rest of his life; he died on 12th January 1675.

With his promotion to a leading position at the Dresden Court Kapelle, Peranda began to be increasingly active as a composer, especially as he was made responsible for the “orderly musical presentations ... in the churches and at table, including theatrical compositions.”³ While most of his secular music has been lost, among his sacred compositions numerous vocal concertos and a smaller number of liturgical works have survived. Presumably his sacred music was always at the centre of his interest as a composer, and it is therefore probably no mere chance that his reputation was founded mainly on his work in this field.

Connections between Peranda and J. S. Bach were discovered some time ago. It has been known since the research by Christoph Wolff on the liturgical church music contained in Bach’s music library that this collection included the performance parts of a *Kyrie in C major* by Peranda;⁴ to judge by the manuscript paper and style of writing, Bach acquired this piece during his years at Weimar. The parts were prepared by a copyist, the only other known examples of whose work are copies of four cantatas by Johann David Heinichen, once owned by Bach’s Weimar cousin Johann Gottfried Walther.⁵ This suggests the likelihood that Bach acquired these parts, which had probably been copied about 1709, from his cousin following his

own appointment to the position of Konzertmeister (March 1714), since his new responsibilities must have included the systematic building up of a repertoire of church music.

The attempt to shed light on the circumstances surrounding the survival of Peranda’s work finally focuses on the so-called programme book of Johann Philipp Krieger, who was Kapellmeister of the nearby Court of Weißenfels from 1680 until 1725.⁶ The musical quotations given in that programme book prove that the two compositions by Peranda once in Bach’s possession – the present *Kyrie in C major* for 5 voices and 7 instruments, and a *Mass in a minor* for 6 voices and 6 instruments (CV 35.307), which has only recently attracted the attention of Bach scholars – were also included in Krieger’s repertoire at Weißenfels. It is clear from Krieger’s programme book that the *Kyrie in C major* was part of a complete Mass (Kyrie and Gloria), the second part of which has been lost. While the *Mass in a minor* was given only one known performance at Weißenfels (in 1687), the *Mass in C major* was performed in the Court Chapel there on five occasions between 1685 and 1696. Finally, the inventory of music from the estate of Heinrich Gottfried Kühnel, formerly Kapellmeister at the Court of Zeitz, who died in Leipzig in 1684, lists under the name of Peranda three Masses “a 12,” which probably included the two settings in C major and a minor.⁷ Admittedly it cannot be assumed from these facts that the two compositions by Peranda reached Weimar from Weißenfels or Zeitz, but clearly these works were rather widely disseminated among the Wettin courts.⁸

Peranda’s *Kyrie in C major* is, despite its compact layout, an impressive example of what Christoph Bernhard described as the “stylus luxurians communis,” the concertato style cultivated at the Court of Dresden. The work probably dates from the early or mid-1660s. It is impressive for its rich five-part vocal texture, which in only a few passages gives place to a simpler style of writing familiar from Peranda’s sacred concertos. In the fully-scored vocal sections the instruments are used principally to double the voices. The fugal sections are marked by a high degree of contrapuntal artistry, but they are also distinguished by great harmonic richness. Also characteristic of the tonal structure is the use of highly expressive dissonances;⁹ these “provocative sounds” are as much a deliberate stylistic element as the frequent audacities in the part-writing.

I wish to thank the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv for granting permission to use the source material and to reproduce two pages from this material in the present edition.

For the footnotes see the German Foreword.

Leipzig, January 2000
Translation: John Coombs

Peter Wollny

Avant-propos

Le maître de chapelle de la cour de Saxe, Marco Gioseppe Peranda (ca. 1625–1675), est l'un des rares compositeurs actifs vers le milieu du XVII^e siècle à avoir conservé sa réputation auprès des générations qui suivirent. Christoph Bernhard en recommande l'imitation au titre du « stylus luxurians communis » alors fort en vogue ; Johann Gottfried Walther observait (en s'appuyant sur le témoignage du théoricien Wolfgang Caspar Printz) que Peranda avait « exprimé au-delà de toute mesure les affections de l'âme ». ¹ Enfin Johann Mattheson l'appelait « l'illustre maître des affects ». ² Au-delà du prestige dont jouissait Peranda, l'œuvre connut une très large diffusion, plusieurs décennies encore après la mort du compositeur, notamment dans l'Allemagne centrale et en Allemagne du Nord. Sa technique de composition a d'ailleurs marqué ses contemporains et leurs successeurs, jusqu'à Johann Sebastian Bach lui-même.

Peranda est né vers 1625, probablement à Rome. On ne sait rien de sa jeunesse ni de sa formation musicale. Son nom apparaît pour la première fois dans une liste de musiciens de la cour de Dresde de 1656 (en revanche il est encore absent d'une liste de même type datée de 1651). On suppose que Peranda est arrivé en Saxe au début des années 1650 (probablement par grâce à Christoph Bernhard). Il servit tout d'abord la cour en tant que chanteur. En 1661 il est promu au rang de vice-maître de chapelle. Deux ans plus tard, il apparaît comme maître de chapelle, aux côtés de Giovanni Andrea Bontempi et de Heinrich Schütz. Sauf un long voyage en Italie (1667), il occupa ces fonctions jusqu'à la fin de sa vie, survenue le 12 janvier 1675.

En se retrouvant à la tête de la chapelle de la cour de Dresde, Peranda s'adonnait sans doute toujours davantage à la composition. Il était en effet responsable des « divertissements musicaux ordinaires ... non seulement dans l'église, mais chez des soupers, de même que des compositions pour le théâtre ». ³ Sa musique profane est perdue pour la majeure partie d'entre elle. En revanche son œuvre pour l'église est mieux conservée : on possède ainsi de nombreux concerts vocaux ainsi qu'un plus petit nombre d'œuvres destinées à la liturgie. On peut supposer à cet égard que la composition de musique sacrée retenait tout particulièrement son intérêt et ce n'est donc pas un hasard si sa réputation repose essentiellement sur ce type d'œuvres.

Il y a déjà bien longtemps que l'on a mis en évidence des liens entre Peranda et J. S. Bach. On sait ainsi grâce aux travaux de Christoph Wolff que Bach conservait dans sa bibliothèque de musique, parmi la musique liturgique, les parties séparées d'un *Kyrie en Ut majeur* de Peranda. ⁴ L'analyse du papier et de l'écriture permet de penser que Bach a acquis ces documents lors de son séjour à Weimar. Les parties séparées avaient été réalisées par un copiste dont ne connaît par ailleurs que des copies de cantates de Johann David Heinichen que possédait autrefois le cousin de Bach Johann Gottfried Walther de Weimar. Cela permet de penser que Bach avait acquis ces parties séparées – vraisemblablement copiées vers 1709 – auprès de son cousin, peu de temps après avoir été nommé maître de

concert (mars 1714), ce nouvel emploi le mettant sans doute en demeure de monter un répertoire de musique religieuse.

Le *Programmabuch* de Johann Philipp Krieger qui exerçait entre 1680 et 1725 les fonctions de maître de chapelle à la cour voisine de Weißenfels jette quelque lumière sur le contexte de la tradition de l'œuvre de Peranda. ⁶ Les incipit indiquent que les deux compositions de Peranda que Bach possédait autrefois – le présent *Kyrie en Ut majeur* pour cinq parties vocales et sept instruments ainsi que cette *Missa en La mineur* pour six parties vocales et six instruments (CV 35.307) récemment mise en évidence par la Bach-Forschung – figuraient également parmi les œuvres que Krieger avait exécutées à Weißenfels. Le *Programmabuch* de Krieger atteste en effet que le *Kyrie en Ut majeur* est extrait d'une Messe avec *Kyrie* et *Gloria*, dont la seconde partie est aujourd'hui perdue. La *Missa en La mineur* fut donnée au moins une fois (le dimanche de la Quinquagésime de l'an 1687). En revanche, la *Messe Ut majeur* a été exécutée cinq fois entre 1685 et 1696. De même, l'inventaire après décès de Heinrich Gottfried Kühnel, maître de chapelle à la cour de Zeitz, mort à Leipzig en 1684, fait état de trois messes « a 12 » de Peranda – dont, peut-être, les deux messes en *La mineur* et en *Ut majeur*. Certes, ces observations ne permettent pas de conclure que les deux compositions de Peranda auraient fait le chemin de Weißenfels ou de Zeitz à Weimar. Elles indiquent cependant que ces messes avaient connu une certaine diffusion à la cour des Wettiner.

La *Kyrie en Ut majeur* de Peranda est, en dépit de sa compacité, un exemple saisissant de ce que Christoph Bernhard appelle le « stylus luxurians communis », le style concertant cultivé à la cour de Dresde. L'œuvre pourrait avoir été composée au début ou au milieu des années 1660. La densité de la partie vocale en est remarquable. A quelques rares endroits toutefois elle s'efface au profit de cette texture plus allégée que l'on retrouve dans les concerts spirituels de Peranda. Dans les passages associant l'ensemble des voix, les instruments interviennent souvent à titre de doublure. Les sections en *fugato* témoignent d'une grande virtuosité au plan de l'écriture contrapuntique, tout en présentant une palette harmonique d'une grande richesse et aux tournures souvent surprenantes. Le langage harmonique de cette œuvre se caractérise enfin par un usage abondant de dissonances fort expressives ; ces « sonorités d'agrément », tout comme certaines libertés dans la conduite des voix, sont autant de moyens stylistiques délibérément mis en œuvre par le compositeur.

Nous remercions la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, qui a autorisé la présente publication et qui a mis à notre disposition la source citée.

Pour les notes, voir l'avant-propos allemand.

Leipzig, janvier 2000
Traduction : C. Henri Meyer

Peter Wollny

Mus. ms. 17079
10

Peranda Sp.

Kyrie, Christe & Kyrie.
2. & 3. Stimm.
u. Viol.

di Peranda

Canto. I.

Kyrie elei - - - son Kyrie e - lei - son Kyrie -
- elei - - son Kyrie elei - - - son Kyrie elei,
son Kyrie - - elei - son e - leison Kyrie - eleison - elei,
son Kyrie - - e - leison Kyrie eleison Kyri,
e - - eleison Kyrie - - e - - lei - son e -
leison Kyrie eleison. Christe e - -
leison elei. - - - son e - leison Christe e -

Marco Giuseppe Peranda: Kyrie. Umschlagtitel von der Hand Johann Sebastian Bachs und erste Seite der Canto 1 – Stimme aus dem Stimmensatz von der Hand eines unbekanntes Kopisten (um 1709). Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. 17079/10.

Kyrie in C

Marco Giosepe Peranda
1625–1675

Clarino I

Clarino II

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violone

Canto I
ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-

Canto II
ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-

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

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

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

Continuo
6 6 6 6 6 6 7 6 4 3 6 6

Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 35.306

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
herausgegeben von / edited by
Peter Wollny

6

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

8

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

7 6 4 3 5 6 6

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

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

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

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

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

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

Carus

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

7 4 3 6 6 4 3 6 7

ei-son.

lei-son.

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

e-lei-son, e-lei-

Ky-ri-e e-lei-

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

son.

son.

son.

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

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

4 # 6 4 3 7 4 3 6

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

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

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

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

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

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

Fine

47

V I

V I I

Va I

Va II

Vne

Canto I

Canto II

Alto

Ten

Chri - ste

Basso

Cont

Chri - ste e -

son,

3

2

#6

6

6

6

5

6

51

Chri - ste e -

lei - son,

Chri - ste e -

lei - son,

e - lei

e - lei

son,

6

6

7

#

6

4

3

5 6 4 # 6

6 5 6 6 6 7 6 7 # 6

69

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

5 6 6 6 7

72

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

6 6 6 8 7 6 7 6 5 4 #

Kyrie repete

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 17079/10*. Stimmensatz von der Hand eines unbekannteren Kopisten, um 1709 in Weimar entstanden.

Der Titelumschlag trägt auf S. 1 von der Hand J. S. Bachs folgenden Titel: *Kyrie, Christe & Kyrie I â 7 strom. I 5 Voc. I di Perandi*. Die Signatur „part. 556“ verweist auf den Vokalmusikkatalog der Sammlung Voß.¹

Provenienz: (J. G. Walther?) – J. S. Bach (um 1714–1717) – C. P. E. Bach (Nachlassverzeichnis 1790, S. 87) – C. O. F. von Voß – BB (1851).

Die Abschrift umfasst 13 Stimmen sowie ein Titelblatt (12 Bll., 16 x 20 cm + 2 Bll., 33 x 20 cm; WZ: 1. Gekrönter sächsischer Rautenkransschild, flankiert von A A, darüber gebogenes Schriftband mit WEHZICVBEVW = NBA IX/1, Nr. 38; 2. Buchstabe A mit Dreipass und gewinkeltem Mittelsteg = NBA IX/1, Nr. 114). Dem Stimmensatz liegt ein Blatt mit einer unvollständigen, die ersten sieben Takte des Stücks umfassenden Spartierung (frühes 19. Jahrhundert) bei.

Im einzelnen sind folgende Stimmen vorhanden: *Canto*. 1. – *Canto*. 2. – *Alto*. – *Tenore*. – *Basso*. – *Clarino*. 1. – *Clarino*. 2. – *Violino*. 1. – *Violino*. 2. – *Viola*. 1. – *Viola*. 2. – *Violon*. – [Continuo] (beziffert). Die Stimmen enthalten keine Revisionspuren von der Hand Bachs.

II. Zur Edition

Die Grundlage der vorliegenden Neuausgabe bildet der Stimmensatz aus Bachs Besitz, der zugleich die einzige erhaltene Quelle des Werks darstellt. Die Akzidenziensetzung sowie die Orthografie und Interpunktion des Texts wurden ohne Einzelnachweise dem heutigen Gebrauch angeglichen. Zusätze oder Eingriffe des Herausgebers sind, soweit sie nicht diakritisch durch kleineres Schriftbild kenntlich gemacht werden konnten, in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Die relativ häufig anzutreffenden Verstöße gegen die Regeln des strengen Satzes sind ein für Perandas Musik typisches Stilmittel; aus diesem Grund wurden Änderungen lediglich bei offensichtlichen Schreibfehlern oder Textverderbnissen vorgenommen.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Ctr = Clarino, T = Tenore, Va = Viola, VI = Violino, Vne = Violone, ZZ = Zählzeit.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Quelle – Lesart/Bemerkung.

17	A	2. Note <i>g</i> ⁷
17–18	VI II	Takte fehlen
20	T	ZZ 1 Rhythmus:
24	A	2. Note ohne <i>b</i>
25	T	Textunterlegung e- lei - - - son
28	Va I	1. Note <i>a</i>
29	Ctr I	2. Note ohne <i>b</i>
41	Canto II	Rhythmus:
44	Va II	2. Note <i>g</i>
46	Bc	Brevis statt Ganzenote
56	Canto II	# erst vor 5. Note
58	Bc	ZZ 1 Rhythmus:
60	Va II/T	9. Note <i>f</i>
60	Vne/B	ZZ 4 Rhythmus:
63	Va II/T	ZZ 4 Rhythmus:
65	Vne/B	ZZ 4 Rhythmus:

¹ Vgl. B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel 1997 (Catalogus Musicus XVI), S. 410.