

Johann Christoph

PEZ

Missa in a BWV Anh. 24

bearbeitet von Johann Sebastian Bach
für Soli SATB, Coro SATB
2 Violinen, Viola [Violoncello] und Basso continuo
herausgegeben von Frieder Remp
Generalbassaussetzung von Gerhard Klumpp

arranged by Johann Sebastian Bach
for solo SATB, choir SATB
2 violins, viola [violoncello] and basso continuo
edited by Frieder Remp
Basso continuo realization by Gerhard Klumpp

Stuttgarter Bach-Ausgaben

Partitur / Full score



Carus 35.006

Vorwort

Der Komponist dieser Messe galt in der Bach-Forschung lange Zeit als unbekannt. Georg Poelchau (1773–1836), einer der frühen Sammler Bachscher Werke, vermutete Antonio Caldara (um 1670–1736) oder Johann Hugo von Wilderer (1670/71–1724), später auch noch Reinhard Keiser (1674–1739) als Komponisten. Erst 1961 klärte Hans-Joachim Schulze die Autorenfrage, indem er auf den bereits 1928 erschienenen Band 35 der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* verwies, in welchem die beiden Sätze der *Missa Sancti Lamberti* des Johann Christoph Pez wiedergegeben sind.¹

Johann Christoph Pez (1664–1716) erhielt seine erste musikalische Ausbildung an der Pfarrschule St. Peter in München. Bereits mit 12 Jahren diente er wie seine Vorfahren als Türmer, die zu jener Zeit neben ihrem Wachdienst auch musikalische Aufgaben zu verrichten hatten. Nach mehreren Stationen in München, Rom, Bonn und Lüttich, wo er in unterschiedlichen Funktionen tätig war, findet er schließlich in Stuttgart als Oberkapellmeister seinen letzten Wirkungskreis; dort hatte er neben der Kirchenmusik auch Tafel- und Ballmusiken sowie Opernaufführungen zu besorgen. Sein kompositorisches Schaffen umfasst neben geistlicher und weltlicher Vokalmusik Schuldramen und Instrumentalmusik.

In die beiden vorliegenden Messensätze hat Bach nur wenig eingegriffen. Die bei Pez vorhandene Unterscheidung von Solo- und Ripieno-Partien ist von Bach nicht übernommen worden. (In der vorliegenden Ausgabe sind die Ripieno- und Solopartien durch kursiv gesetzte Hinweise angezeigt.) Auch die Bezifferung ist weitgehend identisch mit dem Original. Im bereits in Weimar kopierten *Kyrie* hat Bach in der Partitur noch eine instrumentale Bass-Stimme hinzugefügt, die den Continuo weitgehend paraphrasiert und sehr wahrscheinlich vom Violoncello auszuführen ist. Offensichtlich wollte Bach dem vierstimmigen Vokalsatz einen vierstimmigen Streichersatz gegenüberstellen. In dem erst in Leipzig kopierten *Gloria* ist die Idee der Zweichörigkeit aufgegeben, denn eine vierte Instrumentalstimme ist nicht notiert, und man wird davon ausgehen können, dass eine Aufführung in Leipzig in der Originalbesetzung erfolgte.

Fragt man nach den Motiven Bachs, diese nach dem motettischen Reihungsprinzip komponierten und in Harmonik und Stimmführung doch recht einfach scheinenden Sätze zu kopieren, so dürfte dies zum einen mit Bachs Wissbegierde zu tun haben. Zum andern aber sei auf die variable Klangfülle und auf die trotz ihrer Schlichtheit mit einer gewissen Raffinesse geführten Vokal- und Instrumentalstimmen verwiesen. Zwar ist der Continuo von einigen obligaten Partien abgesehen ein Basso seguente und die Streicher gehen meist mit den Singstimmen, doch tun sie dies nicht sklavisch, sondern gehen abwechselnd im Einklang oder in der Oktave mit dieser oder jener Stimme, die Violine I also mal mit dem Sopran, mal mit dem Alt. Und nicht zuletzt dürfte das im *stile antico* gehaltene *Qui sedes* Bachs Aufmerksamkeit erregt haben.

Göttingen im Oktober 2013

Frieder Remp

¹ Hans-Joachim Schulze, „Zur Identifizierung der anonymen Missa BWV Anh. 24“, in: *Die Musikforschung* 14/3 (1961), S. 328f.

Foreword

The composer of this mass was long considered by Bach researchers to be unknown. Georg Poelchau, (1773–1836), an early collector of Bach's works, suspected Antonio Caldara (ca. 1670–1736) or Johann Hugo von Wilderer (1670/71–1724), later on also Reinhard Keiser (1674–1739) as possible authors. Only in 1961 did Hans-Joachim Schulze solve the authorship question, by referring to volume 35 of the *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* which had already appeared in 1928, in which both the movements of the *Missa Sancti Lamberti* by Johann Christoph Pez are reproduced.¹

Johann Christoph Pez (1664–1716) received his initial musical education at St. Peter's parish school in Munich, where, like his ancestors, he had already served as a tower warden – in those times, in addition to keeping watch also had musical duties to perform. After numerous stops in Munich, Rome, Bonn and Liège, where he was active in diverse capacities, he found his last sphere of activity in Stuttgart as Oberkapellmeister, where, in addition to church music he provided table music and music for balls as well as music for opera performances. Besides sacred and secular vocal music his oeuvre includes school dramas and instrumental music.

Bach only slightly intervened in both of the present movements of the mass. He did not adopt Pez's existing differentiation between solo and ripieno. (In the present edition, ripieno and solo parts are printed in italics.) The figured bass is also virtually identical with the original. Bach added an extra instrumental bass part to the score of the *Kyrie* – which had already been copied in Weimar – that largely paraphrases the continuo and very probably was played by the violoncello. He obviously wanted to contrast the four-part vocal setting with a four-part string setting. In the *Gloria*, which was only copied in Leipzig, the concept of a double choir was abandoned as the fourth instrumental part is not notated, and it may be assumed that a performance in Leipzig took place in the original scoring.

Bach's motivation in copying these movements, composed according to the principle of motetic sequence and rather simple in respect to harmony and voice leading, may well have been fueled by his curiosity. On the other hand, one should not overlook the variable density of sound and the vocal and instrumental parts which, despite their simplicity, also possess a certain ingenuity. Although the continuo (apart from a few obbligato passages) is a basso seguente, and primarily the strings accompany the vocalists, they do not do this in a slavish fashion but alternate either at the unison or octave with one or the other voices, i.e., violin I sometimes plays with the soprano, sometimes with the contralto. And last but not least, the *Qui sedes*, in the *stile antico*, may well have aroused Bach's interest.

Göttingen, October 2013

Frieder Remp

Translation: David Kosviner

¹ Hans-Joachim Schulze, „Zur Identifizierung der anonymen Missa BWV Anh. 24,“ in: *Die Musikforschung* 14/3 (1961), p. 328f.

Avant-propos

Le compositeur de cette messe fut longtemps considéré comme inconnu par l'exégèse de Bach. Georg Poelchau, (1773–1836), l'un des premiers collectionneurs d'œuvres de Bach, supposa comme compositeurs Antonio Caldara (vers 1670–1736) ou Johann Hugo von Wilderer (1670/71–1724), plus tard aussi Reinhard Keiser (1674–1739). En 1961 enfin, Hans-Joachim Schulze résolut cette question d'auteur en renvoyant au Tome 35 des *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* déjà paru en 1928 où sont rendus les deux mouvements de la *Missa Sancti Lamberti* de Johann Christoph Pez.¹

Johann Christoph Pez (1664–1716) accomplit sa première formation musicale à l'école paroissiale Saint-Pierre de Munich où comme ses ancêtres, il fut guetteur dès l'âge de 12 ans, devant à l'époque assurer aussi des tâches musicales en dehors du service de garde. Après plusieurs étapes à Munich, Rome, Bonn et Liège où il exerça des fonctions diverses, il s'établit enfin à Stuttgart où il fut maître de chapelle en chef jusqu'à la fin de sa vie ; ici, en dehors de la musique d'église, il était aussi responsable des musiques de table et de bal ainsi que des représentations d'opéra. Son œuvre créatrice comprend en dehors de la musique vocale sacrée et profane, des drames d'école et de la musique instrumentale.

Bach n'a que peu modifié les deux mouvements de la Messe. Il n'a pas repris la distinction que fait Pez entre parties solo et ripieno (dans l'édition présente, ces parties sont indiquées en italiques.) Le chiffage est lui aussi pratiquement identique à l'original. Dans le *Kyrie* déjà copié à Weimar, Bach a ajouté dans la partition une partie de basse instrumentale qui paraphrase le plus souvent le continuo et doit être très vraisemblablement exécutée par le violoncelle. Bach voulait de toute évidence opposer à la composition vocale à quatre voix une composition des cordes à quatre voix. Dans le *Gloria* copié seulement à Leipzig, il a renoncé à l'idée du double chœur, car une quatrième partie instrumentale n'est pas notée et l'on peut donc supposer que l'œuvre fut donnée à Leipzig dans la distribution originale.

Si l'on se demande ce qui incita Bach à copier ces compositions écrites selon le principe d'alignement du motet et semblant très simples dans l'harmonie et la conduite des voix, ce pourrait bien être sa curiosité avide de savoir. Mais notons la plénitude sonore variable et les parties vocales et instrumentales conduites avec un certain raffinement en dépit de leur simplicité. Certes, mises à part quelques parties obligées, un basso seguente et les cordes suivent le plus souvent les voix, mais elles n'y sont pas assujetties, alternant au contraire à l'unisson ou à l'octave avec l'une ou l'autre voix, le Violon I tantôt avec le soprano, tantôt avec l'alto. Et enfin, le *Qui sedes* dans le stile antico dut certainement retenir l'attention de Bach.

Göttingen, en octobre 2013
Traduction : Sylvie Coquillat

Frieder Rempff

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

1. Erhaltene Quellen

A. Partitur von der Hand J. S. Bachs in Konvolut. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Signatur: *Mus. Ms. Bach P 13*, S. 39–44. Die Hs. steht an letzter Stelle des sechs Werke (neben dem vorliegenden Werk 5 Sanctus-Kompositionen BWV 232^{III}, 240, 239, 237, 238) enthaltenden Konvoluts aus dem einstigen Besitz von Georg Poelchau. Der Kopftitel lautet *Kyrie. Mißa à 4 Str: 4 Voci col Organo*. Die sechsseitige Partitur enthält die beiden Sätze *Kyrie* und *Gloria*. Der Continuo bass ist beziffert. Im *Kyrie* ist außer dem Continuo noch eine von diesem abweichende instrumentale Bass-Stimme enthalten; Stimmbezeichnungen fehlen. Den Schriftformen Bachs nach ist das *Kyrie* (Bl. 1 der Partitur) bereits in Weimar in der Zeit um 1715/17 von Johann Sebastian Bach selbst geschrieben, das *Gloria* hingegen wurde von Bach 1724 in Leipzig kopiert.

B. Originaler Stimmensatz. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Signatur: *Mus. Ms. Bach St 327*.

Der Stimmensatz enthält folgende Stimmen:

B 1: *Soprano* (1 Bl.)

B 2: *Alto* (1 Bl.)

B 3: *Tenore* (1 Bl.)

B 4: *Basso* (1 Bl.)

B 5, 6: *Violino I* (je 1 Bl.)

B 7, 8: *Violino II* (je 1 Bl.)

B 9: *Viola* (1 Bl.)

B 10: *Continuo* (unbeziffert, transponiert, 1 Bl.).

Der in **A** enthaltene Instrumentalbass zum *Kyrie* fehlt. Das jeweils in Bl. 1 der Stimmen 1–5, 7 und 9 erkennbare WZ Weimarer Provenienz zeigt Bl a) Gekrönter Sächsischer Rautenkranschild, beseitet von zwei A-Buchstaben, darüber gebogenes Schriftband mit WEHZSICVB EW, ohne Gegenmarke (NBA IX/1, Nr. 36). Das *Kyrie* hat Bach selbst in Weimar zur Zeit der Partiturniederschrift **A** abgeschrieben, das *Gloria* sowie die beiden Dubletten **B 6** und **B 8** sind von Christian Gottlob Meißner 1724 geschrieben worden.¹

2. Vergleichsquelle

C. Johann Christoph Pez, *Missa Sancti Lamberti*, erschienen in *Jubilum missale sextuplex, a quatuor vocibus concert. et totidem ripienis, necnon tribus instrumentiset duplici basso generali*, Augsburg 1706, bei Johann Christoph Wagner (RISM A/I/6 P 1681)

Benutzt wurde die von Bertha Antonia Wallner besorgte Ausgabe der Messe, erschienen in *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* 27/28, Bd. 35, Augsburg 1928, S. 119–126.

Ob der Druck **C** als Vorlage gedient hat lässt sich aus der Hs. **A** nicht erschließen; da in Bachs Abschrift eine Autorenangabe fehlt, ist anzunehmen, dass eine offenkundig sehr zuverlässige Partiturniederschrift als Vorlage für Bach gedient hat.

¹ Hans-Joachim Schulze, « Zur Identifizierung der anonymen *Missa* BWV Anh. 24 », dans: *Die Musikforschung* 14/3 (1961), p. 328sq.

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Auflage Kassel 1976, S. 71f., sowie Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 308f.

II. Zur Edition

Als Vorlagen dienen die Partitur **A** und die nach ihr kopierten, aber mit ausführlicherer Vortragsbezeichnung versehenen Stimmen **B**. Über nicht in die Edition übernommene Lesarten sowie über die Lesarten der Vergleichsquelle **C** wird in den Einzelanmerkungen berichtet. Vortragsbezeichnungen wie Bögen, Fermaten und Verzierungszeichen folgen den Quellen **A** und **B**. Ergänzungen von in den Quellen fehlenden Vortragsbezeichnungen durch den Herausgeber werden durch Kleinstich, Kursivdruck oder Strichelung kenntlich gemacht. Die nur in der Vergleichsquelle **C** vorhandenen Bezeichnungen R.[ipieno] und S.[olo] werden durch Kursive als Interpolationen wiedergegeben. Die Bezifferung folgt **A** und wird gelegentlich nach **C** ergänzt (siehe Einzelanmerkungen); der transponierte Continuo **B 10** ist unbeziffert.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen

A = Alto, a. corr. = ante correcturam, B = Basso, Bc = Basso continuo, Bg. = Bogen, Bögen, Hbg. = Haltebogen, S = Sopran, T = Tenore, T. = Takt, VI = Violino, Va = Viola, ZZ = Zählzeit

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

Kyrie

Die zum Instrumentalsatz gehörende, vom Continuo bass abweichende Bassstimme ist nur in **A** vorhanden. Sie ist aller Wahrscheinlichkeit nach von Bach hinzugefügt worden und wurde vermutlich vom Violoncello ausgeführt. Die Überschriften *Kyrie* und *Christe* (T. 1, 7 und 10) nur in den Instrumentalstimmen **B 5–10**.

1	Bc	C: Beziff. 2. Note fehlt
2	Bc	A, C: Beziff. 5. Note nur #
3	VI I	A: 9.–10. Note $d^2 c^2$ (Sekundparallelen zum Sopran)
	Bc	C: 4. Note unbeziffert
4	Bc	C: Beziff. # zu 3. statt zu 4. Note
7f., 8f.	S	C: jeweils ohne Bg.
9	S	C: letzte Note ohne tr
	Bc	C: Beziff. 4. Note nur ϵ
11	T, B	C: jeweils ohne Bg.
12	Bc	C: 3.–4. Note $\downarrow \uparrow c c$
13	Bc	C: Beziff. 1. Note ohne #
14	Bc	C: Beziff. 3. Note #, 4. Note unbeziffert
15	Bc	C: ohne Beziff.

Gloria

Gloria tacet nur in **B 1**, Überschrift *Et in terra Pax* nur in **B 9**. Die Taktangaben zwischen der vorliegenden Ausgabe und der Ausgabe von **C** differieren ab T. 33, da gelegentliche Doppeltakte nur einfach gezählt sind.

1	Bc	C: 5. Note unbeziff.
2	Bc	C: 2. Note unbeziff.
4	Bc	A: Beziff. 4. Taktachtel ohne 5
8	Va	C: ohne Bg. 4.–6. Note

9	S, A	A, B: Bg. fehlen, nach C ergänzt
10	T	A: letzte Note e; C: Vorletzte Note g; Ausgabe folgt B 3
12	Bc	C: Beziff. 4. Taktachtel fehlt
19	Bc	C: Beziff. 2. Note ohne 5
22	Va	C: 3. Note c^1
25	VI I, S	C: 2. Note jeweils ohne #
27	Bc	C: „[Solo]“ erst zu 2. Note
32	B	A, B 4: 2. Note a (vgl. Bc)
	Bc	C: Takt unbeziff.
40f.	Bc	Hbg. nur in B
41	A, T	A: 3.–4. ZZ unkenntlich, im Falz eingebunden
42	VI II, S	C: 3. Note d^2 ; in A aus d^2 mit Tab.
48–49	S	A, C: ohne Beziff.
49f.	S	A: Hbg. zu T. 50, Textsilbe <i>des</i> fehlt jeweils
53f.	Bc	B 10, C: ohne Hbg.
55	T, B	A, C: ohne Bg.
55f.	T	A, C: Bg. fehlen; B 3 deklamiert
		$\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ -re re no-
61	Bc	A: 1. Note unbeziff. (durch Beschnitt entfernt?); C: 2. Note unbeziff.
63	Bc.	A: 3. Note unbeziff.
65	Bc	C: Beziff. 1. Note #
66	VI II	B 7: 1.–2. Note verkleckst, Tab. e c (sic!); B 8 liest $\downarrow \uparrow e^2 e^2$
67	alle	A: 3.–4. ZZ in Falz eingebunden, nur teilw. erkennbar; Beziff. 5. Note nach C
70	A	B 2: unterlegter Text ab 3. Note <i>amen</i>
	Bc	C: 2. Note unbeziff.
71	A	A: ohne Bg.
		A, C: ohne Beziff # zu 1. Note
71ff.	SATB	C: Bg. zur Textsilbe a- fehlen
73	S	Bg. 4. ZZ nach C
73–4	B	A: 2. und 3. Bg fehlt
72	Bc	A: ohne Beziff. letzte Note
75	Va	C liest $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow a^1 a^1 a^1 gis^1 a^1$
	Bc	C: letzte Note unbeziff.

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen: Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 35.006), Chorpartitur (Carus 35.006/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 35.006/19).

The following performance material is available for this work: full score and organ part (Carus 35.006), choral score (Carus 35.006/05), complete orchestral material (Carus 35.006/19).

Missa in a

BWV Anh. 24

Johann Christoph Pez

1664–1716

bearb. von / arr. by Johann Sebastian Bach

1685–1750

Kyrie

Kyrie I

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello *

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Continuo Organo

R.

R.

R.

R.

R. **

R.

R.

R.

R.

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

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

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

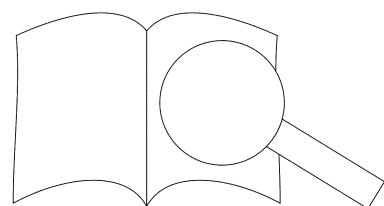
Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

6 # #

R. [rit.] (Bach) ist nur in Bachs Partitur, nicht aber in seinen Stimmen enthalten. / *Ritardando* appears only in his score, but it is not contained in his set of parts.

** *Ritardando* und *Solo* stammen aus der Vorlage von Pez. Sie stehen nicht in Bachs Abschrift in der Bassstimme. / *The R[itardando] and S[olo] markings are from Pez's model. They do not appear in the original score.*



Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 35.006

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

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

Edited by Frieder Rempp

Basso continuo realization by

Gerhard Klump

3

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

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

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

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

6 4 3 7 6

Christe

lei - son, e -

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

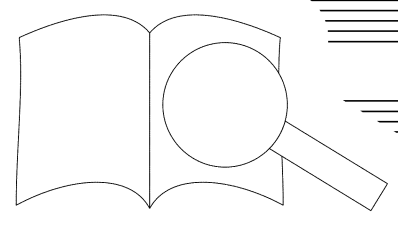
son.

son.

Chri - ste e - lei -

lei - son.

6 5 6 5 6 4 5



Kyrie II

9

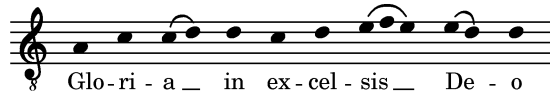
R. *tr*

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

12

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

Gloria



Et in terra pax

9

mus te. Glo-ri - fi - ca-mus, glo-ri - fi - ca - - - mus te, glo-ri - fi - ca - - -
 ra - mus te. Glo-ri - fi - ca-mus, glo-ri - fi - ca - - - mus te, glo-ri - fi - ca - mus glo-
 ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te, glo-ri -
 - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus tr

4 # 6 #

13

- - - mus te.
 ri - fi-ca -
 ri -
 Gra-ti-as a-gi-mus, a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am

7 6 4 # 8 # 6

17

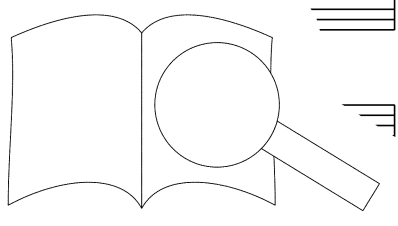
Do-mi-ne De-us, Do-mi-ne De-us, Rex coe-le - stis,
 De-us Pa-ter o-mni - pot-ens, o - mni - pot - ens mi-ne
 De-us Pa - ter o - mni
 tu - am. mi-ne

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

21

Fi-li u-ni-ge-r' Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa - tris, Fi-li-us,
 Fi-li u Chri - ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De - i, Fi-li-us
 Je - su Chri - ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De - i, Fi-li-us Pa - - - -
 Fi-li u-ni-te, Je-su, Je-su Chri - ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, -'

6 4 3 6 6 # 6 5 # 6



25 Qui tollis

Fi - li - us Pa - - - tris. Mi - se -
Pa - - - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di.
- tris, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta
Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca -

32 re - re, mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re,
mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re, mi - se re,
no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,
no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,
no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,
no - bis.

40 *R.*

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

6 6 7 6 7 4 3
4 2

45 Qui sedes

Qui se - des, qui se - - - des, qui se - des ad
Qui se - des, qui se - - - ad
Qui am,

6 6 6 6

51

dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no

dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no

dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no

dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no

7 6 6 6 4 #

57

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

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

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

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

6 6 # 6 4 #

Quoniam

63

Quo-ni-am tu so-lus, so-lus San-ctus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, tu so-lus Al-tis-si-mus, Je -
 tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Je -
 tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Je -
 tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Je -

6 6 # 4

67

- su, Je - su in San-cto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris, De-i Pa -
 Je - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris, De-i Pa -
 su Chri - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. De-i Pa -
 su Chri - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. De-i Pa -

5 6 6 4 3 6 7 6

71

tris. A - - men, a - - men, a - men, a - - men, a - - - men, a -

tris. A - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -

tris. A - - - men, a - - - men, a -

tris. A - - - men, a - -

6 7 4 # 6

74

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

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

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

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

6 6 # 6 4 # 4 # 6 9 8 4 #

Urtext im Dienste historisch informierter Aufführungspraxis

Partituren, Taschenpartituren, Klavierauszüge, Chorpartituren und Orchesterstimmen

Kantaten (bislang liegen ca. 150 Kantaten vor, weitere sind in Vorbereitung)

Motetten BWV 225–230, Anh. 159. Kritische Gesamtausgabe (Wolf) und Einzelausgaben

Choräle (Hofmann)

Passionen und Oratorien

Matthäus-Passion BWV 244 (Hofmann)

Johannespassion BWV 245, traditionelle Fassung (Wollny)

sowie die Versionen 1725 und 1749 in getrennten Ausgaben (Wollny)

Markuspassion BWV 247 (Rekonstruktion) (Hellmann/Glückner) ●

Weihnachtsoratorium BWV 248 (Hofmann)

Osteroratorium BWV 249 (Leisinger) ● + Faksimile-Ausgabe Δ

Himmelfahrtsoratorium BWV 11 (Leisinger) + Faksimile-Ausgabe (Wollny/Petzoldt)

Lateinische Kirchenmusik

h-Moll-Messe BWV 232 (Leisinger) ● Δ

Die 4 Kyrie-Gloria-Messen BWV 233, 234, 235, 236 (Leisinger)

Kyrie BWV 233a (Leisinger)

Sanctus in D BWV 232 III, Sanctus in C BWV 237 (Leisinger)

Magnificat in D BWV 243 (Leisinger) ●

Bach for Brass (Tarr/Wolf), ggf. mit Pauken (7 Bände) · Krit. Edition

– Vol. 1: Kantaten BWV 1–100, Trompeten- bzw. Zinkenpartien

– Vol. 2: Kantaten BWV 101ff., Trompeten- bzw. Zinkenpartien

– Vol. 3: Oratorien und lateinische Kirchenmusik, Trompetenpartien

– Vol. 4: Orchesterwerke, Trompetenpartien

– Vol. 5: Sämtliche Werke: BWV 1–100, Hörner

– Vol. 6: Sämtliche Werke: BWV 101ff., Hörner

– Vol. 7: Sämtliche Werke: Posaunen ggf. mit Zinken Δ

Texte zu Bachs Leipziger Kirchenmusik (Faksimile-Ausgabe; Petzoldt)

J. S. Bach und die Bach-Familie: 36 Postkarten in drei Serien

Andreas Glöckner: Kalendarium zur Lebensgeschichte J. S. Bachs

Hans-Joachim Schulze: Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten

Johann Sebastian Bachs

Meinrad Walter: Johann Sebastian Bach. Johannespassion.

Eine musikalisch-theologische Einführung

Bach-Repertorium in 8 Bänden Δ

Analytisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke der Bach-Familie

● = auf Carus-CD/on Carus CD · Δ = In Vorbereitung/in preparation

11/13