

STUTTGARTER BACH-AUSGABEN

Serie A · Bach-Archiv

Kompositionen von Mitgliedern der Musikerfamilie Bach
aus der Meininger, der Erfurter, der Arnstädter
und der Fränkischen Linie

sowie einzelner weiterer Familienangehöriger

3. Gruppe: Arnstädter Linie

Johann Nikolaus Bach

(1669–1753).

[Mass, E minor]

INDIANA UNIVERSITY
LIBRARIES
BLOOMINGTON

MUS

M

2010

.B1176

Missa brevis

„Allein Gott in der Höh
sei Ehr“

für Soli, Chor
und Streichorchester
mit Orgel (Cembalo)

herausgegeben von
Klaus Hofmann (Herbipol.)

Hänssler-Verlag · Neuhausen-Stuttgart · HE 30.701/01

Vorwort

Johann Nikolaus Bach aus der Arnstädter Linie der Musikerfamilie wurde 1669 als erster Sohn des Eisenacher Stadtorganisten Johann Christoph Bach (1642–1703) geboren¹. Kindheit und Jugend verbrachte er in seiner Heimatstadt, wo er von 1678 bis 1690 die Lateinschule besuchte und von seinem Vater eine umfassende musikalische Ausbildung erhielt. Nach einem Universitätsstudium in Jena, das durch eine Italienreise abgeschlossen worden zu sein scheint, übernahm er 1695 die Stelle des Jenaer Stadtorganisten; 1719 kam noch die des Universitätsorganisten hinzu. Diese beiden Ämter hatte er bis zu seinem Tode am 4. November 1753 inne. Nebenher betätigte er sich erfolgreich als Instrumentenmacher, der seine Tasteninstrumente mit sinnreichen technischen Verbesserungen auszustatten wußte und besonders seiner Lautenklaviere wegen geschätzt wurde. Aus seinem kompositorischen Schaffen ist neben der vorliegenden Messe nur ein einziges weiteres Werk überliefert, eine bursche Kantate aus dem Studentenmilieu mit dem Titel *Der Jena'sche Wein- und Bierrufer*. Von den Klaviersuiten, die sein Schüler Jakob Adlung in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*² erwähnt, hat sich nichts erhalten, und da es, laut Bestallungsurkunde, zu den Aufgaben des Universitätsorganisten gehörte, „nach Gelegenheit eine feine Music zumal an hohen Festen und andern einfallenden Freuden- und Dancksagungstagen und dergl. aufzuführen“³, dürfte ein nicht geringer Bestand an Vokal- und Instrumentalmusik verloren gegangen sein.

Johann Nikolaus Bachs Messe erschien erstmals 1920 in einer praktischen Ausgabe von Victor Junk im Druck⁴. Das Werk ist in folgenden Handschriften überliefert⁵:

- A Partitur aus dem Archiv von Breitkopf & Härtel in Leipzig, z.Z. im Bach-Archiv Leipzig, Signatur *Mus. ms. 8*. Der Kopftitel der ersten Partiturseite bezeichnet das Werk als „Missa à 2 Violini, 2 Viole, Canto Concertin, Canto Ripien. Alto, Ten., Basso, col Basso Cont.“. Am Schluß steht: „SD.G. | Meiningen | d. 16 7^{br} | 1716“ und eine Unterschrift, von der jedoch nur der Familienname Bach eindeutig lesbar ist.
- B 14 teils von Johann Sebastian Bach, teils von Leipziger Kopisten geschriebene Stimmen aus dem Archiv von Breitkopf & Härtel, ebenfalls unter derselben Signatur. Es handelt sich um einen vollständigen Satz Aufführungsmaterial mit Doubletten für Violine I und II, einer Hornstimme und zwei Continuo-Stimmen.
- C Partitur eines unbekannten Schreibers des 18. Jahrhunderts, Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Signatur *Mus. ms. Bach P 405*. Auf der Titelseite findet sich der Vermerk „H: 1734“. Der Titel lautet: „Missa sopra Cantilena: Allein Gott in der Höh sey Ehr etc.“ à 9 Voc: | Violino 1 et 2do. | Viola 1. et 2.da. | Soprano, Alto, Tenore. | Basso, Violone | et | Cembalo. | del Sigre. | N: Bach. | (Nicolaus B.) Organist in Jena“. (Die kursiv wiedergegebenen Worte sind offenbar nachträglich von

fremder Hand hinzugefügt.) – Diese Handschrift war die Vorlage der Ausgabe von Victor Junk.

- D Partitur von der Hand des Leipziger Thomaskantors Johann Gottfried Schicht (1753–1823) aus dem Jahre 1815, Königliche Bibliothek, nachmalig Staats- und Universitätsbibliothek, Königsberg i. Pr., Nr. 13866. Die von Ph. Spitta (a. a. O. S. 130, Anm. 4) erwähnte Handschrift trug den Titel „Messa a 9 voci da Giov. Nicolò Bach, figlio di Giov. Cristofforo Bach, e Zio di Giov. Sebastiano Bach“ und enthielt zusätzlich eine gereimte lateinische Textfassung des Kirchenliedes *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (ebenda, S. 131).
- E Partitur von der Hand Franz Hausers (1794–1870) aus dem Jahre 1833, Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Signatur *Mus. ms. Bach P 1122*. Der Titel auf der ersten Partiturseite stimmt, von unbedeutenden orthographischen Varianten abgesehen, vollkommen mit dem der Quelle A überein, ebenso der Schlußvermerk, dem jedoch noch hinzugefügt ist: „Secundum autographum Sebastiani | finitum Lipsiæ die 31. Januarii 33. | FrHauser“. Das von fremder Hand beschriftete Titelblatt bezeichnet die Messe unter Hinweis auf BG XLI, S. 276 als „wahrscheinlich von Joh. Ludw. Bach“; dieser Name ist auch auf dem Titeletikett als Autornamen angegeben.
- F Partitur aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Signatur *Mus. ms. Bach P 189*. Die Handschrift stammt möglicherweise von einem Kopisten namens Passer⁶, der für den Wiener Konservatoriumsprofessor Josef Fischhof (1804–1857) arbeitete und dabei auch Handschriften aus dem Besitz Hausers verwendete⁷. Der Schlußvermerk stimmt auffälligerweise wörtlich mit dem der Hauserschen Abschrift überein, nur die Unterschrift Hausers ist weggelassen; der Notentext weicht jedoch gelegentlich von dem Hausers ab. Als Kopftitel steht auf der ersten Partiturseite lediglich das Wort „Missa“. Das von anderer Hand stammende Umschlagetikett weist das Werk Johann Sebastian Bach zu.

Für die vorliegende Ausgabe standen nur die drei Handschriften der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, C, E und F, zur Verfügung. Der Verbleib der Handschrift Schichts, D, ist, wie das Schicksal der gesamten Königsberger Bestände, seit April 1945 ungewiß. Die Leipziger Handschriften A und B, die als Zeugnisse einer Aufführung J. S. Bachs für die Bach-Forschung von Interesse sind, konnten nicht herangezogen werden, da das Bach-Archiv Leipzig sich die wissenschaftliche Auswertung für eine seit langem geplante eigene Veröffentlichung vorbehält. Besonders zu bedauern ist der Ausfall der Leipziger Partitur (A), die möglicherweise ein Autograph des Komponisten und die Quelle aller übrigen Handschriften ist.

Daß unter den gegebenen Umständen bündige Aussagen über die Abhängigkeit der einzelnen Handschriften untereinander, und

Dörffel, BG XLI (1894), Einleitung S. XXXVIII und Anhang S. 276. – Wilhelm Hitzig, *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, Bd. I: Musik-Autographe, Leipzig 1925. – K. Geiringer, a. a. O. S. 104, Anm. 2. – Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (= Tübinger Bach-Studien, Heft 2/3), Trossingen 1958. – Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band VI), Wiesbaden 1968, S. 161. – Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Göttingen 1973.

⁶ Nach P. Kast, a. a. O. S. 11 und 136.

⁷ Nach Y. Kobayashi, a. a. O. S. 173 f.

damit über ihren Quellenwert, nicht möglich sind, liegt auf der Hand. Die Arbeit des Herausgebers beschränkte sich denn auch im wesentlichen darauf, aus den drei zugänglichen Handschriften einen in sich möglichst schlüssigen, vorrangig praktischen Erfordernissen genügenden Notentext zu erstellen, der bei Lesartdivergenzen von Fall zu Fall der jeweils besten, mutmaßlich authentischen Version folgt. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle weichen die drei Berliner Handschriften allerdings nur geringfügig voneinander ab; zumeist handelt es sich dabei um ausgesprochene Schreibversehen und Nachlässigkeiten der Aufzeichnung oder um unbedeutende Lesartenvarianten, die das Gesamtbild des Werkes im Grunde in keiner Weise berühren. Wirklich erhebliche Unterschiede bestehen nur an einer Stelle: Während E und F den Abschnittbeginn bei T. 30 des Gloria in der Form überliefern, die in der vorliegenden Partitur als Haupttext erscheint, enthält C ihn in der in kleinerem Stich als Variante mitgeteilten, um drei Takte erweiterten Fassung, bei der der Cantus firmus nicht einstimmig einsetzt, sondern eingebettet in einen orchesterbegleiteten imitatorischen Singstimmensatz beginnt. Daß es sich hier nicht um die ursprüngliche Form des Abschnittbeginns handelt, ist offenkundig. Fraglich ist allerdings, ob die Änderung auf den Komponisten selbst zurückgeht. Die neue Version findet sich jedenfalls auch, wie aus dem Vorwort Alfred Dörffels zu BG XLI (1894), S. XXXVIII, und der Gegenüberstellung beider Fassungen auf S. 276 desselben Bandes hervorgeht, in den Leipziger Stimmen. Dörffel schreibt die Änderung J. S. Bach zu. Nach seinen Ausführungen bildete die neugefaßte Stelle in J. S. Bachs Aufführung den Beginn des Gloria, und das einleitende Duett von Sopran und Alt wurde weggelassen. Im Unterschied dazu überliefert die Quelle C den geänderten Abschnittbeginn in Verbindung mit der vorausgehenden Duett-Einleitung. Die vorliegende Partitur gibt die Variante in einer für die praktische Verwendung geeigneten Form und Anordnung wieder, Chorpertitur und Instrumentalstimmen sind entsprechend eingerichtet.

Mit der Zuweisung des Werkes an Johann Nikolaus Bach folgt unsere Ausgabe – wie schon die von Junk und Fareanu – der Quelle C, einer zeitgenössischen Abschrift, an deren Glaubwürdigkeit zu zweifeln vorerst kein Anlaß besteht. Ob damit allerdings in der Frage der Autorschaft wirklich das letzte Wort gesprochen ist, ist ohne genaue Kenntnis der Leipziger Partitur nicht zu entscheiden. Aufgrund welcher Quellen Schicht, der die Leipziger Handschriften gekannt haben dürfte, die Messe in seiner Abschrift von 1815 (D) ohne jede Einschränkung als Werk Johann Nikolaus Bachs bezeichnen konnte, ist nicht bekannt; vielleicht folgte er ebenfalls C. Die in den beiden anderen Handschriften des 19. Jahrhunderts aufscheinende Annahme, die Leipziger Partitur oder gar das Werk selbst stamme aus Johann Sebastian Bachs Feder (E, F: „Secundum autographum Sebastiani...“; Umschlagetikett von F), die noch in Wilhelm Hitzigs *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel*⁸ nachlebt und aufgrund derer das Werk – als unecht – im Anhang von Wolfgang Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis Aufnahme fand (BWV Anh. 166)⁹, bedarf heute keiner Widerlegung mehr. Rust hatte 1862 in der Einleitung zu BG XI/1 das Schlußdatum der Leipziger Partitur auf den „Meiningen Bach“ Johann Ludwig (1677–1731) bezogen und ihn als den mutmaßlichen Verfasser bezeichnet, während Spitta 1873 Joh. Ludwig Bach lediglich als den Schreiber betrachtete, das Werk selbst aber Joh. Nikolaus zuwies. Dörffel entschied sich 1894 im Vorwort zu BG XLI unter Berufung auf Rust und – nicht voll zutreffend – Spitta, wiederum für Johann Ludwig Bach. Geiringers Standard-

⁸ A. a. O. S. 2, Nr. 8.

⁹ Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Leipzig 1950, ²1958.

¹⁰ S. 104. – Schlußdatum und Unterschrift der Leipziger Partitur sind in BG XLI, S. XXXVIII, im Faksimile wiedergegeben.

¹¹ Die Titel der Handschriften A und E sehen folgende Vokalbesetzung vor: *Canto concertino* (E schreibt „concert.“, was auch als *concertato* gedeutet werden könnte), *Canto ripieno*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*. Da die Quellen C und E (und vielleicht auch A und B) den Cantus firmus innerhalb des Notentextes ausdrücklich als *Canto ripieno* bezeichnen, kann mit *Canto concertino* (oder *concertato*) nur die Oberstimme des vierstimmigen Vokalsatzes gemeint sein. Dieser wiederum wäre, sofern die Bezeichnung *concertino* solistische Besetzung meint (woran kaum zu zweifeln ist), auch in den übrigen Stimmen solistisch auszuführen.

III
werk *Die Musikerfamilie Bach* (1958) spricht die Messe u. a. auch aus stilistischen Gründen („Das Werk zeigt deutlich den Einfluß der italienischen Reise...“) Joh. Nikolaus Bach zu und weist in diesem Zusammenhang auf die Ähnlichkeit der Schriftzüge am Schluß der Leipziger Partitur mit denen eines Albumblatts von der Hand Joh. Nikolaus Bachs hin¹⁰.

Die vorliegende Ausgabe bietet den durch die drei Berliner Handschriften überlieferten Notentext in einer der heutigen Praxis entsprechenden Umschrift und in revidierter Form, verzichtet dabei aber wegen der besonderen Quellsituation auf einen ins einzelne gehenden Revisionsbericht. Die Partiturvorsätze beschränken sich darauf, ausgehend von den vorhandenen Quellen über die mutmaßlich originale Notation des Komponisten zu orientieren. Dynamische und artikulatorische Angaben (*p*, *f*, Bögen in den Instrumentalstimmen) sowie einige Trillerzeichen wurden nach dem Prinzip der Analogie ergänzt; einige wenige nicht durch diesen Grundsatz gesicherte Ergänzungen dynamischer Angaben sind durch Einklammerung als unverbindliche Empfehlungen gekennzeichnet, ebenso auch eine Reihe von Solo/Tutti-Vermerken, die Vorschläge des Herausgebers darstellen. In den Singstimmen wurden alle Legatobögen weggelassen; in den Handschriften sind sie ganz unregelmäßig und lediglich zur Klarstellung der Textunterlegung, vereinzelt auch offenbar aus Schreibgewohnheit bei zusammengeballten Sechzehntelpaaren, gesetzt – artikulatorische Bedeutung kommt ihnen augenscheinlich nirgends zu. Die Generalbaßbezeichnung kombiniert Angaben aller drei Handschriften.

Nicht in den Quellen enthalten ist die in kleinerem Stich im 5. System der Streicherakkolade wiedergegebene Instrumentalbaßstimme. Sie wurde vom Herausgeber aus der Generalbaßstimme entwickelt und ist als „Basso di ripieno“ im Sinne der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts gedacht. Sie enthält, in sinngemäß modifizierter Form, jene Abschnitte des Orgelbasses, in denen dieser Fundament des Orchestersatzes (oder auch des gesamten Satzes) ist, und pausiert, wo der Generalbaß nur Vokalsatzfundament ist und Violinen und Violon schweigen. Die Stimme ist für Aufführungen gedacht, bei denen die Baßgruppe des Orchesters stärker als für die Continuo-Begleitung der Singstimmen angebracht besetzt ist.

Die in kleinerem Stich wiedergegebene Generalbaßaussetzung stammt vom Herausgeber und ist als unverbindlicher Vorschlag gedacht. Sie ist in erster Linie für Orgel bestimmt, kann aber auch auf dem Cembalo – das in C als Continuo-Instrument vorgesehen ist – gespielt werden und rechnet in jedem Falle mit einer modifizierten, improvisatorisch-freien Ausführung in dem gelegentlich – etwa in den Ritornellen des Gloria-Abschnitts *Domine Fili unigenite* T. 148 ff. – angedeuteten Sinn.

Eine Angabe über das Continuo-Melodieinstrument findet sich nur in der Handschrift C in der Besetzungsangabe des Titels; sie sieht, ganz der Praxis der Zeit entsprechend, die Mitwirkung eines „Violone“ (Kontrabasses) vor.

Der vierstimmige Singstimmensatz erfordert ein sehr bewegliches, nicht zu großes Vokalensemble. Der Komponist selbst rechnete wahrscheinlich, wie bereits Fareanu im Vorwort der Ausgabe von 1920 dargelegt hat, mit einem Solistenquartett¹¹. Vielleicht erklärt sich daraus, daß augenscheinlich von einer Einzelstimme oder einem Solostimmenpaar vorzutragende Abschnitte wie die

IV Takte 56-60 („Et in terra pax“) oder die Duett-Einleitung des Gloria in den Quellen mit einer Ausnahme (Altsolo zu Beginn des Christe eleison) nicht eigens als Soli bezeichnet sind. Heute wird man im Normalfall die vier „Concertino“-Stimmen chorisch besetzen und nur einzelne Abschnitte von Solisten singen lassen. Die in Klammern gesetzten Solo/Tutti-Angaben der vorliegenden Partitur sind als Vorschläge für eine derartige Aufführungsweise gedacht.

Der Cantus firmus des Gloria ist, als „Canto ripieno“, in jedem Falle chorisch zu besetzen und kann zudem gut zusätzlich von einem Blasinstrument, etwa Oboe, Trompete oder Horn¹², mitgespielt werden. Spittas¹³ Vermutung, der Cantus firmus sei ursprünglich einem Instrument zugeordnet gewesen („denn ein Sopran würde hier] unter dem fast immer darüber hinausgehenden Sopran und Alt des vierstimmigen Chores unhörbar werden“) und erst nachträglich textiert worden, überzeugt nicht recht und läßt sich auch aus den Quellen nicht stützen. Die Gegenüberstellung von deutschem und lateinischem Gloria ist doch offenbar die „Konstruktionsidee“ des Satzes; die vier Durchführungen des Cantus firmus entsprechen den vier Strophen des Kirchenliedes, und der weitgehende inhaltliche Parallelverlauf beider Texte tritt nur bei vokaler Ausführung des Cantus firmus in Erscheinung.

¹² Es liegt nahe zu vermuten, daß die Hornstimme, die nach den Angaben Dörrfels (BG XLI, S. XXXVIII) zu J. S. Bachs Leipziger Aufführungsmaterial (B) gehört, den Cantus firmus enthält.

¹³ A. a. O. S. 131.

Preface

Johann Nikolaus Bach belongs to the Arnstadt line of the Bach family. He was born in 1669, the eldest son of Johann Christoph Bach (1642–1703) the town organist in Eisenach¹. His early years were spent in Eisenach, where he attended the Grammar School from 1678–90, receiving at the same time a thorough musical training from his father. He went on from there to study at the University of Jena, probably concluding his studies with a visit to Italy. In 1695 he was appointed town organist in Jena and in 1719 was made also University organist. He held both these posts until his death on November 4th, 1753. In addition he had considerable success as a maker of musical instruments, notably as one who added technical refinements to keyboard instruments

¹ Selected bibliography: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Vol. I, Leipzig 1873, pp. 129–138. Karl Geiringer, *The Bach Family*, London 1954, pp. 87–92, 93–96. Herbert Koch, „Johann Nikolaus, der 'Jenaer' Bach“, in *Die Musikforschung*, 21 (1968), pp. 290–304.

Nach alter Praxis kann das Streichorchester durch Holzbläser erweitert werden. In den Violinstimmen können — gelegentlich einzelne Töne hochoktavierend — zwei Oboen oder Querflöten mitgehen, denen man dann auch einzelne Soloabschnitte zuweisen kann, etwa die Violinpartien der „Bassettchen“-Stellen des Schlußsatzes T. 268 ff., 276 ff., 285 ff., 293, 296 ff. Zu den beiden Bratschen können Englischhörner treten und zum „Basso di ripieno“ ein Fagott. Ein mitgehendes Bläserensemble wird zweckmäßigerweise nicht den gesamten Streichersatz mitspielen. Reizvolle Registerwirkungen lassen sich beispielsweise erzielen, wenn man geringstimmige Partien wie die Soli von Sopran und Alt im Christe eleison oder die Duett-Einleitung des Gloria nur von Streichern begleiten läßt und die Bläser erst in den abschließenden Tuttiabschnitten hinzunimmt. Doch diese Hinweise wollen nicht mehr als Anregungen sein — für die Praxis eröffnet sich hier ein weites Feld von Möglichkeiten.

Für die Übermittlung von Mikrofilmkopien und die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Werkes sei der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin verbindlich gedankt.

Tübingen, 1976
Klaus Hofmann (Herbipol.)

and whose *Lautenclavicymbel* (“lute-harpsichord”) established his fame as a builder. Only two works of his have survived, the present Mass and a burlesque cantata of student life entitled *Der Jenaische Wein- und Bierrufer* (The Jena Wine and Beer-crier). The keyboard Suites, mentioned by his pupil Jakob Adlung in his *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Introduction to a knowledge of Music)² have disappeared; furthermore the Installation parchment as University organist specifically refers to the obligation³ “to perform good music on occasion and notably on important Feast-days and other joyous days and Thanksgivings etc”, so that we may assume that a large amount of vocal and instrumental music by him has likewise failed to survive.

² Erfurt 1758 (reprint in *Documenta musicologica*, Series 1, Vol. 4, Kassel 1953) p. 706.

³ Quoted from H. Koch, p. 297.

The Mass by Johann Nikolaus first appeared in a practical edition by Victor Junk in 1920⁴. The work has survived in the following manuscripts⁵:

- A Score from the archives of Breitkopf & Härtel in Leipzig, at present in the Bach-Archiv, Leipzig, shelf no. *Mus. ms. 8*. The title at the head of the first page of the score designates the work as “Missa à 2 Violini, 2 Viole, Canto Concertin, Canto Ripien. / Alto, Ten., Basso, col Basso Cont.”. An inscription at the end of the score reads “SD.G. [=Soli Deo Gloria] / Meiningen / d. 16 7^{br} / 1716” with a signature, of which only the surname Bach is clearly legible.
- B 14 parts, some by hand of Johann Sebastian Bach and some by other copyists in Leipzig, also from the archives of Breitkopf & Härtel currently in the Bach-Archiv, Leipzig, with the same shelf no. as A above. The parts contain all the performance material, with extra copies for the two violin parts, a horn part and 2 continuo parts.
- C Score by an unknown copyist of the 18th century, *Musik-Abteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin*, shelf no. *Mus. ms. Bach P 405*. The title-page bears the inscription “H: 1734”. The title reads: “Missa sopra Cantilena: Allein Gott in der Höh sey Ehr etc. / à 9 Voc: / Violino 1 et 2do. / Viola 1. et 2.da. / Soprano, A[l]to, Tenore. / Basso, Violone / et / Cembalo. / del Sigr. / N: Bach: / (Nicolaus B.) Organist in Jena”. (The words in italics were added at a later date by unknown hand.) This manuscript served as the source for Victor Junk’s edition.
- D Score by hand of Johann Gottfried Schicht (1753–1823), a cantor at St Thomas’, Leipzig, dated 1815, *Königliche Bibliothek*, subsequently renamed *Staats- und Universitätsbibliothek, Königsberg in Preussen*, shelf no. 13866. Ph. Spitta (loc. cit. p. 130, footnote 4) described the manuscript as bearing the title “Messa a 9 voci da Giov. Nicolò Bach, figlio di Giov. Cristofforo Bach, e Zio di Giov. Sebastiano Bach” and including a Latin version in rhyme of the chorale *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (ibid., p. 131).
- E Score by hand of Franz Hauser (1794–1870), dated 1833, *Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin*, shelf no. *Mus. ms. Bach P 1122*. Apart from spelling discrepancies of no consequence the title corresponds exactly with A above, as does the final inscription, to which, however, has been added: “Secundum autographum Sebastiani / finitum Lipsiae die 31. Januarii 33. / FrHauser”. The title-page inscribed by unknown hand designates the Mass, in accordance with Bach-Gesellschaft XLI, p. 276, as “probably by Joh. Ludw. Bach” — the name also given as the composer on the title label.
- F Score from the first half of the 18th century, *Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin*, shelf no. *Mus. ms. Bach P 189*. This manuscript was possibly made by a copyist by the name of Passer⁶ who worked for Josef Fischhof (1804–57), a professor at the Vienna Conservatory. Passer is known to have availed himself of copies from Hauser’s collection⁷. The final inscription tallies verbatim with that in Hauser’s copy, though without

⁴ As Vol. 2 of *Die Kunst des Bachschen Geschlechts*, edited by Alexander Farcanu for Breitkopf & Härtel.

⁵ Literature on the sources: Wilhelm Rust, *Bach-Gesellschaft XI/1* (1862), Introduction p. XVf. — Ph. Spitta, loc. cit., p. 130, footnote 4, and p. 131. — Alfred Dörrfel, *Bach-Gesellschaft XLI* (1894), Introduction p. XXXVIII and Appendix p. 276. — Wilhelm Hitzig, *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, Vol. I: *Musik-Autographe*, Leipzig 1925. — K. Geiringer, loc. cit., p. 93, footnote 3. — Paul Kast, *Die Bach-Handschrift-*

Hauser’s signature. The score itself, however, does occasionally differ from Hauser’s. The title given above the score is simply “Missa”. The label on the cover inscribed by another hand ascribes the work to Johann Sebastian Bach.

For this edition the present Editor could avail himself only of the three manuscripts held by the *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* in Berlin (C,E,F.). The fate of Schicht’s copy, D, as of all material held until that time in Königsberg, has remained unclarified since April 1945. The two Leipzig sources, A and B, which are known to have been used for performance by J. S. Bach and are therefore of great interest for Bach researchers, could not be used. The *Bach-Archiv* in Leipzig needs them for a scholarly purpose that long awaits publication, and would not release them. The non-availability of the Leipzig score (A) is particularly a matter of regret, for this may well be an autograph copy made by the composer and the source for all other copies.

Since under the circumstances it is clearly not possible to make any definitive utterance on the relationship between the various manuscripts and consequently on their status as sources, largely the job of the Editor has been simply to edit the three available sources to produce a score that primarily satisfies practical needs, choosing, wherever divergencies arise, the reading that seems the most convincing and authentic. In fact the three Berlin manuscripts differ from each other by and large only in minor details. Generally speaking such differences as there are concern only slips of one kind or another, or insignificant variants that in no wise affect the overall picture of the work. There is only one place that shows any important divergence. Whereas in E and F the new section beginning at Bar 30 of the Gloria appears as it does in bold print in the present edition, C contains a variant, three bars longer, given in this score in small print. In this variant the *cantus firmus* no longer appears on its own but in an imitative polyphonic vocal setting with orchestral accompaniment. This is clearly not the original setting, but the question arises as to how far the composer himself may or may not have been responsible for it. However, this version was also incorporated in the Leipzig score B, as we know from the Preface to Bach-Gesellschaft XLI (1894), p. XXXVIII, made by Alfred Dörrfel who contrasted both versions on p. 276 of the same volume. Dörrfel ascribes the amendment to J. S. Bach. He maintains that for his performance of the work J. S. Bach used the new version as the opening of the Gloria and omitted the introductory duet for soprano and alto. Source C, however, gives the amended version together with the introductory duet. The present score gives the variant in such a way that it can be chosen if preferred; similar provision is also made in the choral score and the instrumental parts.

In ascribing the work to Johann Nikolaus Bach this edition — in common with that by Junk and Farcanu — follows source C, a contemporary copy whose reliability seems in the first instance to be beyond question. Without closer acquaintance with the Leipzig score it is not, however, possible to decide definitively on the question of the work’s authorship. We cannot know the reasons for which Schicht, who may well have known the Leipzig material, ascribed the work in his copy of 1815 (D) unreservedly to Johann Nikolaus. It is possible that he, too, was following C. The assumption made by the two other 19th century manuscripts that the Leipzig score or even the work itself came from the pen of Johann Sebastian Bach (E,F: “Secundum autographum

ten der Berliner Staatsbibliothek (= Tübinger Bach-Studien, Vols 2/3), Trossingen 1958. — Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Vol. VI), Wiesbaden 1968, p. 161. — Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Göttingen 1973.

⁶ From P. Kast, loc. cit., pp. 11 and 136.

⁷ From Y. Kobayashi, loc. cit., p. 173f.

VI Sebastiani..."; cover label of F) lingered on in Wilhelm Hitzig's *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel*⁸ and consequently it was included — as spurious — in the Appendix of Wolfgang Schmieder's *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV Anh. 166)⁹. Today no-one would seriously contend that it is a work of J. S. Bach. In 1862, in his Introduction to BG XI/1, Rust assumed that the final date on the Leipzig score referred to the "Meiningen" Bach, Johann Ludwig (1677–1731) and nominated him as the probable composer; Spitta, in 1873, considered Johann Ludwig to be merely the copyist and ascribed the work itself to Johann Nikolaus. Dörffel, in the Preface to BG XLI again ascribed the work to Johann Ludwig, supporting his argument by quoting Rust and — hardly accurately — Spitta. Geiringer's standard work *The Bach Family* (1954) ascribes the work on stylistic and other grounds ("The composition clearly reveals the influence that the trip to Italy had exercised on Nicolaus") to Johann Nikolaus, pointing out a similarity between the handwriting at the end of the Leipzig score and a page of an album written by hand of Johann Nikolaus Bach¹⁰.

The present edition gives the Mass as based on the three Berlin manuscripts in a modern revised form. Because of the particular circumstances surrounding the sources no detailed critical commentary is included. The incipits at the beginning of the score are derived from available sources and claim no more than to indicate the probable original notation by the composer. Dynamic and articulation markings (*p*, *f*, slurs in the instrumental parts) and a few trill markings have been provided by analogy with other parts. There are a few additional dynamic markings not strictly derived by analogy, and these have been put in brackets as unbinding suggestions. This is also the case with a series of solo/tutti markings which are purely editorial. All slurs in the vocal parts have been omitted. These appear inconsistently in the sources and serve only to clarify the text underlay and at times have been inserted out of sheer habit in the case of pairs of semiquavers beamed together; at no point do they appear to have any bearing on the articulation.

The 5th line of string parts, given here in small print, is not derived from the sources but has been realized from the basso continuo part as a "Basso di ripieno" in accordance with performance practice of the 18th century. It comprises, in suitably adapted form, those sections of the organ bass that are the foundation of the orchestral (or even the total) texture; it is tacit when the basso continuo accompanies only the vocal parts and the violins and violas *tacit*. The part is intended for performances in which the bass section of the orchestra is larger than that required to accompany the voices alone.

The realization of the basso continuo is by the editor and appears in smaller print. It is not intended to be slavishly adhered to. Primarily the part is designed for performance on the organ, though it can also be played on the harpsichord — the instrument prescribed in C. At all events some sections require a modified, more improvised approach. Some indication as to how this might be done is occasionally given, notably in the *ritornelli* of the Domine Fili unigenite (bar 148ff.) in the Gloria.

⁸ Loc. cit., p. 2, No 8.

⁹ *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1950, 2 1958.

¹⁰ P. 93f. — The final date and signature on the Leipzig score are given in facsimile in BG XLI, p. XXXVIII.

¹¹ The titles given on manuscripts A and E refer to the following vocal resources: *Canto concertino* (E states only "concert.", which could also mean *concertato*), *Canto ripieno*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*. Since sources C and E (and possibly also A and B) refer to the Cantus firmus when it

Source C is the only one to specify the melody instrument for the continuo group. In accordance with performance practice of the time the title refers to the use of a "Violone" (double bass).

The four-part chorus calls for an agile, not over-large ensemble. The composer himself, as Fareanu also suggested in the Preface to the first edition in 1920, probably envisaged a solo quartet¹¹. This would account for the fact that certain sections clearly intended for solo voice or duet, as in Bars 56-60 ("Et in terra pax") or the duet introduction to the Gloria are all, with one exception — the alto solo at the beginning of the Christe eleison — without any reference to solo voice(s) in the sources. Modern practice will probably prefer a chorus for the "Concertino" vocal lines and give only particular sections to solo voices. The solo/tutti markings in the present score are editorial suggestions for such a mode of performance.

The *cantus firmus* in the Gloria, as a "canto ripieno" should at all events be taken by several voices and can also be doubled by a wind instrument such as oboe, trumpet or horn¹². Spitta's¹³ suggestion that the *cantus firmus* was originally for an instrument to play ("since a soprano here would generally be inaudible against the generally higher soprano and alto parts of the four-part vocal texture") and was only later given a vocal underlay, is not completely convincing, nor is it confirmed by any of the sources. The juxtaposition of German and Latin Gloria texts is clearly the purpose of the movement; the four appearances of the *cantus firmus* correspond to the four verses of the hymn and the largely parallel nature of the two texts only becomes apparent in a vocal performance of the *cantus firmus*.

In accordance with early music performance practice the string orchestra can be supplemented by wind instruments. The two violin parts can be doubled by oboes or flutes (occasionally taking the higher octave) and in some places (viz. "Bassettschen" Bars 268ff., 276ff., 285ff., 293, 296ff. of the final movement) the wind instruments may be deployed in a solo capacity. The violas can be doubled by cor anglais and the "Basso di ripieno" by a bassoon. The additional wind instruments should not double the strings throughout, but should serve to achieve variation of sonority, by using strings alone where the vocal texture is thin, such as in the soprano and alto solos in the Christe eleison or the duet introduction to the Gloria, and by bringing in the wind instruments in the concluding tutti sections. These, however, are merely suggestions; doubtless other possibilities will be found effective in practice.

The undersigned is indebted to the *Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* (Berlin) for placing microfilms at his disposal and kindly granting permission for publication.

Tübingen, 1976
Klaus Hofmann (Herbipol.)
(Translated by Derek McCulloch)

appears in the score as explicitly *Canto ripieno*, the designation *Canto concertino* (or *concertato*) can only refer to the top part of the four vocal lines. If, however, the term *concertino* implies only one voice to a part (as is almost certainly true), then the use of solo voices in the other three parts must surely follow.

¹² It is by no means unlikely that the horn part mentioned by Dörffel (BG XLI, p. XXXVIII) as included in J. S. Bach's performance material (B) gives the Cantus firmus.

¹³ Loc. cit., p. 131.

Missa brevis „Allein Gott in der Höh sei Ehr“

1

Kyrie

Johann Nikolaus Bach
(1669 – 1753)

1. Kyrie I

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello (Tutti)
ad libitum*

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
o Cembalo
Contrabbasso
ad libitum*

* Siehe Vorwort.

Aufführungsdauer/Duration: ca. 20 min.

©Copyright 1976 by Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart HE 30.701/01
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Herausgeber und Generalabgabearbeiter:
Klaus Hofmann (Herbipol.)

2

5

5

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

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

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

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

5

9 8 7 4 # 7 6 #

7 6 #

10

3

10

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

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

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

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

10

6 9 8 7 5 6 4 # # 9 8

3 5

7 6 3

4 15

p

15

tr *p*

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

p

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

p

son, e-lei-son.

p

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

15

p

4 # 6 # 4 # 4

2. *Christe*

22 **Piano**

22

Solo *tr*

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

22

[illegible]

26

son, e - lei - son,

26

Musical score for 'The Rose Tree' (continued). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The piece concludes with a final cadence in the treble staff.

6

6 6 4 3 4
5

32

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on five staves. The first two staves are Treble Clef, and the last three are Bass Clef. The key signature is one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The melody is primarily in the Treble Clef staves, with the Bass Clef staves providing a harmonic accompaniment. The piece consists of four measures. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure continues the melody. The third measure features a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth measure concludes the piece with a treble clef and a key signature of one sharp.

32 (Solo)

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

tr *p*

32

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is primarily in the Treble staff, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a final chord in the Treble staff.

•

8 ³⁶

³⁶ *tr* (Tutti)
 lei - son, e - lei - son, Christe, Christe, Christe, Christe e -
 (Tutti)
 Christe, Christe, Christe, Christe e -
 (Tutti)
 Christe, Christe, Christe, Christe e -
 (Tutti)
 Christe, Christe, Christe, Christe e -

³⁶

4 #

⁴⁰ *tr* 9

⁴⁰
 lei - son, e - lei - son, e - lei - son,
 lei - son, e - lei - son,
 lei - son, e - lei - son, e - lei - son,
 lei - son, e - lei - son,

⁴⁰

4 #

10 ⁴⁴

⁴⁴ (Solo) Chri - - - ste e - - - lei - son, Chri-ste e -
 (Solo) e - lei - son, e - lei - son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e -
 8 e - lei - son, e - lei - son, Chri-ste e - lei - son,
 e - lei - son, e - lei - son, Chri-ste e - lei - son,

⁴⁴

⁴⁹ 11

⁴⁹ (Tutti) lei - son, Chri-ste e - lei-son, e - lei - - son, Chri - - ste
 (Tutti) lei - son, Chri-ste e - lei - - - son, e - lei-son, e - lei-son,
 8 e - lei-son, e - lei-son,
 e - lei-son, e - lei-son,

⁴⁹

6 5 # 4 #
4 3

Measures 54-58 of the musical score. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are shown. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Vocal entries for measures 54-58. The lyrics are: e - - - lei - son, Christe e - lei - - - son. Chri - ste e - lei - son, Christe e - lei - son, Chri - ste e - lei - - son. Chri - ste e - lei - son, Christe e - lei - son, Chri - ste e - lei - - son. Chri - ste e - lei - son, Christe e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - - son.

Piano accompaniment for measures 54-58. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. The key signature is one sharp (F#).

6 7 6 #

3. Kyrie II

59 Forte

Measures 59-63 of the musical score. The vocal parts and piano accompaniment are shown. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is marked 'Forte' and features more active melodic lines.

Vocal entries for measures 59-63. The lyrics are: Ky - ri - Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - son, e - lei - - son, e - lei - - son.

Piano accompaniment for measures 59-63. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. The key signature is one sharp (F#).

6 # 6 # 6 # 6 6 # 6 # 5+ # 6

14 ⁶⁴

⁶⁴

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

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

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

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

⁶⁴

4 # # 4 6 5 # 5 6 6 4

⁶⁸ 15

⁶⁸

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

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

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

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

⁶⁸

6 6 6 6 5 6 5

16 ⁷³

⁷³

son, e - lei - - - - -

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

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

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

⁷³

⁷⁷

⁷⁷

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

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

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

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

⁷⁷

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

3 5 3 5 3 # 5 #

1. Gloria in excelsis Deo /
Allein Gott in der Höh sei Ehr

Allegro

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello (Tutti)
ad libitum*

Soprano ripieno
(c. f.)

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Contrabbasso
ad libitum*

* Stehe Vorwort.

19

20

(6)

(6)

(6) (Solo)

Glo - - - ri - a,

(Solo)

Glo - - - ri - a,

(6)

10

10

10

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

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

10

22 13

13

13

13

17 23

17

17

17

24 20

tr

glo - ri - a in ex -

glo - ri - a

20

glo - ri - a in ex -

glo - ri - a

20

glo - ri - a in ex -

glo - ri - a

23 25

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

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,

23

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

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,

23

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

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,

26

26

27

28

29

30

31

6 6 6

★ Variante zu T. 30 - 31 (nach Handschrift C und BG XLI, S. 276):

30 Vivace

30a 30b 30c 31

30

30a 30b 30c 31

Al - - - - - lein

glo - - - - - ri-a,

glo - - - - - ri-a, glo - - - - - ri-a,

Glo - - - - - ri-a, glo - - - - - ri-a, glo - - - - - ri-a,

Glo - - - - - ri-a, glo - - - - - ri-a,

6 6

30 Vivace*

30

31

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr

30 (Tutti)

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

(Tutti)

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

(Tutti)

Glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, glo -

(Tutti)

Glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, glo - ri-a,

30

30

und Dank für

glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis

glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis

glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis

glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis

sei - ne Gna - de,

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

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

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

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

30 43

43

dar - - - um daß

43

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

43

47

47

nun und nim - mer - - mehr

47

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

47

uns rüh - - - ren kann - - - kein

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

- - ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis, glo-ri-a in ex-cel-sis,

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

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

Scha - - - de.

(Solo)

- sis De - - - o. Et in ter-ra pax, in ter-ra pax ho-mi-nibus bo - nae

in ex-cel-sis De - o.

- sis, glo-ri-a De - o.

in ex-cel-sis De - o.

34 60

60

Ein Wohl - - ge - fall'n Gott an uns

60

vo-lun-ta - - tis. Et in ter-ra pax, Et in ter-ra, in ter-ra pax, in ter-ra pax, pax, Et in ter-ra, et in Et in ter-ra, et in ter-ra pax, pax,

60

6 4 5 3 8 5 6 #

65 35

65

hat; nun

65

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

65

36 ⁶⁹

⁶⁹
ist groß Fried. ohn Un - - - ter - laß,

⁶⁹
in ter - - ra pax ho - mi - - ni - bus,
- - ra, in ter - - ra pax ho - mi - ni - bus, bo-nae vo - lun-
- - ra, in ter - - ra pax ho - mi - ni - bus, bo-nae vo - lun-
in ter - - ra pax, in ter - ra pax ho - mi - - ni - bus,

⁶⁹

6 7 6 #

73

⁷³
all

⁷³
bo-nae vo - lun-
ta-tis, bo-nae vo - lun- ta-tis, bo-nae vo - lun- ta - tis, vo - lun - ta - - tis, bo-nae vo - lun-
ta-tis, bo-nae vo - lun- ta-tis, bo-nae vo - lun- ta - tis, vo - lun - ta - - tis,
pax, pax, pax, pax ho - mi - ni - bus,

⁷³

5 6 4 #

38 78

78

Fehd — hat nun ein En — — — de.

78

ta - tis, bo - - nae vo - lun - ta - - tis, in ter - ra pax, —

ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - - tis, in ter - ra pax, —

bo - nae vo - lun - ta - - tis, vo - lun - ta - - tis, pax,

bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - - tis, pax,

78

82 Adagio

82

82

— in ter - ra pax, — pax, in ter - - ra pax.

— in ter - ra pax, — pax, — in — ter - ra pax.

pax, pax, pax, in ter - - ra pax.

pax, pax, pax, et in ter - ra pax.

82

88 Allegro

Measures 88-91 and the first four measures of the second system. The score is for a five-part setting (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The tempo is Allegro. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

Measure 92 of the first system, showing the continuation of the vocal and piano parts.

Measures 93-96, featuring vocal solos. The lyrics are "Lau-da -". The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The piano accompaniment provides harmonic support.

Measures 97-100 of the first system. The piano part continues with its accompaniment, and the vocal parts have rests.

Measures 1-4 of the second system. The score continues with vocal and piano parts. The piano part has a consistent eighth-note accompaniment.

Measure 92 of the second system, showing the continuation of the vocal and piano parts.

Measures 93-96 of the second system, featuring vocal solos. The lyrics are "- mus te,". The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The piano accompaniment provides harmonic support.

Measures 97-100 of the second system. The piano part continues with its accompaniment, and the vocal parts have rests.

42 (95)

(95)

Wir lo - - - ben, preis'n, an - - -

(95) (Tutti)

lau - da - - - mus te, lau - da - - - mus, lau - da - - - mus

(Tutti)

lau - da - - - mus te, lau - da - - -

(Tutti)

lau - da - - - mus te,

(Tutti)

Lau - da - - - mus, lau - da - - -

(95)

99

99

be - - - ten dich;

99

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

- mus te, bene - di - ci - mus te, ad - o - ra - - - mus, ad - o - ra - mus, ad - o -

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

- mus te, bene - di - ci - mus te, ad - o - ra - - mus

99

44 102

102

für dei - ne Ehr

102

te, glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as a - - - - - gi - mus,

ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as a - - - - -

te, glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as a - - - - - gi - mus ti - - bi pro - pter

te, glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as a - - - - -

102

105 45

105

wir dan - ken,

105

gra - ti - as a - - - - - gi - mus, ad - o - ra - mus

- gi - mus ti - bi propter magnam glo - ri - am tu - - - - am, propter glo - ri - am, ad - o -

magnam glo - ri - am tuam, glo - ri - am tuam, propter magnam glo - ri - am, ad - o -

- gi - mus ti - bi propter magnam glo - ri - am, glo - ri - am tu - - - - am, ad - o -

105

te, glo-ri-fi-ca-mus, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te, gra-ti-as

ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te, gra-ti-as a-

ra-mus te, glo-ri-fi-camus, gra-ti-as a-gi-mus

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

a-gimus ti-bi, gra-ti-as a-gimus ti-

-gimus, gra-ti-as a-gimus, a-gimus ti-

ti-bi, gra-ti-as a-gimus ti-bi, a-gimus ti-

gra-ti-as a-gimus, a-gimus ti-

lich re ~ ~ ~

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

6 6 6

gierst ohn al ~ ~ ~ les

te, propter ma-gnam glo-riam tu-am,
 te, propter ma-gnam glo-riam tu-am, propter
 te, propter ma-gnam glo-riam tu-am, propter magnam glo-riam tu-am, glo-riam
 te, propter ma-gnam glo-riam, ma

6 6 6 6

Wan - - - - ken.

propter ma - - - gnam glo-riam, ad-o - ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus, ad-o -
 magnam glo-riam tu - - am, magnam glo-riam, ad - o - ra - mus te, glo -
 tu - am, propter magnam glo-riam, ad - o - ra - mus te, glo -
 - gnam glo-riam tu - - - am, ad - o - ra - mus te, glo -

6 6 6 6 6

Ganz un - - - ge - - -

ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te, Do-mine De - us,
 ri - fi - ca - mus te, Do-mine De-us, Rex coe - le-stis, Rex coe -
 ri - fi - ca - mus te, Do-mine De - us, Do-mine
 ri - fi - ca - mus te, Do-mine De - us, Do-mine De - us,

6 6 #

mess'n ist dei - - - ne Macht,

Do-mine De-us, Rex coe - le - stis, ad - o - ra-mus, ad-o-ra-mus, ad-o -
le - stis, Do-mine De-us, Rex coe-le - stis, ad - o - ra - mus
De - us, Do-mine De-us, Rex coe-le - stis, ad - o - ra - mus
Do-mine De-us, Rex coe - le-stis, Rex coe-le - stis, ad - o - ra - mus

6 6 4 # 6 6

fort g'schieht, was

ra-mus te, glo-ri - fi - ca - mus te, Do-mine De - us, De - us
te, glo - ri - fi - ca - mus te, Do-mine De-us, De-us Pa - -
te, glo - ri - fi - ca - mus te, Do-mine De-us, De-us Pa - ter,
te, glo - ri - fi - ca-mus te, Do-mine De - us, De-us Pa - -

6 6

dein Will' hat be - - - dacht:

Pa - - - ter, De-us Pa - ter o-mni - - po - tens, ad - o - -
 - ter, De - us Pa - - - - ter o-mni - po - tens glo-ri-fi - ca-mus, ad-o -
 De - us Pa - ter, Pa - ter o-mni - potens glo-ri-fi - ca-mus, ad - o -
 - ter, De - us Pa - - - - ter o-mni - - po - tens, ad - o - -

6 6 6 # 6

Wohl uns des

ra - mus te, glo - ri-fi - ca - mus te, Do-mine De - us,
 ra-mus te, glo-ri-fi - ca-mus, ad-o-ra - mus te, Do-mine De - us, Rex coe -
 ra - mus te, glo - ri-fi - ca - mus te, Do-mine De - us, Rex coe -
 ra - mus te, glo - ri-fi - ca-mus te, Do-mine De - us,

6 6

fei - - - nen Her - - - - ren!

De - - us, Pa - ter o - mni - po - tens, Do - mi - ne De - us, Rex coe -

le - stis, De - us, Pa - ter o - mni - po - tens, Rex coe - -

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

De - - - us, Pa - ter o - mni - po - tens, Rex coe - -

le - stis, De - us - Pa - ter, Rex coe - le - stis, Pa - ter o - mni - po - - tens, De - us Pa - ter,

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens, De - us Pa - -

le - stis, De - us Pa - - - ter o - mni - po - tens, De - us Pa -

le - stis, De - us Pa - - - ter o - mni - po - tens, De - us

Pa - ter o-mni-po - tens: Lau - da - - mus te.

- ter o-mni - po - tens: Lau - da - - mus te.

ter o - mni - po - tens: Lau - da - mus te.

Pa - ter o-mni-po - tens: Lau - da - - mus te.

3. Domine Fili unigenite / O Jesu Christ, Sohn eingeborn

(Solo) Do - mine Fi - li u - ni -

(Solo) Do - mine Fi - li u - ni -

ge - ni - te Je - - - su Chri - -

ge - ni - te Je - - - su Chri - -

(Solo) Do - - mine Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - - - su Chri - -

(Solo) Do - - mine Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - - - su Chri - -

O

ste, Do - mine Fi - li

ste, u - ni -

ste, Do - mine Fi - li

ste, u - ni -

Empty musical staves for measures 157-159.

Je - - - su Christ, Sohn ein - - - ge - - -

u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, Fi - li u - ni - ge - ni -
 ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te, Je - su Christe, Je - su Christe, u - ni - ge - ni -
 u - ni - ge - ni - te, Je - su Christe, Fi - li u - ni - ge - ni -
 ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te, Je - su Christe, Fi - li u - ni - ge - ni -

Piano accompaniment for measures 158-160.

Musical staves for measures 160-162.

born del - - -

te, Fi - li - us Pa - tris,
 te, Do - mine
 te, Fi - li - us Pa - tris,
 te, Do - mine

Piano accompaniment for measures 161-163.

nes himm - - li - - - - - schen

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

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

Va - - - - - ters,

Fi - - li - us, Fi - li - us Pa - tris. Pa - tris, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris. Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris. - - li - us Pa - - - - tris.

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

66 169

169

Ver - - - sön - - - ner

169

Qui tol-lis, qui tol-lis, qui tol-lis pec-

Qui tol-lis, qui tol-lis pecca - ta,

Qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca - - ta,

Qui tol-lis, qui tol-lis pecca - - ta

169

172 67

172

der', die warn ver - - lorn,

172

(Tutti) ca - ta, qui tollis pec-ca - ta mun - - di, mi - - se - re - re no - -

(Tutti) qui tollis pecca - ta, pec - ca - ta mun - - di, mi-se-re - re, mi-se-re-re no - -

(Tutti) qui tollis pecca - ta, pec - ca - ta mun - - di, mi - se-re-re, mi-se-re-re no - -

(Tutti) mun - di, qui tol - lis pec-ca-ta mun - - di, mi-se-re - re no - -

172

6 6 # 6 6 4 #

4+ 3

176

176

176

176

4
2

6
4
2

181

181

181

181

6 7 6 4

b 5b

7 6 4 3

b 5 4

70 186

186

Lamm Got - - - tes, heil - - ger Herr und

186

di, Do - mine De - - us, Do - mine

di, Do - mine De - - us, Do - - mine De - us, A - gnus, A - gnus De - -

di, Do - - mine De - us, Do - mine De - - us, A - gnus De - i, A - gnus De - -

di, Do - mine De - - us, A - - gnus, A - gnus De - -

186

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

190 71

190

Gott, nimm an

190

De - us, A - gnus, A - - gnus De - - i, su - scipe de - pre - ca - ti - o - nem,

i, Do - mine De - us, A - gnus De - - i, su - scipe de - pre - ca - ti - o - nem,

i, Do - mine De - us, A - gnus De - - i, de - pre - ca - ti - o - nem,

i, Do - mine De - us, A - gnus De - - i, su - scipe, su - scipe

190

5 -

(193)

(193)

die Bitt von uns - - rer Not:

(193)

su - scipe, su - scipe de-pre-ca-ti - o - - nem no - - stram, de - - pre-ca-ti -
 su - scipe, su - scipe de-pre-ca-ti - o - - nem no - - stram, de - - pre-ca-ti -
 de-pre-ca-ti - o - - nem, de-pre-ca-ti - o-nem no - - stram, de-pre-ca-ti -
 de-pre-ca-ti - o - - nem, su - scipe de-pre-ca-ti - o - - nem, de-pre-ca - - ti -

(193)

197

197

Er - - - barm - - - dich un - -

197

(Solo) o-nem no - - stram. Qui se - des, qui se - des, qui se - des
 (Solo) o - nem no - - stram. Qui se - des, qui se - des ad dex-tram Pa - - -
 (Solo) o - nem no - - stram. Qui se - des, qui se - des ad dex-tram
 (Solo) o - nem no - - stram. Qui se - des, qui se - des ad dex-tram

197

Adagio

201

201

- - - ser al - - - ler!

201

(Tutti)
ad dex-tram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -
(Tutti)
tris, ad dex-tram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
(Tutti)
Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
(Tutti)
Pa - - - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

201

4 3 4 2 4 2 6 7 5 5

205

205

205

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

205

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

210

210

210

(Solo)

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus san ~ ~ ~

(Solo)

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus san ~ ~ ~

210

214

214

214

~ ctus, tu so-lus, so-lus san ~ ~ ~

~ ctus, tu so-lus, so-lus san ~ ~ ~

214

78 218

218

O Hei - li - ger Geist, du höch - stes

218 (Tutti)

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

(Tutti)

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

(Tutti)

Quo-ni-am tu so-lus san - ctus, tu so - - - - - lus, tu

(Tutti)

Quo-ni-am tu so-lus san - ctus, tu so - - - - - lus,

218

222 79

222

Gut, du

222

- lus san-ctus, so-lus san - - - - ctus, san - ctus, tu so-lus

- lus, so - lus san - - - - ctus, san - ctus, tu so-lus san -

so - lus, tu so-lus san - ctus, tu so-lus san - ctus, tu so-lus

tu so-lus, so-lus san - ctus, so - - lus san - ctus, tu

222

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features five staves: two treble clefs at the top and three bass clefs below. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in the first treble staff. The accompaniment is divided between the second treble staff and the three bass staves. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the first measure.

226

al - - - ler - heil - sam - ster Trö - - - - ster:

[illegible]

226

This musical score is for measures 226 through 229 of a piece in D major. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 226 starts with a treble chord of D4, F#4, and A4, and a bass line of D3, F#3, and A3. The piece concludes in measure 229 with a final D4 note in the treble and a D3 note in the bass.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for five staves. The first two staves are Treble Clef, and the last three are Bass Clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody is played on the first staff, with the other staves providing harmonic support. The score is divided into three measures. The first measure contains the main melody. The second measure contains a whole note chord. The third measure contains a whole note chord.

230

Für's Teu - - fels Ge - -

230

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

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

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

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

230

Handwritten musical score for piano, measures 230-232. The key signature is one sharp (F#). The melody in the right hand features chords and eighth notes, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

233

walt fort - an be - - - hüt,

233

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

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

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

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

233

237

die Je - - - sus Chri - stus er - -

237

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

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

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

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

237

lō - - - set durch

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

gro - - ße Mar - - ter und bit - - tern Tod

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

ab - - - wend all un - - sern Jamm'r und

Chri - ste, Je - su Chri - ste, tu so - - -

Je - su, Je - su Chri - ste, tu so - - - lus al - tis - si -

Je - su, Je - su Christe, tu so - - - - - lus, tu

Chri - ste, Je - su Chri - ste, tu so - - - - - lus,

Not! Dar - - - auf - - - wir uns - - - ver -

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

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

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

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

las - - - sen.

lus al-tis-si-mus, Je - - - su Chri-ste.

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

- - - lus, so - - - lus al-tis-si-mus, Je - su Chri-ste.

- - - - lus, so-lus al-tis - - si - mus, Je - su Chri-ste.

5. Cum Sancto Spiritu

261 Allegro

261

A - - -

A - - -

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

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

261

90 264

264

men, in glo-ri-a

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

a - - - - - men, a - men, in glo-ri-a

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

264

7 8 9

267 91

p *f*

p *f*

267

De - i Pa - tris, a-men, a - men, cum San-cto Spi-ri-tu in glo - ri-a, in

a-men, glo-ri-a De-i Pa-tris, a-men, a - men, cum San-cto Spi-ri-tu in glo - ri-a, in

De - i Pa - tris, a-men, a - men,

De - i Pa - tris, a-men, a - men,

267

7 8 9

270

270

glo-ri-a De-i Pa-tris, a - men, a -

glo-ri-a De-i Pa-tris, a - men, cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i

cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i

a -

270

6 7 6

6

6

6

273

273

- men, a - men, a -

Pa-tris, a - men, a -

Pa-tris, a - men, amen, a -

- men, a -

- men, cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris, a -

273

Measures 276-278, measures 1-3 of the system. The score features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 276, followed by a rest in measure 277, and then a continuation in measure 278. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Measures 276-278, measures 4-6 of the system. The vocal line continues with the lyrics: "men, cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris, a -". The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

Measures 276-278, measures 7-9 of the system. The vocal line continues with the lyrics: "men, cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris, a -". The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

Measures 278, measures 10-12 of the system. The vocal line continues with the lyrics: "men, a -". The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

Measures 278, measures 13-15 of the system. The vocal line continues with the lyrics: "a - men, a - men, a -". The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

Measures 278, measures 16-18 of the system. The vocal line continues with the lyrics: "Spi-ri-tu in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris, a - men, a -". The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

~ men, a - men, in glo-ri-a De-i Pa-tris, a-men, glo-ri-a

~ men, a - men, in glo-ri-a De - i

a - ~ men, a - men, a - men, in glo-ri-a De - i

~ men, a - men, in glo-ri-a De - i

6 6 6 6 6 6

De-i, glo-ri-a Pa-tris, a - men, a -

Pa - tris, a - men, a - men, a -

Pa - tris, a - men, a - men, cum San-cto Spi - ri-tu in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i

Pa - tris, a - men, a - men,

6

100 (292) (Solo) (Tutti)

(292) (Solo) (Tutti)

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

(Solo) (Tutti)

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

men, a - men,

(Solo) (Tutti)

men, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

(292)

Organo ad lib.

(senza Contrabbasso) (Tutti)

295

295

- - - - - men, a - - - - - men, cum San - cto Spi - ri - tu in

- - - - - men, a - - - - - men, cum San - cto Spi - ri - tu in

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

- - - - - men, a - men,

295

(297)

(297)

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

a - men, a - men, a -

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

(297)

300

300

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

- - - - - men, a -

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

glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a -

300

(302)

p

p

p

p

p

(302)

p (Solo)

p (Solo)

p (Solo)

p (Solo)

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

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

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

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

(302)

p

305

f

f

f

f

f

305

f (Tutti)

f (Tutti)

f (Tutti)

f (Tutti)

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

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

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

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

305

f

6 6 6 6

Inhalt

Kyrie

1. Kyrie I	1
2. Christe	5
3. Kyrie II	13

Gloria

1. Gloria in excelsis Deo / Allein Gott in der Höh sei Ehr	18
2. Laudamus te / Wir loben, preis'n, anbeten dich	40
3. Domine Fili unigenite / O Jesu Christ, Sohn eingeborn	59
4. Quoniam tu solus sanctus / O Heiliger Geist, du höchstes Gut	76
5. Cum Sancto Spiritu	89