

23.-6  
Marco Giuseppe  
Peranda  
Missa in a

---

per Soli e Coro SSATTB  
2 Violini, 3 Viole  
Fagotto e Basso continuo  
(Violone ed Organo)

Erstausgabe / First edition  
herausgegeben von / edited by  
Peter Wollny

MUS  
M  
2010  
.P43  
A min.

COOK MUSIC LIBRARY  
JACOBS SCHOOL OF MUSIC  
INDIANA UNIVERSITY  
BLOOMINGTON, IN 47405

Partitur / Full score

---

Carus 35.307



## Vorwort

Der sächsische Hofkapellmeister Marco Giuseppe 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 exprimiert“,<sup>1</sup> und Johann Mattheson schließlich bezeichnete ihn gar als „den berühmten Affecten-Zwinger“. 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 Bontempi 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“<sup>3</sup> 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 überlieferten Bestände an liturgischer Kirchenmusik bekannt, dass dieser das Stimmenmaterial zu einem *Kyrie in C-Dur* von Peranda besaß;<sup>4</sup> 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 Heinichens aus dem Besitz von Bachs Weimarer Vetter Johann Gottfried Walther nachweisbar ist.<sup>5</sup> 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.

Unbeachtet blieb bislang jedoch, dass mit der hier in einer quellenkritischen Erstausgabe vorgelegten *Missa in a-Moll* für sechs Singstimmen und sechs Instrumente noch ein weiteres Werk Perandas aus Bachs Notenbibliothek überliefert ist: Die

Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt unter der Signatur *Mus. ms. 17079/11* einen Stimmenatz des *Kyrie* dieser Messe, der sich überraschend als eine um 1714–1717 in Weimar entstandene eigenhändige Abschrift Bachs erweist. Wie sich aufgrund von Signaturen und anderweitigen Chiffren auf der ersten Seite des Titelumschlages sowie aus Katalogeintragungen erkennen lässt, diente die Quelle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Stammhandschrift des Musikalienhändlers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, in dessen Besitz sie sich ab 1769 nachweisen lässt. Um 1800 gelangte die Abschrift in die Berliner Sammlung der Grafen von Voß und mit dieser 1851 an die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin.

Obwohl der den Stimmen beigegebene Titelumschlag heute nur die insgesamt dreizehn Einzelblätter des *Kyrie* enthält, deuten die auf seiner ersten Seite angebrachte Formulierung „*Missa Kyrie cum Gloria ... del Sigl. Peranda*“ und die ebenfalls dort zu findende Bogenberechnung „P. 9. Bogen I St. 14. Bogen“ von der Hand Breitkops darauf hin, dass ursprünglich eine vollständige, also *Kyrie* und *Gloria* umfassende Kurzmesse in Partitur (9 Bogen) zusammen mit dem entsprechenden Aufführungsmaterial (14 Bogen) vorhanden war.

Die Partitur ist in den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin leicht zu ermitteln – sie ist heute als Faszikel 6 in das Konvolut *Mus. ms. 30098* eingebunden. Ein Vergleich dieser Quelle – eine um 1700 von unbekannter Hand angefertigte Abschrift – mit den *Kyrie*-Stimmen ergibt zweifelsfrei, dass Bach sein Aufführungsmaterial nach Vorlage der Partitur ausgeschrieben hat, diese sich mithin ebenfalls seit der Weimarer Zeit in seinem Besitz befunden haben muss. Die trotz dieser eindeutigen Abhängigkeit festzustellenden zahlreichen kleineren Lesartendifferenzen der Stimmen gegenüber der Partiturvorlage, namentlich in der Verwendung von Akzidenzen und bei der Textunterlegung, belegen eindrucksvoll, mit welcher Aufmerksamkeit Bach das Werk beim Anfertigen des Aufführungsmaterials studierte und mit welcher Sorgfalt er revidierend und verbessernd in seine Vorlage eingriff.

Über den Verbleib der weiteren Stimmen – wohl ein vollständiger Satz für die gesamte *Missa* – liegen keine Anhaltspunkte vor. Möglicherweise waren sie noch verfügbar, als die Partitur und *Kyrie*-Stimmen für die Sammlung Voß erworben wurden. Denn noch im frühen 19. Jahrhundert fertigte ein im Auftrag von Voß arbeitender Kopist einen Stimmenatz des vollständigen *Kyrie-Gloria*-Zyklus an (Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur *Mus. ms. 17079/12*), bei dem es sich um eine Abschrift der heute verschollenen Stimmen handeln könnte. Der Voßsche Stimmenatz geht jedenfalls nicht auf Bachs Weimarer Stimmen zurück, die ja lediglich das *Kyrie* enthalten; zudem entspricht die sehr genaue Spezifikation der Instrumentalstimmen nicht den eher spärlichen Angaben der Partitur. Ob es sich bei den verschollenen Stimmen ebenfalls um Materialien aus der Notenbibliothek J. S. Bachs handelt, ist nicht mehr zu entscheiden. Auffällig ist jedoch, dass die Differenzierung der Instrumentalbesetzung in eine Streicher- und eine Posaunen-

<sup>1</sup> J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 471.  
<sup>2</sup> J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hg. von M. Schneider, Berlin 1910, S. 18.  
<sup>3</sup> Passus aus dem Dienstvertrag von Perandas Amtsvergänger Vincenzo Albrici, zit. nach *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 1033.  
<sup>4</sup> C. Wolff, *Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihete 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*. Erstausgabe im Carus-Verlag, CV 35.306.  
<sup>5</sup> Vgl. K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (*Catalogus musicus XIII*), S. 62–65 und S. 306.

gruppe der von Bach in seiner späten Leipziger Zeit üblichen Aufführungspraxis für ältere Motetten entspricht und sich auch für die Bezeichnung der unbezifferten Continuostimme als „Violoncello e Violone“ in Bachschen Aufführungsmaterialien Parallelen finden.<sup>6</sup> Es ist daher möglich, dass Bach Perandas *Missa in a-Moll* noch in seiner späten Leipziger Zeit einer Aufführung für würdig befand und für diese neues Stimmenmaterial herstellen ließ, das den geänderten Bedürfnissen und spezifischen Leipziger Anforderungen Rechnung trug. Die Besetzungsänderungen gegenüber der Weimarer Fassung lassen sich am leichtesten in einer tabellarischen Übersicht erkennen:

*Mus. ms. 17079/11*

Soprano 1	Soprano I <sup>mo</sup>
Soprano 2	Soprano II <sup>do</sup>
Alto	Alto
Tenore 1	Tenore I <sup>mo</sup>
Tenore 2	Tenore II <sup>do</sup>
Basso	Basso
Violino 1	Violino I <sup>mo</sup>
Violino 2	Violino II <sup>do</sup>
Viola 1	Viola
Viola 2	Trombone I <sup>mo</sup>
Viola 3	Trombone 2 <sup>do</sup>
Fagotto	Trombone 3 <sup>ra</sup>
Violon	Violoncello e Violone

*Mus. ms. 17079/12*

Soprano 1	Soprano I <sup>mo</sup>
Soprano 2	Soprano II <sup>do</sup>
Alto	Alto
Tenore 1	Tenore I <sup>mo</sup>
Tenore 2	Tenore II <sup>do</sup>
Basso	Basso
Violino 1	Violino I <sup>mo</sup>
Violino 2	Violino II <sup>do</sup>
Viola 1	Viola
Viola 2	Trombone I <sup>mo</sup>
Viola 3	Trombone 2 <sup>do</sup>
Fagotto	Trombone 3 <sup>ra</sup>
Violon	Violoncello e Violone

Unsicherheit herrscht bislang noch hinsichtlich der Herkunft der Partiturabschrift aus Bachs Besitz; der Kopist lässt sich in keiner anderen Quelle nachweisen, und auch das Wasserzeichen (Kleiner Hirsch ohne Gegenzeichen) ist weder zeitlich noch regional präzise einzuordnen. Bedeutsam ist jedoch die Beobachtung, dass J. G. Walther bereits 1708 in seinen *Praecepta der Musicalischen Composition* eine Passage aus dem *Gloria* dieser Messe als Beispiel für eine satztechnische Lizenz zitiert.<sup>7</sup> Es handelt sich um die Takte 44–48, deren Lesarten – einschließlich der Bezifferung des Continuo – mit denen der Berliner Partitur nahezu völlig übereinstimmen; dies könnte bedeuten, dass die Partitur sich ehemals im Besitz Walthers befand, der sie dann vermutlich an Bach weitergab. Trifft diese Annahme zu, so läge hier ein paralleler Provenienzgang zu den erwähnten Stimmenatz von Perandas *Kyrie in C-Dur* vor.

Der Versuch, das Umfeld der Überlieferung von Perandas Werk weiter zu erhellen, lenkt den Blick schließlich auf das sogenannte Programmbook des zwischen 1680 und 1725 am benachbarten Weißenfelser Hof amtierenden Kapellmeisters Johann Philipp Krieger.<sup>8</sup> Beide einst in Bachs Besitz befindlichen Kompositionen Perandas – die *Missa in a-Moll* für 6 Singstimmen und 6 Instrumente sowie die *Missa in C-Dur* für 5 Singstimmen und 7 Instrumente – waren auch Teil von Kriegers Weißenfelser Aufführungsrepertoire. Während sich für das erstgenannte Stück lediglich eine einzige Aufführung (am Sonntag Estomihi des Jahres 1687) nachweisen lässt, erklang die *Missa in C-Dur* zwischen 1685 und 1696 insgesamt fünfmal. Auch das Nachlassverzeichnis des 1684 in Leipzig gestorbenen, vordem als Kapellmeister am Zeitzer Hof tätigen Heinrich Gottfried Kühnel nennt unter Perandas Namen drei Messen „a 12“, unter denen sich vermutlich auch die beiden Vertonungen in a-Moll und C-Dur befanden.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

Perandas *Missa in a-Moll* ist ein eindrucksvolles Beispiel für den von Christoph Bernhard mit dem Begriff „stylus luxurians communis“ bezeichneten, am Dresdner Hof gepflegten Concertato-Stil. Die Besetzung mit nicht weniger als sechs obliga-

ten Singstimmen deutet auf einen besonderen Entstehungsanlass, über den freilich nichts weiter bekannt ist. Das Werk dürfte in seiner vorliegenden Form in den frühen oder mittleren 1660er Jahren entstanden sein. Spätestens um 1671 unterzog Peranda es einer tief greifenden Umarbeitung, wobei er die Komposition zu einem vollständigen fünfteiligen Ordinariumszzyklus ausbaute. Eine im Juli 1671 entstandene Kopie dieser erweiterten Fassung hat sich unter dem Titel „*Missa B. Agnetis*“ in der berühmten Musikaliensammlung des Fürsterzbischofs Karl von Liechtenstein-Castelkorn in Kremsier erhalten.<sup>11</sup>

Die *Missa* besticht durch ihren dichten sechsstimmigen Vokalsatz, der nur an wenigen Stellen einer einfacheren Faktur weicht, wie sie aus den geistlichen Konzerten Perandas vertraut ist. Im vollständigen Vokalsatz sind die Instrumente meistens klangverdoppelt eingesetzt, wobei der Komponist es jedoch vermeidet, die Vokalstimmen (mit Ausnahme des Basses) über längere Strecken mit jeweils demselben Instrument *colla parte* zu führen. Der klangvolle Satz ist durch ein hohes Maß an kontrapunktischer Kunstfertigkeit geprägt (besonders im „Christe eleison“), zeichnet 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 (Sekund-, Sept- oder Nonenvorhalte) an Taktenschwerpunkten;<sup>12</sup> diese „Reizklänge“ sind ebenso ein bewusstes Stilmittel wie die auf Schritt und Tritt begegnenden Freiheiten der Stimmführung. Eine für die Satzlehre der Zeit besondere Kühnheit ist die in der abschließenden Amen-Fuge des *Gloria* anztreffende kurze Parallelführung des Continuo mit einer der beiden Sopranstimmen.

In der Partitur wird die Besetzung des Generalbasses nicht spezifiziert. Möglicherweise wurden die geringstimmigen Abschnitte (T. 17–65, 89–182, 198–208, 222–251) nur von der Orgel gespielt.

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

Leipzig, Januar 2000

Peter Wollny

<sup>6</sup> Für die Instrumentalbesetzung mit Streichern und Blechbläsern siehe etwa Bachs Einrichtung der Motette *Erforsche mich, Gott* von Sebastian Knüpfer (um 1746/47) ausgabe im Carus-Verlag CV 35.305; eine mit „Violoncello e Violone“ bezeichnete Continuo-Stimme enthält der um 1747/48 geschriebene Stimmenatz zum *Sanctus* BWV 241.

<sup>7</sup> Vgl. J. G. Walther, *Praecepta von der Musicalischen Composition*, hg. von P. Benary, Leipzig 1955, S. 145; Walther versah das Beispiel mit dem Zusatz „Dieses Exemplar ist zu finden in einer Missa von Perandi“.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Vgl. A. Schering, „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 275–288, speziell S. 287.

<sup>10</sup> Am Rande sei darauf hingewiesen, dass sich in Kriegers reichem Fundus an liturgischer Musik noch zwei weitere Konkordanzen 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 Palestrina sechstimmige *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.

<sup>11</sup> Hudební archiv Arcibiskupského zámku, Signatur A 35 (B 144); die Kremsierer Fassung rechnet mit folgender Besetzung: „6 Voces in Conf[erto] I 2 Violini in Con: I 2 Violae in Con: I 2 Cornetti in Con: I 3 Tromboni in Con: I 5 Voces in Capella“. Ein Vergleich der beiden Fassungen würde den Rahmen dieses Vorworts sprengen.

<sup>12</sup> 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 (abridged)

The Court Kapellmeister of Saxony, Marco Giuseppe 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 theoretician Wolfgang Caspar Printz) that in his works Peranda had "depicted the surging of the emotions beyond all measure."<sup>1</sup> Finally, Johann Mattheson described him as "the celebrated compeller of affects."<sup>2</sup> 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 about 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, although 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 Bontempi 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."<sup>3</sup> 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;<sup>4</sup> to judge by the manuscript paper and style of writing, Bach acquired this piece during his years at Weimar.

Until now, however, it has been overlooked that the *Missa in A minor* for six voices and six instruments, published here for the first time in a scholarly edition, is another work by Peranda which was included in Bach's music library: the Staatsbibliothek zu Berlin possesses under shelf no. *Mus. ms. 17079/11* a set of parts of the *Kyrie* from this Mass which have been identified, unexpectedly, as copies made by Bach at Weimar about 1714–1717. As can be seen from signatures and various ciphers on the title side of the cover containing these parts and from catalogue entries, this source served during the second half of the 18th century as a manuscript used for the making of further copies by the music dealer Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, in whose possession these parts are known to have been from 1769 onwards. About 1800 these copied parts found their way into the collection of Graf von Voss in Berlin and in 1851 they were transferred with the rest of his collection to the then Royal Library in Berlin.

Although the folder kept with the parts now contains only the thirteen separate sheets of the *Kyrie*, the first page bears the words "Missa Kyrie cum gloria ... del Sigl. Peranda," while a note there in the hand of the music dealer Breitkopf, "P. 9. Bogen I St. 14. Bogen" indicates that the material originally consisted of a complete short Mass (*Kyrie* and *Gloria*), in score (9 sheets), together with the corresponding performance parts (14 sheets).

The score is easily examined among the possession of the Staatsbibliothek zu Berlin – it is now bound as fascicle 6 in the collection catalogued as *Mus. ms. 30098*. Comparison between the score – a copy made by an unknown scribe about 1700 – and the *Kyrie* part shows conclusively that Bach copied his performance material from the score, which must also have remained in his possession from his time at Weimar onward. Although they clearly belonged together, there are many small differences between the parts and the score, especially in the use of accidentals and in the underlaying of the words. These alterations demonstrate impressively how carefully Bach examined the work when writing out the performance parts, and how scrupulously he revised and improved it.

The whereabouts of the remaining parts are unknown. Possibly they were still available when the score and the parts of the *Kyrie* were acquired for the Voß collection, because as late as the early 19th century a copyist working for Voß produced a set of parts of the complete *Kyrie* and *Gloria* (Staatsbibliothek zu Berlin, shelf no. *Mus. Ms. 17079/12*) which may have been copied from the parts which have since been lost. The Voß parts were not made from Bach's Weimar parts, which contain only the *Kyrie*; moreover the very precise specification of the instrumental parts does not correspond to the few details given in the score. Although it is impossible to decide whether the lost parts of the *Gloria* were ever in J. S. Bach's music library, it is worth mentioning that the division of the orchestra corresponds to Bach's practice when performing older motets during his later years in Leipzig. The indication that the unfigured continuo part is for "Violoncello e Violone" also has parallels among Bach's performance materials.<sup>5</sup> It is therefore possible that Bach considered Peranda's *Missa in A minor* worth performing during his late years in Leipzig and had new performance parts written which catered to the altered needs and specific requirements of Leipzig. The changes of scoring, by comparison with the Weimar version, are best shown in tabular form (see the German Foreword, p. III).

Uncertainty remains concerning the origin of the copied score which was once in Bach's possession; the copyist's hand is not recognizable from any other source, and the watermark in the manuscript paper (a small stag without a countermark) cannot be positively identified, regarding either date or place, but it is significant that J. G. Walther quoted a passage from the *Gloria* of this Mass in his *Praecepta der Musicalischen Composition* of 1708 as an example of compositional licence.<sup>6</sup> The passage in question consists of bars 44–48, whose details – including the figuration of the continuo line – are almost identical with those in the Berlin score. This could indicate that the score was formerly in Walther's possession, and that he then presumably passed it on to Bach. If this was indeed the case, what we have here is an instance parallel to that of the set of parts, mentioned above, of Peranda's *Kyrie in C major*.

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 1727.<sup>7</sup> Both of the compositions by Peranda once in Bach's possession – the *Missa in A minor* for 6 voices and 6 instruments, and the

*Missa in C major* for 5 voices and 7 instruments – were also in Krieger's performance repertoire at Weißenfels. While the first of these works was given only one performance there (in 1687), the *Missa in C major* was performed five times in all, 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 A minor and C major.<sup>8</sup> 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 at the Wettin courts.<sup>9</sup>

Peranda's *Missa in A minor* is an impressive example of what Christoph Bernhard described as the "stylus luxurians communis," the concertato style cultivated at the Court of Dresden. The scoring, with no fewer than six voice parts, points to the likelihood that this work was composed for some specific purpose, although nothing is known about this. The work, in the form in which it is presented here, probably dates from the early or middle 1660s. About 1671 at the latest Peranda substantially revised this composition, transforming it into a complete setting of the Ordinary of the Mass in the customary five movements. A copy of this extended version, made in 1671, survives under the title "Missa B. Agnetis" in the famous musical collection of the Prince-Archbishop Karl von Liechtenstein-Castelkorn in Kremsier.<sup>10</sup>

The score does not specify the participation of the violone in the *Gloria*, possibly, however, the solo sections (bars 17–65, 89–182, 198–208, 222–251) were played by the organ alone.

For the footnotes see the German Foreword.

Leipzig, January 2000  
Translation: John Coombs

Peter Wollny

## Avant-propos (abrégé)

Le maître de chapelle de la cour de Saxe, Marco Giuseppe Peranda (ca. 1625–1675) est l'un des rares compositeurs actifs vers le milieu du XVII<sup>e</sup> 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 ». Enfin Johann Mattheson l'appelait « l'illustre maître des affects ». Au-delà du prestige dont jouissait Peranda, l'œuvre connaît 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 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 ». 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.<sup>4</sup> L'analyse du papier et de l'écriture permet de penser que Bach a acquis ces documents lors de son séjour à Weimar.

On notera en outre que la Messe en *La mineur* pour six voix et six instruments qui fait l'objet de la présente et première édition critique figurait également dans la collection de Bach. La Staatsbibliothek de Berlin conserve en effet sous la cote *Mus. ms. 17079/11* un lot de parties séparées du *Kyrie* de cette messe, en l'occurrence une copie autographe exécutée par Bach à Weimar en 1714–1717. Diverses mentions – cotes et autres indications codées – portées sur la première page de couverture et des signalements de catalogues indiquent que le manuscrit se trouvait depuis 1769 en possession du marchand de musique Johann Gottlob Immanuel Breitkopf qui s'en était servi pour réaliser des copies à la demande. Vers 1800, la copie entra dans la collection du comte von Voß. En 1851 elle fut acquise, avec cette collection, par l'ancienne Bibliothèque royale de Berlin.

Bien que l'on ne conserve plus que les treize feuilles du *Kyrie*, tout porte à penser qu'il y avait, à l'origine, un matériel d'exécution complet du *Kyrie* et du *Gloria* comprenant 14 doubles

feuilles ainsi qu'une partition de 9 feuilles. C'est du moins ce que suggère les mentions portées sur la chemise qui contient nos feuillets : « Missa Kyrie cum Gloria ... del Sigl. Peranda » et – de la main de Breitkopf – « P. 9 Bogen I St. 14 Bogen » (Partition 9 doubles feuilles | Parties séparées 14 doubles feuilles).

La Staatsbibliothek de Berlin conserve également la partition de l'œuvre – il s'agit du fascicule n° 6 de la liasse *Mus. ms. 30098*. Une confrontation de cette source – copie réalisée vers 1700 par une main non identifiée – avec les parties du *Kyrie* indique indiscutablement que Bach a réalisé son matériel d'exécution à partir de ce document. Ainsi cette partition se trouvait-t-elle également entre les mains de Bach du temps de son séjour à Weimar. En dépit de cette corrélation, on observe de légères variantes entre les deux documents – notamment au niveau des altérations et dans la manière dont le texte est disposé. Ces variantes montrent à quel point Bach a été attentif à l'œuvre en préparant le matériel d'exécution, et avec quel soin il a révisé et amélioré le document qu'il avait sous les yeux.

On ne dispose d'aucun indice quant au lieu de conservation des autres voix. Elles existaient sans doute encore lorsque la partition et les parties de *Kyrie* furent acquises pour la collection Voß. En effet, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Voß avait chargé un copiste de réaliser des parties séparées de l'ensemble de l'œuvre – *Kyrie* et *Gloria* – (Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. 17079/12*), qui pourraient être, en l'occurrence, une copie des parties aujourd'hui perdues. Quoi qu'il en soit, les parties séparées de la collection Voß n'ont pas été réalisées à partir du matériel copié par Bach, qui ne donne que le *Kyrie*. En outre, la caractérisation très précise des parties instrumentales n'a pu être déduite des quelques rares indications que donne la partition. Il est impossible de dire si ces parties séparées se trouvaient autrefois dans la bibliothèque musicale de J. S. Bach. On remarquera toutefois que le groupement des parties instrumentales par cordes et trombones correspond à une pratique généralement adoptée pour l'exécution des motets anciens du temps où Bach était à Leipzig. On notera également que la partie de continuo (sans chiffrage) porte la mention « Violoncello e Violone » dont on trouve également trace dans du matériel d'exécution d'œuvres de Bach.<sup>6</sup> Il n'est pas exclu, par conséquent, que Bach ait jugé, à cette époque déjà très avancée où il résidait à Leipzig, que la Messe en *La mineur* de Peranda était encore digne d'être exécutée et qu'il ait fait préparer à cet effet de nouvelles parties séparées. Pour les modifications de l'instrumentation par rapport à la version de Weimar le lecteur se reportera au tableau comparatif de la p. III de l'Avant-propos allemand.

Il n'est pas encore établi avec certitude que la partition provient de la bibliothèque de Bach. Le copiste n'apparaît dans aucune autre source et le filigrane (petit cerf sans contre-marque) ne peut être ni daté ni localisé avec précision. On retiendra toutefois que dès 1708, J. G. Walther cite dans ses *Praecepta der Musicalischen Composition* un passage du *Gloria* de cette messe pour illustrer une licence d'écriture.<sup>7</sup> Il s'agit des mesures 44–48 dont la leçon – y compris le chiffrage du Continuo – est quasiment identique à celle de la partition berlinoise. On pourrait en conclure que la partition se trouvait autrefois entre les mains de Walther qui l'aura transmise ensuite à Bach. Si cette hypothèse devrait être vérifiée, nous serions ainsi en présence d'un processus de transmission comparable à celui des parties séparées du *Kyrie en Ut majeur* de Peranda.

Le Programmbuch de Johann Philipp Krieger qui exercait 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.<sup>8</sup> Les deux compositions de Peranda qui semblent avoir été autrefois entre les mains de Bach – la Messe en *La mineur* pour six voix et six instruments

ainsi que la Messe en *Ut majeur* pour cinq voix et sept instruments – figuraient également au nombre des œuvres que Krieger avait exécutées à Weißenfels. La première œuvre a été donnée au moins une fois (le dimanche de la Quinquagésime de l'an 1687). En revanche, la Messe en *Ut majeur* a été exécutée cinq fois entre 1685 et 1696. De même, l'inventaire après décès de Gottfried Künnel, maître de chapelle à la cour de Zeitz, mort à Leipzig en 1684, cite trois messes « a 12 » de Peranda, dont, peut-être, les deux messes en *La mineur* et en *Ut majeur*.<sup>9</sup> Certes, ces diverses observations ne permettent pas de conclure que les deux compositions de Peranda seraient passées de Weißenfels ou de Zeitz à Weimar. Elles semblent indiquer néanmoins qu'elles avaient connu une certaine diffusion à la cour des Wettiner.<sup>10</sup>

La Messe en *La mineur* de Peranda est un exemple saisissant de ce que Christoph Bernhard appelle le « *stylus luxurians communis* », le style concertant cultivé à la cour de Dresde. L'importance des effectifs – les six parties vocales notamment – semble indiquer que l'œuvre fut composée pour célébrer un événement particulier, mais dont on ne sait malheureusement rien. Telle qu'elle se présente, l'œuvre pourrait avoir été composée au début ou au milieu des années 1660. Vers 1671 au plus tard, Peranda remania l'œuvre en profondeur pour en faire un grand cycle de l'ordinaire en cinq parties. Une copie de cette œuvre réalisée en juillet 1671 et intitulée « *Missa B. Agnetis* » est conservée dans la célèbre collection musicale du prince archevêque Karl von Liechtenstein-Castelkorn à Kremsier.<sup>11</sup>

La partition ne donne aucune indication concernant l'instrument chargé de réaliser la basse continue. Il est possible que les passages comportant un nombre réduit de voix (mes. 17–65, 89–182, 198–208, 222–251) n'étaient joués que par l'orgue.

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

Leipzig, janvier 2000  
Traduction : C. Henri Meyer

Peter Wollny

Abb. 1: Marco Giuseppe Peranda: *Missa in a-Moll*, Stimme Alto aus einer von Johann Sebastian Bach angefertigten Abschrift des *Kyrie* (Quelle A im Kritischen Bericht, siehe dazu auch Vorwort Seite II).  
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Mus. ms. 17079/11*

Fagotto

Abb. 2: Stimme Fagotto aus einer von Johann Sebastian Bach angefertigten Abschrift des Kyrie  
(Quelle A im Kritischen Bericht, siehe dazu auch Vorwort Seite II).

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. 17079/11

## Missa in a

### Kyrie

Marco Giuseppe Peranda  
1625–1675

Aufführungsduer / Duration: ca. 15 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 35.307

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

16

le - i - son. Ky - ri -

le - i - son. Ky - ri - e

le - i - son. Ky - ri -

<sup>8</sup> le - i - son. Ky - ri -

<sup>8</sup> le - i - son. Ky - ri - e,

le - i - son. Ky - ri -

# 4 # 6 6 6 6 6

23

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

6 6 6 6 6 6

CV 35.307

31

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

b 6 b 5 # 6 # 6 # 6 #

CV 35.307

39

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Allegro

Sopr I  
Chri - ste \_\_\_\_\_ e - le - i - son, e - - -

Sopr II

Alto  
Chri - ste \_\_\_\_\_ e - le - i - son, e - - -

Ten I  
Chri - ste \_\_\_\_\_

Ten II

Basso

Vne, Org  
7      7

50

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

Chri - ste \_\_\_\_\_ e - le - i - son, e - - -

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

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

Chri - ste

Chri - ste \_\_\_\_\_ e - le - i - son, e - - - le - i - son, Chri - ste

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

con Violone

56

Chri - ste e - le - i - son, e - - - - le - i -  
*tr*  
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste  
 Chri - ste e - le - i - son, e -  
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i -  
 Chri - ste e - le - i - son, e - - - - le - i -  
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - - - - le - i -  
 7 6 5 # b 7 6 7 6 5 7 3 4 6 7 6

66

- i - son, Chri - ste e - le - i - son, e -  
*tr*  
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste  
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste  
 Chri - ste e - le - i - son, e - - - - le - i -  
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e -  
 - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e -  
 4 6 7 b 4 3 7 6 5 6 5 3 4 6 7 6 b 6

61

son, Chri - ste e - - - - le - i - son, e - le -  
 - e - le - i - son, e - - - - le - i - son, Chri - ste  
 - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,  
 son, e - - - - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,  
 Chri - ste e - le - i - son, e - - - - le - i - son, e - le -  
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - - - -  
 7 6 5 # b 7 6 5 # b 7 6 5 4 3

72

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

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

78 VII

Vne, Org

b 5 # b b 5 # b 6 6 5 b 6 7 d

86

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

94 VI I

Vn I  
Vn II  
Va I  
Va II  
Va III  
Fag  
Sopr I  
Sopr II  
Alto  
Ten I  
Ten II  
Basso  
Vne, Org

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

b 5 # b b 4 3 b 6 6 5 b 6 7 d

102

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

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

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

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

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

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

6 6 5 6 7 6 6 6 7 d

111

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

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

119

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

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

128

*tr.*

Ky - ri - e e - - - le - i -

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

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - le - i -

Ky - ri - e e - - le - i -

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

Ky - ri - e e - - - le - i -

con Violone

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

137

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

*tr.*

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

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

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

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

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

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

145

I  
II  
III  
IV  
V

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

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

153

I  
II  
III  
IV  
V

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

7 b 4 # 3 2 b 4 # b # 4 #

Gloria

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Viola III

Fagotto

Soprano I

Et in ter - ra pax, et in ter - ra pax, pax ho - mi -

Soprano II

Et in ter - ra pax, et in ter - ra pax, pax ho - mi -

Alto

Et in ter - ra pax, et in ter - ra pax, pax

Tenore I

Et in ter - ra pax, et in ter - ra pax, pax ho -

Tenore II

Et in ter - ra pax, et in ter - ra pax, pax ho - mi -

Basso

Et in ter - ra pax, et in ter - ra pax, pax, pax,

Violone Organo

8

- ni - bus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo - lun - ta - tis,

- ni - bus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo - lun - ta - tis, bo-nae

ho - mi - ni - bus bo-nae vo - lun - ta - tis, bo-nae

mi - - ni - bus bo-nae volun-ta - tis,

- ni - bus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo - lun - ta - tis, bo-nae

pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo - lun - ta - tis, bo-nae

14

Solo

bo-nae vo - lun - ta - - - tis. Lau - da - - - mus, lau - da - mus

Solo

vo - lun - ta - - - tis. Lau - da - - - mus, lau - da - mus

vo - lun - ta - - - tis.

bo - nae vo - lun - ta - - - tis.

vo-lun-ta - - - tis.

vo - lun - ta - - - tis.

6 5 7 6 7 6 5 [+] b #

21 VI I

VI II

Sopr I

*f* te, lau - da - mus *f* te,

Sopr II

*f* te, lau - da - mus *f* te, be - ne -

6 7 4 # 6 7 6 4 #

28

be - ne - di - ci-mus *p* te, ad - o -

di - ci - mus *p* te,

4 6 6 5 4 # 6 6 7 4 #

35

ra - - - mus, ad - o - ra - mus *p* te,

ad - o - ra - - - mus, ad - o - ra - mus *p* te,

# 6 6

42

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

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

49

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

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

56

ca - mus te.  
ca - mus te.

6 4                    5 4 #                    6                    7 4 3                    6

63

Vl I  
Vl II  
Va I  
Va II  
Va III  
Fag

Sopr I  
Sopr II  
Alto  
Ten I  
Ten II  
Basso  
Vne, Org

Tutti  
Tutti

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi  
Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi propter  
Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

6 5 7 4 3                    5 6 7 6 6

71

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

6 4 # 6

75

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

6 6b 6 6 5

79

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

δ                    5    6    6

83

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

7    6    #4    5    #

89

VII  
VI II

Sopr I solo

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

Sopr II solo

Do - mi-ne,

104

De-us Pa - ter,

De-us

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

94

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

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

109

Alto solo

Pa - ter o - mni - pot - ens.

Do - - mi-ne,

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

99

le - stis,

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

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

114

Do - mi-ne Fi - li - u - ni - ge - ni - te,

Do - mi-ne,

119

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

7 # # 6 6 5 7 6 # 6 #

138

Do - mi - ne De - us,

7 8 # 6 7 4 #

123

- su Chri - ste, Je -

7 4 5 # #

144

Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

6 7 7 # 6 5 #

126

Basso solo

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

7 6 5 3 7 6

150

Fi - li - i,

# 6 7 4 #

132

Do - mi - ne, Do - mi - ne,

6 7 5

155

us, Fi - li - us Pa - tris,

#

161

Do - mi - ne De - us, A - gnu s De -

Fag

i, Fi - li -

us, Fi - li - us Pa -

tris.

167

172

177

183 VII

VII

Va I

Va II

Va III

Fag

Sopr I Tutti

Sopr II Tutti

Alto Tutti

Ten I

Ten II

Basso Tutti

Vne, Org

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-re-re, mi - se-re-re, mi - se-re-re

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-re-re, mi - se-re-re, mi - se-re-re

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-re-re, mi - se-re-re, mi - se - re-re

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-re-re, mi - se-re-re, mi - se - re-re

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-re-re, mi - se-re-re, mi - se-re-re

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

191

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

4      6      5b      9      8      7      b      4      #

198 Ten I solo

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe, su - sci - pe  
Ten II solo  
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe, su - sci - pe de-pre-ca - ti -

6      5      #

203

de-pre-ca - ti-o - nem no - stram, de-pre-ca - ti-o - nem no -  
o - nem no - stram, de-pre-ca - ti - o - nem no -  
b      7      6      5      4      #      6      b      7      8      5      4      #

Presto

Adagio

208

Qui se-des ad de-xte-ram Pa-tris, mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi - se-re - re no - - bis,  
Qui se-des ad de-xte-ram Pa-tris, mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi - se-re - re no - - bis,  
Qui se-des ad de-xte-ram Pa-tris, mi - se-re - re, mi - se-re - re no - - bis,  
Tutti  
stram. Qui se-des ad de-xte-ram Pa-tris, mi - se-re - re, mi - se-re - re no - - bis,  
Tutti  
stram. Qui se-des ad de-xte-ram Pa-tris, mi - se-re - re, mi - se-re - re no - - bis,  
Qui se-des ad de-xte-ram Pa-tris, mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi - se-re - re no - - bis,

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

215

mi - se-re-re, mi - se-re-re no - - - bis. Quo - ni-am, quo - ni-am  
 mi - se-re-re, mi - se-re-re no - - - bis. Quo - ni-am, quo - ni-am  
 mi - se-re-re, mi - se - re - re no - - - bis. Quo - ni-am, quo - ni-am  
 mi - se-re-re, mi - se-re-re no - - - bis. Quo - ni-am, quo - ni-am  
 mi - se-re-re, mi - se-re-re mi - se-re - re no - - - bis. Quo - ni-am, quo - ni-am  
 mi - se-re-re, mi - se-re-re mi - se-re - re no - - - bis. Quo - ni-am, quo - ni-am

b 6 7 9 8 6 5 7 # 4 #

222 VI I  
VI II  
Sopr I solo  
tu, tu so - lus San - ctus,  
Sopr II solo  
tu, tu so - lus San - ctus,  
Basso solo  
tu so - lus San - ctus, so - -  
6 6

225  
tu, tu so - lus San - ctus,  
tu, tu so - lus San - ctus,  
lus Do - mi - nus,  
6 4 # 6 6 #

228  
tu, tu so - lus San -  
tu, tu so - lus San -  
tu so - lus, tu so - lus, tu so - lus Al - tis - si - mus,  
6

232

ctus.  
Tu so - - lus, so - - lus Do - mi -  
ctus.  
Tu so - - lus, so - - lus Do - mi -

6    4 #

241

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

tu

#    #    #

235

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

6    6    6

244

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

6    6    4    3

#    #    5    6

238

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

6    6    4 #    6

248

tu, tu so - - lus San - ctus,

6    6    4 #    5

252 VI I

VI II

Va I

Va II

Va III

Fag

Sopr I *Tutti*

Je - su Chri - - ste, Je - su Chri - - ste. Cum San-cto

Sopr II *Tutti*

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

Alto

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

Ten I

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

Ten II

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

Basso *Tutti*

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

Vne, Org

6 6 7 8

260

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

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a

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

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

A - - - men,

7 6 5

264

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

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

268

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

6 # # # 5 6 7 6 5 # #

272

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

5 6                    6 # #

5 6

276

- men, a - - - - -  
men, a - - - - - men, a - - - - -  
De - i Pa - tri - s. A - - - - men, a - - - - men, a - - - -  
i Pa - tri - s. A - - - - men, Pa - tri - s. A - men, a - - - -  
tris. A - - - - men, a - - - - men, a - - - - men, a - - - -  
men, a - - - - men, a - - - - men, a - - - - men, a - - - -

7 5 6                    # b 4 # #

281

The musical score consists of ten staves of music. The top five staves are for voices: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The bottom five staves are for instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in common time, with various key signatures (F major, G major, A major, B-flat major, C major, D major, E major, F-sharp major, G-sharp major, A-sharp major). The vocal parts sing "amen, a-men, a-men" at various points. The continuo part provides harmonic support throughout.

## Kritischer Bericht

### I. Die Quellen

A. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 17079/11*. Stimmenabschrift des *Kyrie* von der Hand Johann Sebastian Bachs, um 1714–1717 in Weimar entstanden.

Die Provenienz der Quelle lässt sich anhand von Katalogen und charakteristischen Chiffren auf dem Titelblatt wie folgt rekonstruieren: J. S. Bach – ... – J. G. I. Breitkopf (Kat. 1769)<sup>1</sup> – C. O. F. von Voß (um 1800?) – BB (1851).

Die Abschrift umfasst 13 Stimmen (13 Bl., 34,5 x 20 cm, WZ P in gabelüberhöhtem Schild, MK = NBA IX/1, Nr. 43) in einem von Breitkopf beigefügten Titelumschlag (2 Bl.) aus graublauem Konzeptpapier mit der Aufschrift: *Missa l Kyrie cum Gloria l a l 2 Violini l 3 Viole l 2 Soprani l Alto l 2 Tenori, Basso l Fagotto l ed l Organo l del Sigl. Perande. l [Incipit]*. In der linken oberen Ecke der Titelseite findet sich ebenfalls von der Hand Breitkops die Signatur „No 1.“, in der rechten oberen Ecke stehen – nicht mit dem heutigen Überlieferungsbefund in Einklang zu bringende – Berechnungen der Bogenzahl: „P. [= Partitur, vgl. Quelle B] 9 Bogen. l St. [Stimmen] 14. Bogen.“

Im einzelnen sind folgende Stimmen vorhanden: *Soprano 1. – Soprano 2 – Alto – Tenore 1. – Tenore 2 – Basso – Violino 1. – Violino 2 – Viola 1. – Viola 2 – Viola 3 – Violon – Fagotto*.

B. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Faszikel 6 in *Mus. ms. 30098*. Partiturabschrift der vollständigen *Missa* von der Hand eines unbekannten Kopisten, vermutlich um 1700 in Thüringen entstanden.

Provenienz: (J. G. Walther?) – J. S. Bach (um 1714–1717) – ... – J. G. I. Breitkopf (Kat. 1769) – C. O. F. von Voß (um 1800?) – BB (1851).

Die Abschrift umfasst 12 Bl.; der Notentext reicht von Bl. 2r bis Bl. 11v. Auf Bl. 1r findet sich folgender Titel: *Missa l à 6 Instrum. l 6. Voc. l con l Continuo l Giuseppe Peranda, Maestro di l Capella dell' Elettore di Sassonia; Bl. 1v sowie Bl. 12r+v sind unbeschrieben. Als Wasserzeichen ist jeweils in Bl. a eines Bogens ein kleiner Hirsch zu erkennen.*

Über der ersten Titelzeile findet sich in roter Tinte die Signatur „nom. 8.“.

C. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 17079/12*. Stimmenabschrift der vollständigen *Missa*, um 1800 von der Hand eines unbekannten, im Auftrag des Grafen C. O. F. von Voß arbeitenden Berliner Kopisten. Die Quelle gelangte innerhalb der Sammlung Voß 1851 an die BB.

Vorhandene Stimmen: *Soprano I<sup>mo</sup> – Soprano II<sup>do</sup> – Alto – Tenore I<sup>mo</sup> – Tenore II<sup>do</sup> – Basso. – Violino I<sup>mo</sup> – Violino II<sup>do</sup> – Viola – Violoncello e Violone – Trombone 1.<sup>mo</sup> – Trombone 2<sup>do</sup> – Trombone 3<sup>za</sup>*

D. Musikwissenschaftliches Institut der Universität Bonn, Sammlung Klein, Ec 141.1. Partiturabschrift der vollständigen *Missa* von der Hand des schlesischen Kantors Christian Benjamin Klein (1754–1825).

Die Partitur umfasst 18 Bl.; der Notentext reicht von Bl. 3r bis Bl. 17v; die Bl. 1r+v, 2v und 18r+v sind unbeschrieben. Auf Bl. 2r findet sich folgender Titel: *Missa l a l 6 Vocib. et 6 Instrum l con Continuo l del Sigl. l Giuseppe Perandi l Maestro di Capella dell' Elettore di Sassonia*. Der Kopftitel auf Bl. 3r lautet: *Mis-*

*sa del Sigl. Giuseppe Perandi*. Die Handschrift enthält als Wasserzeichen einen großen Adler in der Mitte des Bogens und darunter den Schriftzug „C F SCHOLZE I GIERSDORF“.

### Zur Abhängigkeit der Quellen

Quelle B ist nicht nur die älteste unter den heute noch greifbaren Abschriften, sie stellt auch den eigentlichen Überlieferungsträger für das Werk dar. Während seiner Amtszeit als Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle (1714–1717) stellte J. S. Bach unter Verwendung von B seinen Stimmensatz des *Kyrie* her, wobei er die Textunterlegung tief greifend veränderte, an vielen Kadenzstellen die im Original vorgesehene Dur-Terz in eine Moll-Terz verwandelte sowie zahlreiche Trillerzeichen ergänzte. Die Quellen C und D scheinen unabhängig voneinander ebenfalls auf B zurückzugehen. Im Fall von C diente möglicherweise eine Zwischenquelle als Vorlage, der die in B fehlenden Instrumentenangaben entnommen sind; offenbar handelte es sich bei dieser Zwischenquelle um einen heute verschollenen Stimmensatz (vgl. das Vorwort), der möglicherweise ebenfalls auf Bach zurückgeht. Quelle D scheint die getreue Kopie einer nach Vorlage von B hergestellten Verkaufsabschrift des Hauses Breitkopf darzustellen.

### II. Zur Edition

Als Grundlage für die vorliegende Neuausgabe dienen die Quellen A und B. Die Eingriffe Bachs in die Textgestalt des *Kyrie* wurden konsequent berücksichtigt; somit erscheint der erste Teil der Messe in derselben Form, in der sie vermutlich unter Bachs Leitung in der Weimarer Schlosskapelle erklang. Die Lesarten von Bachs Vorlage (Quelle B) sind im Kritischen Bericht verzeichnet. Aus Quelle B wurde für das *Kyrie* lediglich die Bezeichnung des *Continuo* übernommen und nur da unterdrückt, wo sie im Widerspruch zu einer Bachschen Lesart steht. Für das *Gloria* wurde allein Quelle B herangezogen; um einen stimmigen Notentext zu erzielen, war es notwendig, zahlreiche Akzidenzen zu ergänzen. Die relativ häufigen Verstöße gegen die Regeln des strengen Satzes sind ein für Perandas Musik typisches Stilmittel (vgl. das Vorwort); aus diesem Grund wurden hier Eingriffe lediglich bei offensichtlichen Schreibfehlern oder Textverderbnissen vorgenommen.

<sup>1</sup> Quelle A ist zusammen mit Quelle B angezeigt im Verzeichniß lateinischer und italienischer Kirchen-Musiken ... welche bey Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn in Leipzig um beystehende Preiße ... zu bekommen sind, Leipzig 1769, S. 15 („Perande, Kyrie cum Gloria, ... 2 Violini, 3 Viole, Fagotto, 2 Sopr. Alt. 2 Ten. Bass. ed Fondam. P. 1 thl. 12 gl. St. 2 thl. 8 gl.“). Unklar ist, ob sich ein ähnlicher Eintrag im Katalog von 1761 ebenfalls auf dieses oder aber auf ein anderes Werk Perandas bezieht; vgl. Verzeichniß Musicalischer Werke allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente ... welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig, um beystehende Preiße zu bekommen sind, Leipzig 1761, S. 9 („Perande, Marc. Jos. Mag. Cap. El. Sax. Missa, ... 2 Violini, 3 Viole, Fagotto, Violonc. 5 Voci. a 1 thl. 8 gl.“). Die abweichende Zahl der Singstimmen könnte auf einem Irrtum beruhen; der Preis lässt sich eher auf die Partitur beziehen, während die genaue Angabe der Besetzung auf die von Bach geschriebenen Stimmen deutet.

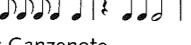
### III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano, T = Tenore, Va = Viola, VI = Violino; a, b (in Verbindung mit Taktzahlen) = 1. bzw. 2. Takthälfte, Tab. = Korrektur mit zugesetztem Tabulaturbuchstaben. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Quelle – Lesart/Bemerkung.

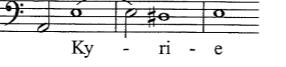
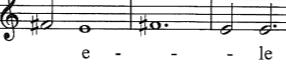
#### 1. Kyrie

Redaktionsvorlage: Quellen **A** und **B**. Sämtliche  $\sharp$ -Zeichen stammen aus **A**; die Bezifferung wurde **B** entnommen. Die Textunterlegung folgt grundsätzlich **A**.

Takt Stimme/System Bemerkung

2	T I	A: 1. Note korrig. aus Halbenote B: Halbenote $e^1$ , Viertel $c^1$ , Viertel $d^1$
4	T II	B: Ganzenote $d^1$
8	Va I	A: 1. Note korrig. aus Halbenote; A, B: 2. Note $h^1$
8	S I	B: 1. + 2. Note mit Bindebogen
10	T II	B: Ganzenote
10	B	B: Ganzenote
12	VII I	A: 6. Note mit $\sharp$ ; B: 5. + 6. Note ohne $\sharp$
12–13	T I	B: Rhythmus 
13	S II	B: Ganzenote
13 <sup>b</sup>	T II	B: Halbenote
13 <sup>b</sup>	B	B: Halbenote
16	A	B: Ganzenote
16	B	A: Korr. aus 2 Halbenoten $e$ ; B: Ganzenote $e$
16 <sup>b</sup>	S I	B: Halbenote
17	Va II	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (mit $\sharp$ überschrieben); B: 1. Note mit $\sharp$
17	T II	A, B: 1. Note mit $\sharp$ (vgl. korrig. Lesart von A in Va II)
18	Va II	A: 3. Note korrig. aus $e$
23	T II	A: 3. Note korrig. aus $d^1$
24	T II	B: Rhythmus Halbenote – Ganzenote
29	VII II	A, B: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt)
33	T I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt); B: 1. Note mit $\sharp$
33	Bc	B: Bezifferung $\sharp$
34	VII II	A, B: 2. Note ohne $\sharp$
35	T I	B: Korr. aus Ganzenote $h$ , Halbenote $d^1$
38	T I	B: Korr. aus Ganzenote $h$ , Halbenote $d^1$
40	A	B: Rhythmus Halbenote – Ganzenote
40	T I	B: Punktierter Ganzenote
40	B	B: Rhythmus Halbenote – Ganzenote
41	alle Stimmen	A: Taktvorzeichnung $\phi$ (aufgrund irreführender Notierung in B)
42	T II	B: Zählzeit 4, 2 Achtel $c^1$
43	B	B: Ganzenote
50 <sup>b</sup>	A	B: Halbenote $fis^1$
53	S I	B: 1. Note mit $\sharp$
54 <sup>b</sup>	B	B: Halbenote $fis$
55	B	A: 1. Note korrig. aus Halbenote
59 <sup>a</sup>	T II	B: Halbenote
60 <sup>b</sup>	B	B: Halbenote $f$
61 <sup>b</sup>	A	B: Halbenote $f^1$
62	A	A: 1. Note korrig. aus Halbenote
64	Bc	B: Bezifferung 1. Note $\sharp/7$
64 <sup>b</sup>	T II	A: Korr. aus Halbenote $fis$ ; B: Halbenote $fis$
66 <sup>b</sup>	B	B: Halbenote $H$
68 <sup>a</sup>	A	B: Halbenote $e^1$
68 <sup>b</sup>	S II	B: Halbenote $f^1$ (anschließend $gis^1$ )
72 <sup>a</sup>	B	A: Korr. aus Halbenote $f$ ; B: Halbenote $f$
76	B	B: Ganzenote
103	A	A: 1. Note korrig. aus $e$ (mit Tab. f)
105	Va I	A: 3. Note korrig. aus $c^1$ (mit Tab. e)
106	VII II	A: 1. Note $d^2$
106	Va I	A: 1. Note $f^1$ , korrig. aus $d^1$ (mit Tab. f)
108	A	A: $g$
111	VII I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt)
111	A	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (mit $\sharp$ überschrieben)
116	B	A: Korr. aus Halbenote
119	Va II	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (mit $\sharp$ überschrieben)
119	S II	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt)
119	T I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (mit $\sharp$ überschrieben); $\sharp$ vor 2. Note nachträglich hinzugefügt

120	Bc	B: Bezifferung 1. Note: $9\ 8\ \sharp$
121	T I	A: 2. Note korrig. aus $h$
123	Va II, T I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (mit $\sharp$ überschrieben)
123	S II	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt)
129	VII I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt)
130	VII I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt)
132	VII I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt)
133	Va II	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (mit $\sharp$ überschrieben)
133	S I	A: 2. Note $h^1$
136	VII II	A: 3. Note $d^2$
139	VII I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (mit $\sharp$ überschrieben)
139	Va I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (mit $\sharp$ überschrieben); 3. Note verwischt
139	A	A: 1. Note mit $\sharp$ (vgl. korrig. Lesart in Va I)
140	VII II	A: 1. Note korrig. aus $gis^1$ (mit Tab. fis); B: 1. Note $gis^1$

140	Va I	A: 2. Note korrig. aus $d^1$ (mit Tab. e)
140	Bc	B: Bezifferung 1. Note: $\sharp/7$
141–143	B	A: Textunterlegung ursprünglich: 
143	VII I	A: $\sharp$ vor 1. Note nachträglich hinzugefügt
143	Va I	A: 3. Note $h^1$
147	VII II	A: 3. Note $e^2$
147	A	A: 3. Note mit $\sharp$
147	T I	A: 2. Note korrig. aus $c^1$ (mit Tab. h)
149–152	A	A: Textunterlegung ursprünglich: 

155	Va II, S I	A: 1. Note ursprünglich mit $\sharp$ (getilgt)
156	alle Stimmen	A: Taktvorzeichnung $\phi$ (aufgrund irreführender Notierung in B)
156	alle Stimmen	A: Taktvorzeichnung $\phi$ (aufgrund irreführender Notierung in B)

#### 2. Gloria

Redaktionsvorlage: Quelle **B**

Takt Stimme/System Bemerkung

24	VII II	2. Note $d^2$
42	VII II	2. Note $h^1$
84	Va II	2. Note $d^1$
101	VII II	1. Note $d^1$
104	VII I	3. Note $h^1$
126	A	1. Note $e^1$
134	VII I	4. Note $c^2$
134	VII II	1. Note $d^2$
134	Bc	Bezifferung 1. Note: $6\ 5$
153	VII II	Zählzeit 1: 2 Viertelnoten
180	VII II	letzte Note $d^2$
191–192	alle Singst.	Textunterlegung „nostri“
196–197	alle Singst.	Textunterlegung „nostri“
212–214	alle Singst.	Textunterlegung „nostri“
217–219	alle Singst.	Textunterlegung „nostri“
236	VII II	1. Note $d^2$



Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (CV 35.307), Chorpartitur (CV 35.307/05),  
Violino I (CV 35.307/11), Violino II (CV 35.307/12),  
Viola I (CV 35.307/13), Viola II (CV 35.307/14),  
Viola III (CV 35.307/15), Violone (CV 35.307/16),  
Fagotto (CV 35.307/21), Organo (CV 35.307/49).