JOHANN SEBASTIAN BACH

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

SERIE II · BAND 1

MISSA · SYMBOLUM NICENUM · SANCTUS
OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI
ET DONA NOBIS PACEM

(später genannt „Messe in h-moll")

—

KRITISCHER BERICHT

VON

FRIEDRICH SMEND

INDIANA UNIVERSITY
SCHOOL OF MUSIC
LIBRARY
Bloomington, Ind. 47401

Music

BÄRENREITER-VERLAG · KASSEL UND BASEL

1956

AF

M3
.B119K
ser. 2, v.1

INDIANA UNIVERSITY LIBRARY

Die „Neue Bach-Ausgabe“ wird herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen
und vom Bach-Archiv Leipzig

Gemeinsame Edition:
„Bärenreiter-Verlag, Kassel“ und „Deutscher Verlag für Musik, Leipzig“
© Copyright 1956 by Bärenreiter-Verlag, Kassel • Alle Rechte vorbehalten • Printed in Germany

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER JOHANNES GUTENBERG-UNIVERSITÄT ZU MAINZ

ALS ZEICHEN DES DANKES

FÜR DIE VERLEIHUNG DER WÜRDE

EINES EHRENDOKTORS DER PHILOSOPHIE

INHALT

Vorwort 11

ERSTER HAUPTTEIL

Geschichtliche Darstellung

I. Die handschriftliche Überlieferung 15

1. Die Quellen ersten Ranges (15). – 2. Abschriften (16). – 3. Die Abschriften des Typus P 180 (21). – 4. Charakterisierung der Handschrift Am B 3 (23). – 5. Die einzelnen Abschriften dieses Typus (29). – 6. Verschollene Abschriften (37). – 7. Beziehungen zwischen erhaltenen und verschollenen Abschriften (41). – 8. Allgemeines zur Überlieferung (52). – 9. Die Handschriften von textkritischem Wert (54).

II. Die Drucke 55

1. Samuel Wesley's Plan (55). – 2. Georg Pölchaus Plan (56). – 3. Die Entstehung des Erstdruckes (58). – 4. Die Entstehung von BG 6 (62). – 5. BG 6a und spätere Ausgaben (69). – 6. Erste Kritik an BG 6a (73). – 7. Beurteilung von BG 6a (74). – 8. Die Notwendigkeit neuer Quellenuntersuchung (76).

III. Der Partiturband A ist keine einheitliche Größe 78

1. Die Papiersorten (78). – 2. Ganzseitig durchlaufende Akkoladen (78). – 3. Paginierung (79). – 4. Nachträgliche Vereinigung der Bandhälften (80). – 5. Unterschiede der Schriftformen (80). – 6. Orthographie des Textes (82). – 7. Bezeichnung der Rohrblattbläser (83). – 8. Schriftbild und Klangbild (83). – 9. Die beiden Bandhälften sind getrennt zu untersuchen (84).

IV. »Missa«: A ist Vorlage von B 85

1. Spittas Urteil (85). – 2. Scherings Urteil (87). – 3. Korrekturen in A vor der Anfertigung von B (88). – 4. Korrekturen in A während der Anfertigung von B (90). – 5. Taktzahlen in A (93). – 6. Lesefehler bei der Anfertigung von B (95). – 7. Sonderlesarten von B (96). – 8. Die liegenden Kreuze (x) (97).

V. »Missa«: A ist Urschrift 98

1. »Qui tollis« (98). – 2. »Schauet doch und sehet«; Allgemeines über Bachs Parodieren (99). – 3. »Gratias« (102). – 4. »Cum Sancto Spiritu« (105). – 5. »Gloria in excelsis« (108). – 6. Der Kopftitel der »Missa« (112). – 7. Zusammenfassung (113).

VI. »Missa«: Spätere Umarbeitung von A 114
1. Korrekturen in A nach der Anfertigung von B (114). – 2. Bedeutung der Quelle C (115). – 3. Kantate 191 (116). – 4. Bachs späteste Eingriffe; Quelle D (117). – 5. Zusammenfassung der Kapitel III bis VI (118).

VII. »Missa«: Die Quelle B 120
1. Ihre Vollständigkeit (120). – 2. Doppelexemplare von Viol. I und Bc. (121). – 3. Partitur und Stimmen (121). – 4. Zweck der Überreichung; Widmung (122).

VIII. »Missa«: Entstehung, Aufführungen unter Bachs Leitung 124
1. Gottesdienst bei der Huldigung am 21. April 1733 (124). – 2. Zustand der Quellen A und B; Gesner (125). – 3. Wiederverwendung der »Missa« (126).

IX. Die zweite Hälfte des Partiturbandes A 128
1. Anknüpfung an Kap. III, 1–8 (128). – 2. Problem der Einheitlichkeit des Inhalts der 2. Bandhälfte (128). – 3. Getrennte Aufzeichnung des »Symbolum Nicenum«, des »Sanctus«, der Sätze von »Osanna« bis zum »Dona« (128). – 4. Diese drei Bestandteile sind gesondert zu untersuchen (129).

X. »Symbolum Nicenum«: A ist Urschrift 130
1. C. P. E. Bachs Überarbeitung von 1786 (130). – 2. »Patrem omnipotentem« (132). – 3. »Crucifixus« (135). – 4. »Et expecto« (138). – 5. »Et resurrexit« (145). – 6. Gesamtbestand an Sätzen; Urgestalt von »Et in unum Dominum« (147).

XI. »Symbolum Nicenum«: Spätere Umarbeitungen von A 152
1. Unabhängigkeit dieser Umarbeitungen von denen der »Missa« (152). – 2. »Et incarnatus est«, »Crucifixus«, »Et in unum Dominum« (152). – 3. Bedeutung der Quelle C (156). – 4. Bachs späteste Umarbeitung; Quelle D (158). – 5. Endgültige Fassung von »Et in unum Dominum« (160). – 6. Zusammenfassung der Kapitel IX bis XI (162).

XII. »Symbolum Nicenum«: Entstehung, Aufführungen unter Bachs Leitung . 163
1. Der übliche Gebrauch des »Symbolum« (163). – 2. Der Gottesdienst vom 5. Juni 1732 (164). – 3. Wiederverwendung des Werkes (164).

XIII. »Sanctus«: Allgemeines. Die Quellen A^1 und B^1 166
1. A ist Kopie von A^1 (166). – 2. Die Notiz über die »Parteyen« (166). – 3. A^1 ist Urschrift des Werkes (167). – 4. Entstehung der Quelle B^1 (168). 5. A^1 war Vorlage von B^1 (169). – 6. Entstehung des »Sanctus«; »Ich freue mich in dir« (171). – 7. »Sanctus« als Weihnachts-Präfation; Entstehung im Jahre 1736 (171). – 8. Beziehung von B^1 zur Passion nach Matthäus (172). – 9. Bachs spätere Eingriffe in A^1 (173).

XIV. »Sanctus«: Die Quelle A 174
1. A ist Kopie von A^1 (174). – 2. Einzelne Umformungen (175). – 3. Datierung der Fassung A (176). – 4. Keine späteren Überarbeitungen (177).

XV. »Osanna« bis »Dona nobis pacem« 178
1. »Osanna« ist Parodie von »Preise dein Glücke« (178). – 2. »Dona« ist Parodie des »Gratias« der »Missa« (180). – 3. »Agnus Dei« ist Parodie von »Ach bleibe doch« (182). – 4. »Benedictus« (184). – 5. Schriftbild und Gesamtform der Satzfolge (185). – 6. Datierung ihrer Niederschrift (186). – 7. Liturgische Bestimmung (186).

XVI. Die Bedeutung des Sammelbandes A 188
1. Die vier Werke bilden kein Ganzes (188). – 2. Beziehung zur Confessis Augustana und zu den »Leipziger Kirchenandachten« (189).

XVII. Zusammenfassung 191
1. Die Entstehung der vier Werke (191). – 2. Die Quellen ersten Ranges und die Abschriften des »Typus P 180« (193). – 3. Die Partituren des »Typus Am B 3« (197). – 4. Die Entstehung der Drucke (200).

ZWEITER HAUPTTEIL

Die Quellen 203

I. Methodisches zur Benutzung der Quellen in der vorliegenden Ausgabe . 205
II. Allgemeine Beschreibung der Quellen 209
III. Spezielle Beschreibung der Quellen (Variantenverzeichnis)

Missa

1. Kyrie eleison 236
2. Christe eleison 248
3. Kyrie eleison 252
4. Gloria in excelsis 260
5. Et in terra pax 265
6. Laudamus te 277
7. Gratias agimus tibi 282
8. Domine Deus 289
9. Qui tollis peccata mundi 295
10. Qui sedes a dextram Patris 304
11. Quoniam tu solus sanctus 311
12. Cum Sancto Spiritu 317

Symbolum Nicenum

1. Credo in unum Deum 328
2. Patrem omnipotentem 328
3. Et in unum Dominum 333
4. Et incarnatus est 337
5. Crucifixus 338
6. Et resurrexit 342
7. Et in Spiritum sanctum 347
8. Confiteor unum baptisma 349
9. Et expecto resurrectionem 352
Anhang: Et in unum Dominum (2. Fassung) 357

Sanctus 359

Osanna in excelsis – Dona nobis pacem

1. Osanna in excelsis 382
2. Benedictus 388
3. Agnus Dei 388
4. Dona nobis pacem 390

Anmerkungen 397

ABKÜRZUNGEN

AfMf	= Archiv für Musikforschung
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft
Am.B.	= Amalienbibliothek
AmZ	= Allg. musikalische Zeitung
AMz	= Allg. Musikzeitung
BB	= Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher Königliche Bibliothek) Berlin
Bc.	= Basso continuo
Bd., Bde.	= Band, Bände
B.Dresd.	= Sächs. Landesbibliothek Dresden
BG	= Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851–1899
BJ	= Bach-Jahrbuch 1904 ff.
Bl., Bll.	= Blatt, Blätter
BWV	= Bach-Werke-Verzeichnis
c.f.	= Cantus firmus
DDT	= Denkmäler deutscher Tonkunst
DTB	= Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ	= Denkmäler der Tonkunst in Österreich
hs., Hs., Hss.	= handschriftlich, Handschrift, Handschriften
JbP	= Jahrbuch der Musikbibl. Peters
Jg., Jh.	= Jahrgang, Jahrhundert
Kl.A.	= Klavierauszug
LD	= Landschaftsdenkmäler des Erbes deutscher Musik 1935 ff.
MB Lpz.	= Musikbibliothek Leipzig (einschließlich ehemalige Musikbibliothek Peters)
MGG	= Die Musik in Geschichte u. Gegenwart, Allg. Enzyklopädie der Musik 1949 ff.
Mf	= Die Musikforschung 1948 ff.
MfM	= Monatshefte für Musikgeschichte
NBA	= Neue Bachausgabe, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig
NBG	= Neue Bachgesellschaft, Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft
RD	= Reichsdenkmäler des Erbes deutscher Musik 1935 ff.
SIMG	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
VfMw	= Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft
ZfM	= Zeitschrift für Musik
ZfMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	= Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

VORWORT

Die Studien, deren Ertrag hier vorgelegt wird, erstrecken sich im ganzen auf mehr als fünfundzwanzig Jahre. Schon im Bach-Jahrbuch 1937 (S. 1 bis 58) habe ich einiges davon veröffentlicht, habe aber bereits damals gesagt, daß das Publizierte nur drei Kapitel aus einer geplanten umfassenderen Behandlung des Stoffes darstelle. Ihre heutige Form hat die Arbeit dadurch erhalten, daß sie im Zusammenhang mit der Neuausgabe der Partitur als deren »Kritischer Bericht« erscheint. Dies hatte zur Folge, daß auf eine Analyse und Interpretation, wie ich sie ursprünglich bieten wollte, und wovon der genannte Aufsatz eine Probe enthält, verzichtet werden mußte. Ich gehe in meiner Darstellung davon aus, daß die Folge von Sätzen, die mit dem »Kyrie eleison« in h-moll beginnt und mit dem »Dona nobis pacem« in D-dur schließt, und die seit etwa anderthalb Jahrhunderten mit dem Namen »Messe in h-moll« oder auch »Die Hohe Messe in h-moll« bezeichnet wird, kein einheitliches Gebilde ist, daß Bach selber sie nicht als ein zusammenhängendes Werk betrachtet hat. Was man bisher mit diesen Titeln belegt hat, ist der Inhalt eines Sammelbandes, der vier selbständige Kompositionen enthält: Eine »Missa«, d. h. eine nur aus »Kyrie« und »Gloria« bestehende lutherische »Missa«, ein »Symbolum Nicenum«, d. h. eine Vertonung des Glaubensbekenntnisses von Nicea, ein »Sanctus« und eine Komposition der Texte vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem«. Jedes dieser vier Werke ist unabhängig von den anderen entstanden und hat sich auch als selbständige Komposition erhalten, z. T. sogar weiterentwickelt, nachdem Bach sie alle in einem Handschriftenbande vereinigt hatte. Die Hauptaufgabe meiner »Geschichtlichen Darstellung«, des ersten Hauptteiles aus diesem Buch, war es daher, die Entstehung der vier Kompositionen und ihre Umformungen durch Bach nachzuweisen, und zwar durch Untersuchung und Beschreibung der autographen und originalen Handschriften. Hierbei mußte zum Schluß auch darauf eingegangen werden, warum Bach die vier selbständigen Werke in einem Bande vereinigt hat. Neben diesen Hauptproblemen aber war die Frage zu beantworten, wie es zu der Anschauung gekommen ist, als seien die genannten Werke eine »Vollständige Messe«, vergleichbar etwa mit Beethovens »Missa solemnis«. Zu diesem Zweck mußte der Überlieferungsgeschichte von Bachs Tode bis zu den ersten Drucken nachgegangen werden. Ich habe daher sämtliche mir erreichbaren Abschriften untersucht und daneben auch die Aufführungsgeschichte in den Bereich meiner Studien einbezogen. Nur zwei der mir bekanntgewordenen erhaltenen Partiturkopien habe ich nicht mit eigenen Augen kollationiert, die Manuskripte

London, British Museum: R. M. 21 e 27

Dresden, Landesbibliothek: Mus. $\frac{2405}{D-14}$

Ich mußte mich damit begnügen, nachdem ich alle anderen Handschriften verglichen und von diesen Kopien eine Genealogie aufgestellt hatte, Fragebogen auszuarbeiten, in denen die wesentlichen Merkmale der zutage gekommenen Gruppen und Untergruppen der Manuskriptfamilie berücksichtigt wurden. Die Sorgfalt, mit der meine Fragen beantwortet wurden, hat es mir ermöglicht, auch den beiden nicht von mir selber untersuchten Kopien ihren festen Platz in der Überlieferungsgeschichte anzuweisen. Herzlichen Dank sage ich Herrn Dr. Heinrich Sievers in Hannover, der mir die in seinem Besitz befindliche Partiturabschrift viele Wochen lang leihweise zum Studium überlassen hat. Die Benutzung der übrigen Manuskripte wurde mir durch die Bibliotheken, die die Handschriften bewahren, in entgegenkommender Weise ermöglicht. An erster Stelle ist die Staatsbibliothek in Berlin zu nennen, der ich über zwei Jahrzehnte als Bibliothekar angehört habe, neben ihr die Landesbibliothek in Dresden, die Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt a. M., die Universitätsbibliothek in Tübingen und die Westdeutsche Bibliothek in Marburg (Lahn). Bei meiner Arbeit, die sich über so lange Zeit ausgedehnt hat, habe ich von zahlreichen anderen Instituten und von Einzelpersonen wertvolle Hilfe und Förderung erfahren. Sie alle namhaft zu machen und ihnen den schuldigen Dank auszusprechen, ist leider nicht möglich. Genannt seien: die Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen, die Stadt- und Universitätsbibliothek in Köln, The British Museum in London, das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die Österreichische Nationalbibliothek und die Stadtbibliothek ebenda, die Zentralbibliothek in Zürich; ferner Dr. Rudolf Elvers (Berlin), Mr. Stanley Godman (Lewes, England), Mr. A. Hyatt King (London), Herr Wolfgang Kron (Berlin), Dr. Friedrich Schnapp (Hamburg), Dr. Georg Walter (Zürich). Bei der Durchsicht des Manuskriptes hat mir Dr. Susanne Engelmann (Berlin) in liebenswürdigster Weise geholfen.

Ich kann diese Zeilen nicht schließen, ohne dankbar meines Vaters *Julius Smend* zu gedenken, der in den letzten Jahren seines Lebens die Anfänge dieser Studien mit innerster Anteilnahme begleitete.

Berlin, den 21. Oktober 1956. Friedrich Smend

ERSTER HAUPTTEIL

GESCHICHTLICHE DARSTELLUNG

I. DIE HANDSCHRIFTLICHE ÜBERLIEFERUNG

1. Wir unterscheiden bei den Handschriften Quellen ersten und zweiten Ranges. Quellen ersten Ranges sind die Originale, d. h. Manuskripte, von denen Bach beim praktischen Musizieren Gebrauch machte. Hierzu gehören als wichtigste Quellen die Autographe, d. h. Niederschriften, die ganz von J. S. Bachs Hand stammen, ferner Teilautographe, d. h. Manuskripte, an deren Aufzeichnungen J. S. Bach zum Teil mitgewirkt hat, und solche Abschriften (von anderer Hand), denen durch ihre Verwendung bei Aufführungen J. S. Bachs eine besondere Autorität zukommt.
An handschriftlichen Quellen ersten Ranges stehen für die vorliegende Ausgabe folgende Stücke zur Verfügung:

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. autogr. Bach P 180[1]*:*

Vollständig autographe Partitur in 1 Band, enthaltend alle Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem«, gegliedert durch vier Titelblätter[2]:

No. 1. Missa (= »Kyrie« und »Gloria«),
No. 2. Symbolum Nicenum (= »Credo«),
No. 3. Sanctus (ohne »Osanna« und »Benedictus«),
No. 4. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem.

Ein Titelblatt für den Gesamtinhalt der Handschrift ist offensichtlich niemals vorhanden gewesen. – Der Partiturband ging nach J. S. Bachs Tode in das Eigentum seines Sohnes C. P. E. Bach über und erscheint im Verzeichnis von dessen Nachlaß (1790). Aus diesem Nachlaß erwarb um 1806 Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, C. P. E. Bachs Nachfolger, die Handschrift im Auftrage des Züricher Musikverlegers Hans Georg Nägeli[3], nach dessen Tode (1836) sie sein Sohn Hermann erbte. Im April 1857 verkaufte Hermann Nägeli das Manuskript an den Hannoverschen Hofkapellmeister Arnold Wehner, der den Kauf jedoch nur für Friedrich Chrysander getätigt hatte. Von ihm erwarb die Bach-Gesellschaft die Handschrift und von dieser Gesellschaft schließlich die Königliche Bibliothek (die spätere Staatsbibliothek) in Berlin. Hier blieb der Band bis zur Verlagerung während des letzten Krieges. Zur Zeit wird er in der Universitäts-Bibliothek Tübingen aufbewahrt.

Sächsische Landesbibliothek Dresden: Mus. 2405 D 21, Aut. 2[4]*:*

21 Stimmen zur »Missa« (»Kyrie« und »Gloria«), zum größten Teil von J. S. Bach geschrieben, in einem z. T. von Bach selber beschrifteten Umschlag. Bach überreichte

diese Stimmen am 27. Juli 1733 dem Kurfürsten von Sachsen[5]. Sie blieben in der Bibliothek der sächsischen Herrscher und wurden nach der Abdankung des letzten Königs der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden überwiesen, wo sie sich nach ihrer Rückkehr aus der Kriegsverlagerung noch heute befinden.

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. autogr. Bach P 13[6]*:*

Vollständig autographe Partitur des »Sanctus« (ohne »Osanna« und »Benedictus«). Die Partitur ging nach J. S. Bachs Tode in das Eigentum seines Sohnes C. P. E. Bach über und erscheint im Verzeichnis von dessen Nachlaß (1790). Aus dieser Erbschaft erwarb Georg Pölchau die Handschrift. Mit zahlreichen anderen Manuskripten dieses Sammlers wurde sie von der Königlichen Bibliothek (der späteren Staatsbibliothek) Berlin gekauft. Dort befindet sie sich nach ihrer Rückkehr aus der Kriegsverlagerung noch heute.

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. autogr. Bach St 117[7]*:*

22 Stimmen zum »Sanctus« (ohne »Osanna« und »Benedictus«) zum größten Teil von J. S. Bach geschrieben. Die Stimmen wurden nach J. S. Bachs Tode Eigentum seines Sohnes C. P. E. Bach, in dessen Nachlaßverzeichnis (1790) sie zusammen mit der Partitur P 13 erscheinen. Auch diese Stimmen erwarb Georg Pölchau; sie gingen, wie P 13 in die Königliche Bibliothek (die spätere Staatsbibliothek) Berlin über. Nach ihrer Kriegsverlagerung gelangten sie in den treuhänderischen Besitz der Westdeutschen Bibliothek zu Marburg (Lahn), wo sie heute aufbewahrt werden.

*

2. Neben den handschriftlichen Quellen ersten Ranges wurden folgende Abschriften benutzt:

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Am B 3[8]*:*

Vollständige Partiturabschrift aller Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem«, von der Hand Joh. Phil. Kirnbergers. 2 Bände, deren erster die »Missa«, deren zweiter die Sätze vom »Credo in unum Deum« bis zum »Dona nobis pacem« enthält. Die Bände gingen in den Besitz der Prinzessin Amalie von Preußen über, mit deren Notenbibliothek sie nach dem Tode der Prinzessin (1787) Eigentum des Joachimsthalschen Gymnasiums wurden. Später mit der ganzen Am[alien-] B[ibliothek] als ständige Leihgabe der Staatsbibliothek Berlin übergeben, heute in der Universitäts-Bibliothek Tübingen aufbewahrt.

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 572[9]

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 23[9]

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 14[9]*:*

3 Bände mit durchlaufender Paginierung, zusammen eine vollständige Partiturabschrift aller Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem« enthaltend. (P 572:

»Kyrie« bis »Cum Sancto Spiritu«; P 23: »Credo« bis »Et expecto«; P 14: »Sanctus« bis »Dona«.) Autographe Korrekturen J. S. Bachs in P 572 beweisen, daß die Handschrift vor 1750 entstanden ist. Die Titelblätter der 3 Bände enthalten nachträglich geschriebene Nummern, die sich offensichtlich auf Verkaufskataloge beziehen. P 572: »No 144« (gestrichen; darunter geschrieben:) »No 156«; P 23: »No 145« (gestrichen; darüber geschrieben:) »518«; P 14: »No 146« (nicht durchstrichen). Bei der ersten der hier erkennbaren Veräußerungen (No 144, 145, 146) sind die 3 Bände also noch vereint geblieben, danach erst getrennt worden. Die Berliner Bibliothek erwarb sie zu verschiedenen Zeiten, P 572 als letzten im Jahre 1887. Alle 3 Bände heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 1212[10]*:*

Vollständige Partiturabschrift des »Symbolum Nicenum« in 1 Band. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Heute: Westdeutsche Bibliothek Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach St 118[11]*:*

Stimmenabschrift des »Symbolum Nicenum«, dem ein von C. P. E. Bach komponierter Instrumentalsatz vorangestellt ist. Der Stimmensatz zerfällt in zwei Gruppen:

a) *Ältere Stimmen,* häufig handschriftliche Eintragungen C. P. E. Bachs enthaltend: Sopr. I (St 118, 2), Sopr. II (St 118, 5), Alt (St 118, 8), Ten. (St 118, 13), Ten. [2. Ex.] (St 118, 14), Baß (St 118, 16), Clar. I (St 118, 29), Clar. II (St 118, 30), Clar. III (St 118, 31), Tp. (St 118, 32), Fl. I (St 118, 25), Fl. II (St 118, 26), Ob. I (St 118, 27), Ob. II (St 118, 28), Viol. I (St 118, 22), Viol. II (St 118, 23), Va. (St 118, 24), Basso (St 118, 33), Bc., von C. P. E. Bach beziff. (St 118, 36).
Ferner von C. P. E. Bach geschrieben: 2 Vc.-Stimmen (St 118, 34) und 2 Fag.-Stimmen (St 118, 35) zu den Sätzen »Credo in unum Deum«, »Confiteor« und »Expecto«.

b) *Jüngere Stimmen,* wie einige Notizen besagen, im November–Dezember 1827, z. T. von Georg Pölchaus Hand, geschrieben:
Sopr. I (St 118, 3), Sopr. II (St 118, 6), Alt [2 Ex.] (St 118, 9. St 118, 10), Baß [3 Ex.] (St 118, 17. St 118, 18. St 118, 19).
Dazu ein Titelbogen (St 118, 1), der auf S. 2 und 3 die Va.-Stimme einer nicht hierher gehörenden Ouvertüre von C. P. E. Bach enthält.
Die älteren Stimmen erscheinen im Nachlaßverzeichnis von C. P. E. Bach und sind über die Sammlung Pölchau in die damalige Königliche Bibliothek Berlin gelangt. Heute in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 22:

Partiturabschrift des »Symbolum Nicenum«, dem derselbe von C. P. E. Bach komponierte Instrumentalsatz vorangestellt ist, der sich in St 118 findet. 1 Band. Der Titel des Bandes lautet: »Symbolum Nicenum / à / 5. Voci. 2. Soprani. Alto. Tenore. Basso. /

3 Trombe. / Tamburi / 2. Fl. Trav: / 2. Oboi /2. Violini / Viola / Bassono. / Violoncello / Violono. è Fundam: / di / J. S. Bach«. Die Partitur zeigt eine Bearbeitung, die derjenigen in St 118 nächstverwandt ist (Instrumentierung der Sätze »Credo in unum Deum« und »Confiteor«).
Im vorderen Einbanddeckel sind die »älteren« Stimmen von St 118 einzeln aufgezählt. Vor dem Titelblatt ist ein aus einem Doppelblatt bestehendes gedrucktes Programm eingeklebt, dessen Kopftitel lautet: »Konzert / für das / medizinische / Armeninstitut.« In dem Konzert ist das »Symbolum Nicenum« aufgeführt worden. S. 2 enthält den lateinischen, S. 3 den deutschen Text; S. 4 ist leer.[12] Der Partiturband ist aus der Sammlung Pölchau in die Staatsbibliothek Berlin gelangt. Heute in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Lahn).

British Museum London: R. M. 21 e 27[13]*:*

Partiturabschrift des »Symbolum Nicenum« in 1 Band mit 85 beschriebenen Blättern. Bl. 1^{r} unpaginiert, die übrigen Seiten paginiert: 2 bis 170. Kein Titelblatt. Über dem 1. Satz der Kopftitel »Symbolum Nicenum«. Der in P 180 und in zahlreichen Abschriften befindliche Anhang mit der Sondernotierung der Singstimmen des Satzes »Et in unum Dominum« ist nicht vorhanden; in der Partitur reicht die Textierung dieses Satzes bis zu den Worten »et homo factus est«. An einzelnen Stellen finden sich mit Bleistift ausgeführte Eintragungen bearbeitenden Charakters. Ende des 18. Jahrhunderts. – Der frühere Eigentümer und der Termin der Erwerbung der Handschrift durch das British Museum sind nicht zu ermitteln.

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach St 595:

109 Stimmen zu folgenden Sätzen des »Symbolum Nicenum«: Instrumental-Einleitung von C. P. E. Bach, »Credo in unum Deum«, »Patrem omnipotentem«, »Et in unum Dominum«, »Et incarnatus est«, »Crucifixus«, »Et resurrexit«. Neben 76 Singstimmen finden sich 26 (wie die Zählung zeigt, von ehemals 30) Streicher- und 7 Bläserstimmen. Die Blasinstrumente sind: 2 Klarinetten in C, 3 Hörner in D, 2 Fagotte. Die Abschreiberhand ist dieselbe, die auch unter den »jüngeren Stimmen« von St 118 auftritt. Als Entstehungszeit von St 595 ist also etwa 1827 anzusetzen. Heute in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 7:

Partiturabschrift des »Symbolum Nicenum« in 1 Band. Das Titelblatt trägt die Aufschrift: »Symbolum Nicenum a 5 Voci / 2 Soprani / Alto / Tenore e Basso / 3 Trombi / Tympani / 2 Flauti / 2 Oboi / 2 Violini / Viola / e Basso Continuo / Composta / di Joh. Sebastian Bach«. – Auf dem fliegenden Blatt des vorderen Vorsatzpapieres steht von späterer Hand: »Missa / H m / von / Joh. Sebast. Bach / II. Theil: Credo.« – Ende des 18. Jahrhunderts. Aus dem Besitz G. Pölchaus stammend. Heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Am B 1. 2:

Vollständige Partiturabschrift aller Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem« in 2 Bänden. Bd. 1, Titelblatt: »Missa / a / 5 Voci. / 2 Soprani / Alto / Tenore / Basso / 3 Trombe / Tamburi / 2 Traversi / 2 Oboi / 2 Violini / 1 Viola / e / Continuo / Joh: Sebastigan Bach / erster Teil«. – Bd. 2, Titelblatt: ursprünglich leer; von späterer Hand geschrieben: »Miessa / von / Johann Sebastigan / Bach. / Zweiter Teil.« – 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Schicksale der Amalien-Bibliothek teilend. Heute in der Universitäts-Bibliothek Tübingen aufbewahrt.

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 1172:

Vollständige Partiturabschrift wie Am B 1. 2. 2 Bände. Bd. 1, Titelblatt: »Missa / a / 5 Voci / 2 Soprani / Alto / Tenore / Basso / 3 Trombe / Tamburi / 2 Traversi / 2 Oboi / 2 Violini / 1 Viola / Continuo / [links unten:] Sebastian Bach«. – Bd. 2, Titelblatt: ursprünglich leer; von späterer Hand geschrieben: »Missa in H moll / di / J. S. Bach / Tom. II.« – 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nach einem auf dem 1. Titelblatt befindlichen Besitzstempel ehemals Eigentum von F. Commer († 1887); 1934 von der Staatsbibliothek Berlin erworben. Heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 11. 12 (quer 8°):

Vollständige Partiturabschrift in 2 Bänden. Bd. 1, Titelblatt: »Missa / a / 5 Voci / 2 Soprani / Alto / Tenore / Basso / 3 Trombe / Tamburi / 2 Traversi / 2 Oboe / 2 Violini / 1 Viola / e / Continuo / von / Johann Sebastigan Bach / erster Teil.« – Bd. 2 hat kein Titelblatt. – Bd. 1 enthält die Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Cum Sancto Spiritu«; Bd. 2 die Sätze vom »Quoniam« bis zum »Dona nobis pacem«. (Die Sätze »Quoniam to solus sanctus« und »Cum Sancto Spiritu« sind also zweimal vorhanden.) – 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aus dem Besitz G. Pölchaus stammend. Heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Handschrift im Besitz von Dr. Heinrich Sievers, Hannover[14]*:*

Vollständige Partiturabschrift wie Am B 1. 2. 2 Bände. Bd. 1, Titelblatt: »Missa / a cinque, voci sei stromenti / Econtinuo / Composta / Da / Giov: Sebast: Bach. / No. 1.« – Bd. 2, Titelblatt: ebenso, jedoch letzte Zeile: »No. 2.« – Das 1. Titelblatt enthält unter dem Titel folgenden Vermerk: «Handschrift des weiland: Herrn Professor Griepenkerl: zu Braunschweig gestorben / im Jahr: 1849. / Vollständige Partitur in 2 Bänden. / W. Meves. / Br.: 1849. / Herr Hoff. Capellmeister / Franz Abt: zur Erinnerung / Br: 1857 im Octob. / Obige Bemerkung, das diese Partitur aus dem Nachlasse / des Prof. Griepenkerl ist richtig, doch ist nicht dessen / Handschrift. W. M.« – 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 6:

Partiturabschrift der Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Cum Sancto Spiritu«. 1 Band. Titelblatt: »Missa / H m / a 5 Voci 6 Stromenti e Continuo / di / Giov. Sebast. Bach / P 1 Kyrie et Gloria«. – Ende des 18. Jahrhunderts. Aus dem Besitz von G. Pölchau stammend. Heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 8:

Partiturabschrift des »Sanctus« und der folgenden Stücke. 1 Band. Titelblatt: »Missa / H. m / von / Joh. Sebast. Bach / III. Theil / Sanctus Benedictus et Agnus«. – Ende des 18. Jahrhunderts. Aus dem Besitz von G. Pölchau stammend. Heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 9. 10:

Vollständige Partiturabschrift wie Am B 1.2. 2 Bände. Bd. 1, Titelblatt: »Missa / Atto Imo / di Sebastian Bach«. Bd. 2, Titelblatt: ebenso, jedoch Zeile 2: »Atto IIdo«. – Ende des 18. Jahrhunderts. Wie das Exlibris besagt, im Jahre 1851 durch Friedrich Wilhelm IV. aus der Sammlung Voß-Buch der Königl. Bibliothek überwiesen. Heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 182 (quer 8°):

Vollständige Partiturabschrift wie Am B 1. 2. 1 Band. Nur 1 Titelblatt beschriftet: »Missa a 5 voci / 2 Soprani, Alto, Tenore, Basso / 2 Violini, 2 Flauti, 2 Oboe, 3 Trombe, Tympani / Viola, e Basso / Del Sigre Sebastian Bach. – Sehr ähnlich der Handschrift P 11, 12, jedoch die Sätze »Quoniam tu solus sanctus« und »Cum Sancto Spiritu« nur einmal enthaltend. – Auf dem rechten Drittel des Titelblattes sind in einer Kolumne die Sätze und ihre Tonarten angegeben. Darunter: »67½ Bogen«. Auf demselben Titelblatt rechts unten: »Fischhof«.
Dem Titelblatt gegenüber findet sich auf der Innenseite des Einbanddeckels:
»Herauszuschreiben angefangen den 25 Sept. 822.
Möchte doch dieses Meisterstück [Einschub:] welches auch als Seltenheit merkwürdig ist, da es nicht in Stich oder Druck herausgekommen, und weit und breit nicht wieder anzutreffen ist, [Ende des Einschubs] wieder in die Hände eines Verehrers kommen! Die Verehrung des Autors dieser Messe und anderer vortrefflicher Werke deßselben, sowie die Verehrung alter Meister überhaupt dürfte sich nächst Anerkennung der klassischen Arbeit, wohl auch (ohne jedoch den neuern Meistern ihren Werth und ihre ebenfalls schulgerechten Arbeiten und ihrer freylich angenehmern Weichlichkeit der Melodie streittig zu machen) darauf gründen, daß die älteren Meister den neuern, die damals noch nicht lebten und noch nicht schrieben, nothwendig nichts nachschreiben konnten, daß also die ältern, wenn auch nicht rücksichtlich der noch ältern, doch aber rücksichtlich der jüngern, die wahren Originale sind.
[Von späterer Hand:]

»Am 23ten April 1843 wurde das Sanctus aus dieser Messe in einem Concerte für Bach's Denkmal unter Mendelssohn's Leitung als Schlußstück aufgeführt. Man nennt die Beethoven'sche Messe aus D und die von Bach aus H m die zwey größten Schöpfungen in diesem Fache, wenn auch die Richtungen in Beyden verschieden sind.«
Aus der Sammlung Fischhof stammend. Heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Deutsche Staatsbibliothek Berlin: Mus. Ms. Bach P 1208:

Vollständige Partiturabschrift wie P 182. 1 Band. Zu Beginn kein Titelblatt. Vor dem Satz »Credo in unum Deum« ein Titelblatt, beschriftet: »Missa / di / S. Bach / Tom II«. 1. Drittel des 19. Jahrhunderts. – Die Handschrift ist durchsetzt mit zahlreichen Anmerkungen, im »Sanctus« mit roter Tinte, sonst mit Bleistift eingetragen. Sie zeigen, daß P 1208 mit anderen Handschriften und dem Erstdruck verglichen worden ist. – 1939 von der Berliner Staatsbibliothek erworben. Heute in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg (Lahn).

Sächsische Landesbibliothek Dresden: Mus $\frac{2405}{D-14}$ [15]*:*

Vollständige Partiturabschrift wie P 1208. 1 Band. Schreiber: Christian Wilhelm Fischer. Titelblatt zu Beginn: »Missa / von / Sebastian Bach / H mol / Tom. I.« Vor dem Satz »Credo in unum Deum« ein 2. Titelblatt: »Tom. II / Missa / von / Sebastian Bach / (H moll)«. 1. Drittel des 19. Jahrhunderts. Wie P 1208 mit zahlreichen Anmerkungen durchsetzt, aber alle mit Bleistift eingetragen.

Stadt- und Universitäts-Bibliothek Frankfurt a. M.: Mus. Hs. 145:

Vollständige Partiturabschrift in 2 Bänden. Keine Titelblätter. – 1. Drittel des 19. Jahrhunderts. – Auf dem vorderen Einbanddeckel beider Bände links oben ein bedrucktes Schild: »Bibliothek / des / Cäcilien-Vereins / 10«, bzw. »...10A«. – Im vorderen Innendeckel beider Bände ein Exlibris: »Bibliothek / für / Neuere Sprachen / und / Musik«. – Der Katalogzettel der St und UB Frankfurt a. M. enthält ohne Quellenangabe die Notiz: »(Abschrift nach der von Nägeli)«.

*

3. In der Aufzählung der im vorigen Abschnitt beschriebenen Kopien ist der Stoff bereits nach sachlichen Gesichtspunkten gruppiert worden, um bei der weiteren Untersuchung die Übersicht zu erleichtern. Die Begründung für diese Gruppierung soll jetzt nachgeholt werden. Ich gliedere die Handschriften in zwei große Familien. Beide gehen auf die uns erhaltenen autographen Partituren Bachs (P 180 und P 13) zurück, jedoch in verschiedenem Verwandtschaftsgrade. Die Grenze zwischen den beiden Abschriftenfamilien liegt in meiner Aufstellung vor dem Manuskript Am B 1. 2. Hiermit

beginnt in meiner Aufzählung die Reihe der Kopien, die sämtlich als Abkömmlinge von Am B 3 nachzuweisen sind. Ich nenne sie daher nach dieser ihrer gemeinsamen mater Abschriften des »Typus Am B 3«. Von ihnen wird im 5. Abschnitt dieses Kapitels die Rede sein.

Die im Verzeichnis der Abschriften vorher genannten Manuskripte erhalten im Unterschied dazu den gemeinsamen Namen: Handschriften des *»Typus P 180«*, weil die meisten von ihnen der autographen Partitur (P 180) unmittelbar benachbart sind[16]. Ihre Besprechung ist der Gegenstand dieses Abschnittes 3. Bevor ich auf die einzelnen Glieder dieser Handschriftenfamilie eingehe, muß ich – meiner Gesamtdarstellung in wenigen Punkten vorausgreifend – folgendes über die Entwicklung des Autographs P 180 mitteilen. Diese kostbare Handschrift hat verschiedene Überarbeitungen erlebt, zunächst mehrfach durch Bach selber, nach seinem Tode von anderer Hand. Die Unterschiede der Kopien des »Typus P 180« erklären sich zwar zum einen Teil aus unwillkürlichen oder auch willkürlichen Abweichungen von der Vorlage, zum anderen (und für uns wichtigeren) Teil aber daraus, daß sie in verschiedenen Zeiten entstanden sind und daher verschiedene Zustände des Autographs festhalten. Dies sei zunächst an denjenigen Abschriften gezeigt, die auf authentische Fassungen von P 180 zurückgehen, also niedergeschrieben wurden, bevor nach Bachs Tode die letzte, verfälschende Bearbeitung von Bachs Handschrift vorgenommen wurde.

Am B 3: Diese von Joh. Phil. Kirnberger angefertigte Kopie ist die älteste der uns erhaltenen Abschriften und steht daher billigerweise an der Spitze von ihnen allen. Die Bedeutung von Am B 3 liegt darin, daß diese Handschrift hergestellt worden ist, bevor Bach seine Partitur einer letzten Durcharbeitung unterzog. Man erkennt dies daran, daß P 180 an zahlreichen Stellen autographe Korrekturen enthält, bei denen Am B 3 die Lesarten ante correcturam bietet. Am B 3 kann also nicht nach Bachs Tode entstanden sein; dann aber bleiben als Entstehungstermin nur die Jahre 1739 bis 1741, in denen Kirnberger in Leipzig Bachs Schüler gewesen ist. Zugleich gewinnen wir hiermit den Termin für die letzte Überarbeitung von P 180 durch Bach selber: nach 1741. Dies steht mit allem, was wir von Bachs späten, d. h. in die gleichen Jahre fallenden, Durcharbeitungen seiner großen Kompositionen wissen, in bestem Einklang.

P 572, P 23, P 14 und *P 1212:* In ihrem gemeinsamen Abschnitt, dem »Symbolum Nicenum« (P 1212 enthält nicht mehr), stimmen beide Handschriften überein. Von Am B 3 aber unterscheiden sie sich. Sie enthalten nämlich in den genannten Fällen der autographen Korrekturen, bei denen Am B 3 die Lesarten ante correcturam bietet, die Lesarten post correcturam. Wir sind hierdurch in der ungewöhnlich glücklichen Lage, die letzte eigenhändige Durcharbeitung, die Bach dem Bande P 180 angedeihen ließ, in doppelter Weise festzulegen: Den vorhergehenden Zustand enthält Am B 3, den späteren unsere Handschriften P 572, P 23, P 14 und P 1212. Deutlich ist dabei, daß die Kopie P 572, P 23, P 14 noch zu Lebzeiten Bachs und unter seinen Augen entstanden ist. Die darin auftretenden eigenhändigen Korrekturen Johann Sebastians beweisen es. Sie finden sich nur in dem Bande P 572; aber gerade dies ist für die Beurteilung von Bachs letzten Arbeiten an der Handschrift P 180 sehr wichtig (vgl. Kapitel VI, Abschnitt 4 und Kapitel XI, Abschnitt 4). Die Kopie P 1212 ist wohl sicher erst nach

Bachs Tode entstanden, jedoch bevor nachträglich die verfälschende Überarbeitung in das Autograph P 180 eingeschwärzt wurde.

Dieser Einschwärzung hat sich, wie schon die Schriftzüge beweisen, C. P. E. Bach, der Erbe der Handschrift P 180, schuldig gemacht. Wir werden, wie von den authentischen, so auch von dieser entfremdenden Bearbeitung ausführlich zu sprechen haben. An dieser Stelle genügt die Feststellung:

Die Manuskripte *St 118 (ältere Stimmen), P 22, London R. M. 21 e 27,* und *P 7* bieten den Zustand von P 180 nach den Eingriffen C. P. E. Bachs. Vergleichen wir sie mit P 572, P 23, P 14 und P 1212, so haben wir auch die nachträgliche, nichtauthentische Überarbeitung des Autographs P 180 durch den vorhergehenden und den nachfolgenden Zustand festgelegt.

St 118 (jüngere Stimmen) und *St 595* bilden die späteste Schicht der Überlieferung des »Typus P 180«. Sie gehen auf die älteren Stimmen von St 118 und auf P 22 zurück und sind im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts angefertigt worden. Bedeutete C. P. E. Bachs Bearbeitung schon einen willkürlich verändernden Eingriff, so gilt dies in erhöhtem Maße von diesen beiden spätesten Handschriften unserer Familie. Davon wird noch ausführlich gesprochen werden.

Abschließend ist zu sämtlichen Kopien des »Typus P 180« folgendes zu sagen: So verschieden sie auch sind, und obwohl bei den späten Abkömmlingen auch willkürliche Änderungen an der Überlieferung vorgenommen wurden, so stimmen sie doch darin sämtlich überein, daß die vier einzelnen Bestandteile von P 180 (»Missa«, »Symbolum Nicenum« usw.) stets als selbständige Werke erscheinen. Nirgends tritt ein gemeinsamer, alle vier Kompositionen zusammenfassender Gesamttitel auf. Wo wir z. B. dem Titel »Missa« begegnen, wird er genau wie bei Bach selber nur als Bezeichnung der lutherisch-liturgischen Missa gebraucht, die allein aus den beiden Teilen »Kyrie« und »Gloria« besteht.

*

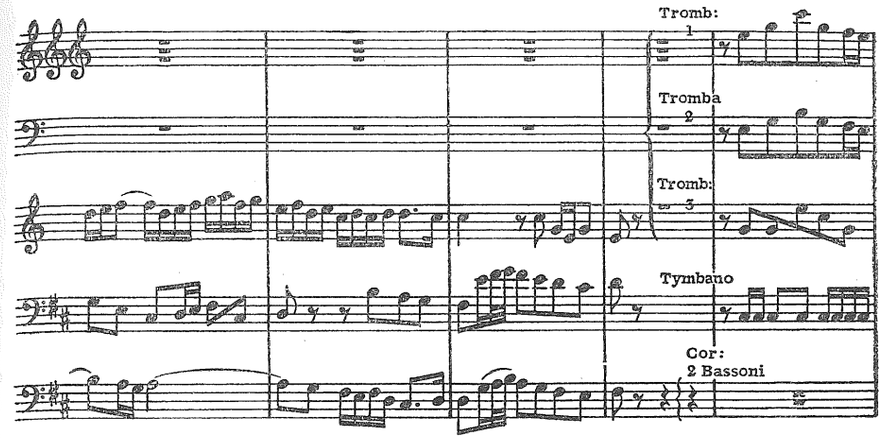
4. Wir kommen zu der zweiten Gruppe von Abschriften. Sie umfaßt in der Aufstellung des Abschnittes 2 aus diesem Kapitel die Handschriften Am B 1. 2 bis Frankfurt a. M., Stadt- und Universitäts-Bibliothek: Mus. Hs. 145 (Künftig »Partitur Frankfurt« genannt). Grundsätzlich unterscheiden sie sich von den bisher besprochenen dadurch, daß sie ohne Ausnahme direkt oder indirekt von Am B 3 stammen. Ich bezeichnete sie daher als *»Typus Am B 3«*. Diese von Kirnberger herrührende Abschrift muß zuerst durch Namhaftmachung der von P 180 abweichenden Merkmale charakterisiert werden, da sich allein durch Aufzeigung dieser Besonderheiten oder von Eigentümlichkeiten, die sich allein aus ihnen erklären lassen, die Zugehörigkeit der einzelnen Handschriften zum »Typus Am B 3« nachweisen läßt.

a) Ich beginne mit der Fassung der Titelblätter. P 180 enthält deren vier. Sie sind in unserer Ausgabe auf den S. 2, 134, 228 und 256 wenig verkleinert wiedergegeben. Das erste dieser Titelblätter »Missa« übernimmt Am B 3 in enger Anlehnung an seine Vorlage; jedoch sind zwei Abweichungen festzustellen: Die Zählung »No. 1«, die in P 180 mit großen, kräftigen Zügen mitten über dem Wort »Missa« aufgezeichnet ist und da-

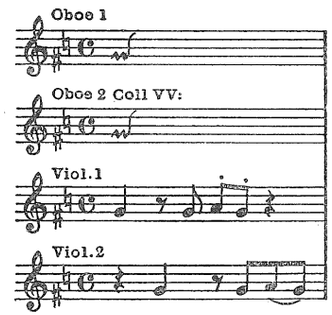
durch das Bild des ganzen Blattes entscheidend beherrscht, ist in Am B 3 bedeutend kleiner geschrieben und in die rechte obere Ecke des Titelblattes gerückt. Ferner läßt Am B 3 die beiden letzten Zeilen der Beschriftung des ersten Titelblattes von P 180 (di / J. S. Bach) fort, so daß zu Beginn der Handschrift kein Autorname erscheint. – Das »Symbolum Nicenum« eröffnet den 2. Band von Am B 3. Wäre der Kopist seiner Vorlage sorgfältig gefolgt, so hätte das zweite Titelblatt von P 180 (mindestens analog der Vollständigkeit des Titelblattes zur »Missa«) an der Spitze dieses Bandes stehen müssen. Statt dessen finden wir hier ein annähernd leeres Blatt, das als einzige Beschriftung in seiner rechten oberen Ecke »No. 2« zeigt, in derselben Schriftgröße aufgezeichnet wie die »No. 1« des ersten Titelblattes. – Mit dem dritten und vierten Titelblatt aus P 180 (»Sanctus« und »Osanna...«) verfuhr der Abschreiber noch großzügiger; er übersprang sie vollständig und übertrug lediglich die darauf befindlichen Zählungen auf die rechte obere Ecke der folgenden Partiturseite. So finden wir an dieser Stelle über der ersten Akkolade des »Sanctus« die Eintragung »No. 3«, bei dem Chor »Osanna in excelsis« entsprechend »No. 4«. – Man gewinnt daher, wenn man die Partitur allein aus dieser Abschrift kennenlernt, unausweichlich den Eindruck, als sei »Missa« der Gesamttitel eines zusammenhängenden Werkes, das mit dem 1. »Kyrie eleison« beginnt und mit dem »Dona nobis pacem« schließt.

b) Nach den Titelblättern wenden wir uns der Partitur selber zu und halten uns vorerst wiederum an das Äußere, das Schriftbild. In beiden Bänden beginnt die Partiturniederschrift auf Bl. 1^{v}, d. h. auf der Rückseite des ersten Blattes. Im Unterschied von P 180 sind, das fällt sogleich in die Augen, in allen Sätzen, bei denen bestimmte Instrumente oder Instrumentengruppen dieselben Tonreihen auszuführen haben, Abkürzungszeichen gebraucht. Lauten z. B. die Stimmen der Ob. I und der Viol. I ganz oder streckenweise gleich, so ist nur die Streicherstimme ausgeschrieben, im System des Bläsers wird durch ein Verweisungszeichen mit hinzugefügtem »Col V. I« (oder ähnlich) die Identität der Linien bezeichnet. Stoßen wir hier also auf eine die Kopistenarbeit vereinfachende Notation, so begegnen wir bei zwei Sätzen einer starken Erweiterung des originalen Schriftbildes aus P 180. Der Satz »Quoniam tu solus sanctus« ist in Bachs Autograph in einer 5 Systeme umfassenden Akkolade aufgezeichnet. Statt deren finden wir in Am B 3 eine Akkolade zu 16 Systemen, von denen das 3. bis 5. die Stimmen des Corno und der Bassoni, das 15. und 16. die des Vokalbasses und des Bc. enthalten. In den übrigen Systemen stehen bloße Pausenzeichen, in dem obersten, für Tr. I, II, III bestimmten, in jedem Takt 3 Pausenzeichen übereinander. Bl. 70^{r} des 1. Bandes von Am B 3 enthält die Takte 125 ff. des »Quoniam« und Takt 1 und 2 des sich unmittelbar anschließenden »Cum Sancto Spiritu«. Ich notiere die 5 obersten Systeme der Akkolade (siehe S. 25 oben).

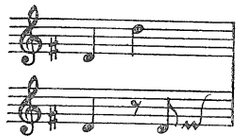
Ähnlich der des »Quoniam« ist die Notierungsweise des »Confiteor unum baptisma« in der Handschrift Am B 3. Bach benutzt zur Aufzeichnung des Satzes eine Akkolade zu 6 Systemen (P 180). Am B 3 macht eine aus 17 Systemen bestehende Akkolade daraus, deren 11 oberste Systeme während des ganzen Satzes ausschließlich Pausenzeichen enthalten. Auf diese Weise ließ sich das folgende, mit »Vivace e Allegro« bezeichnete »Et expecto resurrectionem« ohne Änderung der Akkolade anschließen.



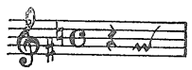
Einer ausführlicheren Besprechung bedarf das Duett »Et in unum Dominum« aus dem »Symbolum Nicenum«, da die Notation dieses Stückes bei Am B 3, wie ich später zeigen werde, zu Mißverständnissen geführt hat, die sich bis in die neuesten Ausgaben fortgepflanzt haben. Der Satz ist mit 2 Oboi d'Amore, 2 Violinen, Viola, Sopr. I, Alt und Bc. ausgestattet. Bach zeichnete ihn in einer Akkolade zu 6 Systemen auf. Bei den beiden obersten Systemen vermerkte er »Violino e Hautb. 1«, »Violino et Hautb. 2«. Sollen die Bläser schweigen, so notiert Bach »Violini soli« (s. Takt 10); sollen sie wieder einsetzen, schreibt er »Tutti« vor. Am B 3 benutzt abweichend von P 180 eine Akkolade zu 8 Systemen; die Bläser erhalten also ihre eigenen Notenlinien. Die Bläserstimmen werden gleichwohl nicht völlig ausgeschrieben, vielmehr nur mit Stichnoten und Verweisungszeichen oder auch durch Pausenzeichen angegeben. Im 1. Takt finden wir von der Hand des Kopisten in den 4 oberen Systemen folgendes Bild:



Die 1. Zeile enthält die Takte 1 bis 4. Bei Beginn der 2. Zeile, d. h. des 5. Taktes, wiederholt der Kopist, wie er das häufig tut, die Verweisungen. Hier lesen wir also in den beiden Bläsersystemen:



Wie man sieht, ist dem Kopisten in Takt 1 ein Fehler unterlaufen. Korrekterweise hätte der 2. Bläser in der Form

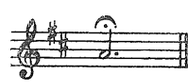


notiert werden müssen, da der Einsatz der Stimme auf g′ erst mit dem 2. Viertel erfolgt. Hieran hat ein späterer Überarbeiter des Manuskriptes angeknüpft und dem Vermerk »Coll VV:« (= col Violini) ein »1mo« hinzugefügt, so daß heute zu lesen ist »Coll VV: 1mo«. Dies hatte zur Folge, daß bis in die heute allgemein gebrauchten Ausgaben hinein in den Takten 1 bis 4 des Satzes »Et in unum Dominum« beide Bläser mit Viol. I gehen. Von Takt 5 an erst trennen sie sich, da die Stichnoten, die Am B 3 (wegen des Beginns der neuen Zeile!) hier bietet, keinen Zweifel darüber zulassen, daß der 2. Bläser die Viol. II zu stützen hat.

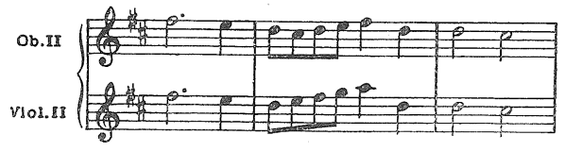
c) Ich verzichte auf die Beschreibung weiterer Schriftbildverschiedenheiten zwischen Am B 3 und P 180, deren noch zahlreiche hinzuzufügen möglich wäre, und komme zu dem Hauptunterschied zwischen beiden Zeugen. Wie ich schon sagte, hat sich die Kopie Am B 3 von dem Autograph P 180 abgezweigt, bevor Bach seine eigene Partiturniederschrift einer letzten Überarbeitung unterzog. Man erkennt dies an zahlreichen Stellen, an denen P 180 autographe Korrekturen enthält, wobei am B 3 die ante correcturam gültige und noch heute lesbare Fassung von Bachs Eigenschrift aufweist. Wir werden bei der Besprechung der Entwicklung unserer Sätze ausführlich davon zu reden haben; der spezielle Teil dieses Kritischen Berichtes wird außerdem alle hierher gehörenden Fälle verzeichnen. Ich kann daher an dieser Stelle auf die Beibringung von Einzelbeispielen verzichten.

d) Von jeder handschriftlichen Kopie eines derart umfangreichen und komplizierten Gebildes wie P 180 gilt, daß in geringerem oder größerem Umfange Fehler unterlaufen. So auch von Am B 3. Auf einen solchen Fehler habe ich bei der Behandlung der Anfangstakte von »Et in unum Dominum« schon hingewiesen. Einige weitere Beispiele mögen sich anreihen:

»Cum Sancto Spiritu«, Takt 128, Viol. II:

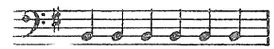
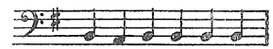
Am B 3 liest anstatt: 

»Patrem omnipotentem«, Ob. II, Viol. II:
In den Takten 73 bis 81 lauten die Stimmen beider Instrumente gleich; in Takt 82 aber gehen sie getrennte Wege, um sich in Takt 83 wieder zu vereinigen. Ich notiere Takt 81 bis 83:

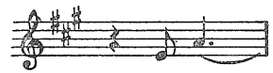


Am B 3 unterläßt die Einzelnotierung der Ob. II von Takt 74 bis 83 und ersetzt sie zu Beginn des Taktes 74 durch das gebräuchliche Verweisungszeichen mit dem Zusatz »C. 2 V:«; der Kopist übersah also die Abweichung zwischen Ob. II und Viol. II in Takt 82.

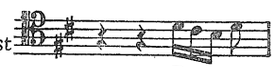
»Crucifixus«, Takt 48, Bc.:

Am B 3 liest  anstatt: 

»Et in Spiritum Sanctum«, Takt 8, Ob. II:

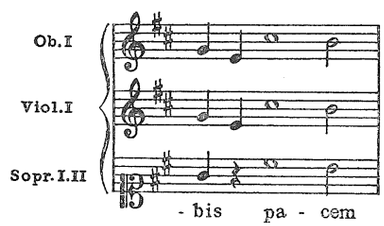
Am B 3 liest anstatt: 

»Benedictus«, Takt 12, Ten.:

Am B 3 liest 

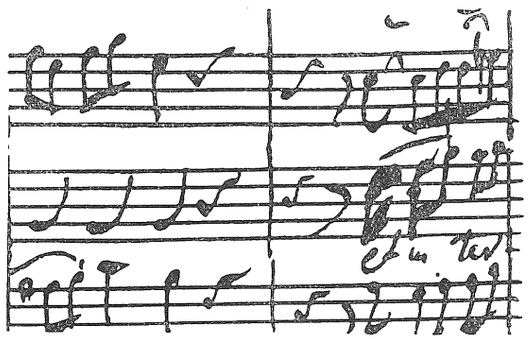
anstatt:

»Dona nobis pacem«, Ob. I, Viol. I, Sopr. I. II:
Von geringfügigen Abweichungen abgesehen gehen im ganzen Satz Ob. I und Viol. I gleichlautend mit Sopr. I. II, der vokalen Oberstimme. Zu den Ausnahmen gehört Takt 22. Er lautet nach P 180:

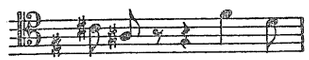


Der Kopist von Am B 3, der auch in diesem Satz die den Vokalpart gleichlautend stützenden Instrumentalstimmen allermeist auszuschreiben unterläßt, sie vielmehr durch die schon häufiger erwähnten Verweisungszeichen ersetzt, hat an unserer Stelle die Verschiedenheit in der Stimmführung übersehen.

e) Nachdem in den Abschnitten a bis d Besonderheiten charakterisiert worden sind, durch die sich die Kopie Am B 3 von dem Autograph P 180 unterscheidet, muß nunmehr die enge Zusammengehörigkeit beider Handschriften hervorgehoben werden. Es läßt sich nämlich beweisen, daß Am B 3 unmittelbar aus P 180 abgeschrieben worden ist. Als wichtigste Belege dienen dazu zahlreiche Korrekturen in der Abschrift, denen in der Vorlage analoge Korrekturen entsprechen. Der spezielle Teil dieses Kritischen Berichtes enthält das hierher gehörige Material vollständig. Ich kann daher an dieser Stelle auf Beispiele verzichten. Schließlich aber ist festzustellen, daß der Kopist von Am B 3 seine Vorlage sklavisch wiederzugeben bemüht war, an manchen Stellen dabei zu Mißverständnissen kam, an anderen Fehler oder Versehen, die in P 180 vorliegen, unkorrigiert abschrieb. Als Beispiel diene »Et in terra pax«, Takt 43, Sopr. I und Sopr. II, wovon die folgende Abbildung eine Wiedergabe nach P 180 bietet.



Bei Sopr. I liegt im Notentext eine Korrektur vor: Der Balken ist zwischen dem 6. und 7. Achtel durchstrichen. Am B 3 bietet genau dieselbe Korrektur. Das Zeichen 𝄾 in P 180 bedeutet den Ersatz für die Textierung. Am B 3 versteht das Zeichen falsch, hält es für einen Legatobogen zu den darunterstehenden Noten des Sopr. II und notiert dementsprechend. Erst bei Unterlegung der Wörter »et in« gewahrte der Kopist den Irrtum und stellte ihn durch Fortradieren des Bogens richtig. Irrtümer dieser Art lassen sich nur dadurch erklären, daß Am B 3 unmittelbar nach dem danebenliegenden Autograph P 180 angefertigt wurde.
Ein zweites Beispiel möge die kritiklose Treue kennzeichnen, mit der Am B 3 seine Vorlage wiedergibt: »Domine Deus«, Takt 93, Ten. ist in P 180 folgendermaßen wiedergegeben:



Wie es zu diesem Versehen kam – die Viertelpause müßte korrekterweise vor der Achtelpause stehen – ist im speziellen Teil dargestellt. In unserm Zusammenhang ist wichtig, daß sich Am B 3 sklavisch an die Vorlage hielt, obwohl sich durch eine kleine, rein musikalisch-orthographische Zurechtrückung ein formal einwandfreies Bild des Taktes hätte herstellen lassen.

Aus mehreren Gründen war es notwendig, die Handschrift Am B 3 so eingehend zu beschreiben. Wir werden in den späteren Kapiteln dieser Abhandlung immer wieder darauf zurückgreifen. Der Leser muß sich daher eine konkrete Vorstellung von dem Manuskript machen können. Ferner ist es nur bei einer so ausführlichen Charakterisierung dieser Partiturabschrift möglich. den Nachweis zu führen, daß die noch nicht besprochenen Handschriften nichts anderes sind als Abkömmlinge von Am B 3, seien es nun direkte Abschriften, seien es Kopien zweiten, dritten oder noch späteren Grades.

*

5. Wir wenden uns den Abschriften des *»Typus Am B 3«* zu. Einige Vorbemerkungen seien vorausgeschickt. Bevor sich diese Kopien abzweigten, hatte der Satz »Et in unum Dominum« den verfälschenden Eingriff erlebt, von dem ich im vorigen Abschnitt gesprochen habe. Er erklärte sich aus der nicht völlig korrekten Notation des Satzanfanges in Am B 3. Die Zugehörigkeit eines Manuskriptes zu unserm »Typus« läßt sich schon daran erkennen, daß in den vier ersten Takten unseres Duettes der zweite Bläser mit der ersten Violine geht. Dies ist bei fast allen Abschriften unserer Gruppe der Fall. Nur zwei Ausnahmen begegnen uns, die Bände P 12 und P 182, wobei aber beachtet werden muß, daß P 182 ein Abkömmling von P 12 ist. Daß die ältere dieser Kopien nicht denselben Fehler bietet wie die übrigen hierhergehörenden Abschriften, ist sehr wohl erklärbar. Die Notiz »Coll VV: 1mo« ist ja auch widerspruchsvoll, die gemeinsame Führung der beiden Oboen nur in den Takten 1 bis 4 des Satzes zudem sinnlos. So stellte der Schreiber von P 12 offensichtlich nach sorgfältiger Überlegung den richtigen Originaltext wieder her, und die Handschrift P 182 bietet dasselbe korrekte Bild, da sie, wovon noch gesprochen werden soll, ein (direktes oder indirektes) Apographon von P 12 ist.
Wichtiger als diese Einzelheit ist die Feststellung, daß sämtliche Abschriften unseres »Typus Am B 3« – einschließlich P 11. 12 und P 182 – die Lesartenbesonderheiten enthalten, die ich im vorigen Abschnitt unter c) charakterisierte. Schließlich unterscheiden sich alle Manuskripte des »Typus Am B 3« vom Autograph P 180 und den Kopien des »Typus P 180« darin, daß hier stets die ganze Satzfolge vom ersten »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem« unter dem Gesamttitel »Missa« zusammengefaßt wird. Dem Irrtum, von dem ich am Schluß des Abschnittes 4a gesprochen habe, sind also sämtliche Schreiber der Manuskripte des »Typus Am B 3« verfallen. Wir befinden uns nämlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem der lutherische Sprachgebrauch des Wortes »Missa« nicht mehr allgemein bekannt ist. Dem Studium der Titelfassungen aber werden wir bei der Einzelbetrachtung unsere besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Wir können feststellen, daß sie sich mit fortschreitender Zeit immer weiter von der mater dieser Abschriftenfamilie, der Handschrift Am B 3 selber, entfernen. Als ein wichtiges Teilziel unserer Untersuchung muß im Auge behalten werden, Verwandtschaften zwischen einzelnen der Kopien festzustellen, d. h. hier oder dort genealogische Zusammenhänge zu ermitteln.
Am B 1. 2: Die älteste der erhaltenen Handschriften unseres »Typus« und unmittel-

bar nach ihrer aller mater Am B 3 kopiert. Das Titelblatt des 1. Bandes zeigt noch den Wortlaut und das Schriftbild der Vorlage; den Autornamen hat der Kopist hinzugefügt, wobei die Namensform »Sebastigan« auffällt. Der in der mater rechts oben auf dem 1. Titelblatt stehende Vermerk »No. 1« ist verschwunden; statt dessen steht am Fuß des Titelblattes der Kopie »erster Teil«, wohlgemerkt: das Wort »Teil« nicht mit Th geschrieben. »Missa« ist der Gesamttitel des Inhaltes beider Bände. Das Titelblatt des 2. Bandes war ursprünglich leer. Darin hielt sich der Abschreiber an sein Vorbild, dessen »No. 2« rechts oben aber überging er. (Der heute auf der 1. Seite von Am B 2 stehende Titel ist spätere Zutat.) Sehen wir den 2. Band der Abschrift (Am B 2) durch, so begegnen wir am Beginn des »Sanctus« genau demselben Bilde wie an der entsprechenden Stelle der mater: In der rechten oberen Ecke des Blattes steht »No. 3«; beim »Osanna in excelsis« aber fehlt die Zählung. Dies letzte kann kaum ein Zufall sein. Der Abschreiber wird viemehr die »No. 4«, die er an dieser Stelle seiner sonst beinahe sklavisch abgeschriebenen Vorlage fand, als einen Fehler betrachtet und deshalb beiseite gelassen haben. Er konnte nicht wissen, daß die lutherische Liturgie Leipzigs das »Osanna« nicht auf das »Sanctus« folgen ließ. Getreu dem Brauch der römischen Messe machte der Kopist also aus »Sanctus«, »Osanna« und »Benedictus« eine geschlossene Satzfolge. Mit dem »Sanctus« begann der 3. Teil der »Missa«, wobei die auch im Missale Romanum unmittelbar aufeinanderfolgenden Stücke »Kyrie« und »Gloria« als 1. Teil gezählt wurden.

P 1172 ist nahe verwandt mit der vorigen Abschrift, jedoch keine Kopie davon. Hier ist das Ganze nicht in 3, sondern in 2 Teile gegliedert. Auch hier war das Titelblatt des 2. Bandes ursprünglich leer und wurde erst von späterer Hand beschriftet. Das an der Spitze des 1. Bandes stehende Titelblatt aber verrät eine besondere Nähe zu dem der mater unseres »Typus«, obwohl auch hier der Autorname unten angefügt, und die Numerierung ganz fortgelassen ist. In der Kolumne der Besetzungsangaben fehlt nämlich zwischen »1 Viola« und »Continuo« das Bindewort »e«. Am B 3 enthält es an diesem Platz, jedoch so eng zwischen die darüber und darunter stehenden Kolumnenzeilen geklemmt, daß ein Kopist es wohl übersehen konnte. Kennzeichen der stofflichen Gliederung (No. 3, No. 4) fehlen sowohl beim »Sanctus« wie beim »Osanna in excelsis«. Der Abschreiber wird sie begreiflicherweise nicht verstanden und daher übergangen haben.

P 11. 12: Im äußeren Bilde weicht die Handschrift von fast allen übrigen ab: statt des sonst üblichen Hochformates finden wir hier zwei Queroktavbände. (Nur bei P 182 werden wir diesem Format wieder begegnen.) Unser Manuskript stimmt darin mit den bisher besprochenen überein, daß nur Bd. 1 ein Titelblatt enthält. Seine Beschriftung beweist die Herkunft der Kopie. Wir begegnen der Namensform »Sebastigan« und der Schreibweise des Wortes Teil (ohne h nach dem T), die wir aus Am B 1. 2 kennen. P 11. 12 ist als Abschrift von Am B 1. 2 anzusprechen. Hieraus erklärt sich auch die schon erwähnte Besonderheit bei dem Satz »Et in unum Dominum«, in dessen vier Anfangstakten die Bläser korrekt notiert sind. Am B 2 bietet nämlich an dieser Stelle eine vom Kopisten selber ausgeführte Korrektur. Er hatte ursprünglich geschrieben »Coll: VV:« und danach erst das verfängliche »1mo« hinzugefügt. Der Schreiber von P 12 machte diesen, den musikalischen Sinn entstellenden Eingriff rückgängig. Zugleich

aber darf aus dem Befunde von Am B 2 geschlossen werden, daß der Verfertiger dieser Abschrift auch im Am B 3 die sinnentstellende Änderung (Hinzufügung von »1mo«) eintrug. Kehren wir noch einmal zu dem Titelblatt von P 11 zurück, so entdecken wir einen Schreibfehler: Wir lesen »2 Oboe« statt »2 Oboi«, wie es die Vorlage Am B 1 bietet. Im Inneren der Bände finden wir keine Numerierungen. Was die Vorlage hiervon enthält, ließ der Schreiber von P 11. 12 beiseite. Bei den Kopftiteln aber nahm er starke Änderungen vor. Statt »Symbolum Nicenum« schrieb er »Symbolum Dominum« und setzte vor die erste Akkolade des Eingangssatzes »Credo«. Anstelle des ausführlichen originalen Kopftitels des »Sanctus« finden wir nur dies eine Wort, wieder vor die 1. Akkolade gestellt. Der Titel des »Osanna« fehlt gänzlich, während »Benedictus« und »Agnus Dei« ihre echten Bachschen Überschriften tragen. Wir konstatieren eine deutliche Annäherung an die Gliederung der römischen Messe. Die neuere Zeit meldet sich hier wie in dem schon erwähnten, veränderten Format der übrigens kalligraphisch vollendet schönen Handschrift. Auf eine Besonderheit ist noch hinzuweisen; sie bezieht sich auf die Niederschrift des Satzes »Et in unum Dominum«. In Bachs Autograph und den meisten der bisher besprochenen Kopien stehen zwei Fassungen des Satzes, die eine als Partitur in der Reihe der Stücke an ihrem Platz, die andere (jedoch von ihr nur die Singstimmen, überschrieben »Duo Voces Articuli 2«) am Schluß des »Symbolum Nicenum«. Der wichtigste Unterschied zwischen ihnen besteht in der Textierung des Stückes. In unserer Handschrift sind diese beiden Fassungen nicht getrennt aufgezeichnet, sondern kombiniert. Über der Partitur der bei Bach im Kontext stehenden Fassung sind in kleinem Abstand die beiden Singstimmen aus Bachs Einzelnotierung eingetragen. Die Überschrift des Satzes »Articuli 2« erinnert dabei noch deutlich an die Vorlage.

»Sievers« bietet in seiner äußeren Erscheinung (Folioformat) wieder das uns auch sonst gewohnte Bild. In der Notierungsweise schließt sich der Kopist sehr eng an die mater unseres »Typus« an. Die Kopftitel sind genau daraus übernommen, die Nummern beim »Sanctus« und »Osanna in excelsis« fehlen jedoch. Die Titelblätter beider Bände, fraglos einschließlich ihrer Beschriftung, zum originalen Bestande des Manuskripts gehörig, weichen jedoch von Am B 3 ab. Der Kopist hat auf die Mühe verzichtet, die ausführliche Aufzeichnung, die er auf dem 1. Blatt seiner Vorlage fand, abzuschreiben. Statt ihrer bringt er den Wortlaut des in der mater über dem Partiturbeginn stehenden Kopftitels als Haupttitel beider Bände. Die Zählungen »No. 1« und »No. 2« sind die einzigen Überbleibsel dessen, was an den Titelblättern von Am B 3 charakteristisch war, und zeigen deutlich die Herkunft aus dieser Quelle. Auf zwei Besonderheiten der Handschrift »Sievers« ist aufmerksam zu machen. Sämtliche vokalen Altstimmen sind darin im Sopranschlüssel notiert; und bei den Sätzen »Et incarnatus est« und »Crucifixus« finden sich Vermerke, daß sie vokal solistisch auszuführen sind. Die Altnotation als Sopran scheint mir eine spezifisch Berlinische Eigentümlichkeit zu sein. Sie ist mir begegnet in dem Partiturexemplar der Matthäus-Passion das Felix Mendelssohn Bartholdy besaß, in der Partiturabschrift desselben Werkes aus der leider niedergebrannten Bibliothek der Singakademie in Berlin, das dem Erstdruck der Passion als Stichvorlage diente, im Erstdruck daher auch und schließlich in

einer Partiturabschrift der Passion, die in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts in Berlin entstanden ist und sich heute in meiner Privatbibliothek befindet. Wir werden demselben Charakteristikum (der Alt stets im Sopranschlüssel) noch zweimal in der Reihe der Abschriften des »Typus Am B 3« begegnen (s. zu P 1208). In beiden Fällen ist das andere Sondermerkmal von »Sievers«, die solistische Besetzung des Gesangspartes im »Et incarnatus est« und im »Crucifixus«, damit verbunden. Hier handelt es sich selbstverständlich um einen verfälschenden Eingriff. Da die entsprechenden Merkmale nicht etwa nachträglich in das Manuskript »Sievers« eingetragen sind, sondern zu dessen originaler Niederschrift gehören, da andererseits schwerlich angenommen werden kann, daß der Kopist die Eigenmächtigkeit besessen hat, sie seinerseits dem Partiturbilde seiner Vorlage einzufügen, sind wir zu der Annahme gezwungen, daß »Sievers« nach einem Manuskript hergestellt worden ist, das (wahrscheinlich von der Hand eines Bearbeiters) diese Besonderheiten aufwies. Die Richtigkeit dieser Schlußfolgerung wird sich später von anderen Kriterien her bestätigen.

P 6. P 8: Mit diesen Bänden begegnen uns zwei Handschriftenteile, die eindeutig auf Am B 3 zurückgehen; denn sie zeigen sämtliche Merkmale, die dieser Abschrift das Gepräge geben. Sie bilden heute mit P 7, jenem Einzelmanuskript des »Symbolum Nicenum« nach dem »Typus P 180«, von dem wir sprachen, ein vollständiges Exemplar der ganzen »Missa«, sind aber später entstanden als P 7. Der handschriftliche Befund ist so zu deuten: Der Eigentümer besaß zunächst nur P 7, d. h. eine Einzelhandschrift des »Symbolum Nicenum«. Daß dies ein selbständiges Werk darstellt, war ihm jedoch nicht bewußt; wie sicherlich seine ganze musikalische Umwelt hielt er es für den »Theil« einer vollständigen Messe, nämlich der »Missa in H m von Joh. Sebast. Bach«. So setzte er zwei Kopisten daran, ihm zur Ergänzung die fehlenden »Teile« zu beschaffen. Als Vorlage haben die beiden Bände von P 1172 gedient. Dies läßt sich an dem Schriftbild der Sätze »Quoniam tu solus sanctus« und »Cum Sancto Spiritu« zeigen. Der Schreiber von P 1172 hielt sich bei der Aufzeichnung des »Quoniam« nur in den Anfangs- und Schlußtakten des Satzes an die Notation seiner Vorlage Am B 3, reduzierte aber zu Beginn die Akkolade von 18 auf 16 Systeme. So enthält Bl. 57^{v} die Takte 1 bis 4. Die Takte 5 bis 124 des »Quoniam« füllen die Blätter 58^{r} bis 60^{v}, wobei auf jeder Seite 4 Akkoladen zu 5 Systemen stehen. Auf Bl. 61^{r} kehrt mit Takt 125 des Satzes die großangelegte, hier aus 16 Systemen bestehende Akkolade wieder, so daß der Übergang vom »Quoniam« zum »Cum Sancto Spiritu« ein Bild bietet, das dem von Am B 3 nächstverwandt ist. Ebendasselbe Schriftbild finden wir auf den Blättern 57^{v} bis 61^{r} der Handschrift P 6; geringfügige Abweichungen lassen dabei erkennen, daß P 1172 (und nicht etwa P 6) die Vorlage der anderen Handschrift gewesen ist. – P 6 wurde auf dem Titelblatt als »Missa... P 1 Kyrie et Gloria« bezeichnet; P 8 als »Missa... III. Theil Sanctus, Benedictus et Agnus«.

Bei dem mittelsten der Bände, der ursprünglich selbständigen Handschrift P 7, wurde das vordere fliegende Blatt zur Aufnahme des nunmehrigen Gesamttitels mit der Bezeichnung »Missa... II. Theil: Credo« benutzt; der originale Titel »Symbolum Nicenum...«, der darauf folgte, blieb erhalten. Bemerkenswert ist, daß uns hier (am Ende des 18. Jahrhunderts) zum ersten Male in einem original zur Handschrift gehörenden

Titel die Tonartenangabe »H m« neben dem Wort »Missa« begegnet. – Das Schicksal des Manuskriptes P 7 aber ist geradezu zeichenhaft für das Aufkommen des Mißverständnisses, Bachs »Missa«, sein »Symbolum Nicenum«, sein »Sanctus«, seine Vertonung der Texte vom »Osanna« bis zum »Dona« seien eine vollständige, einen geschlossenen Werkzusammenhang bildende »Messe«. Das in P 7 auch bibliographisch noch selbständige »Symbolum Nicenum« wird zum Messenteil gemacht.

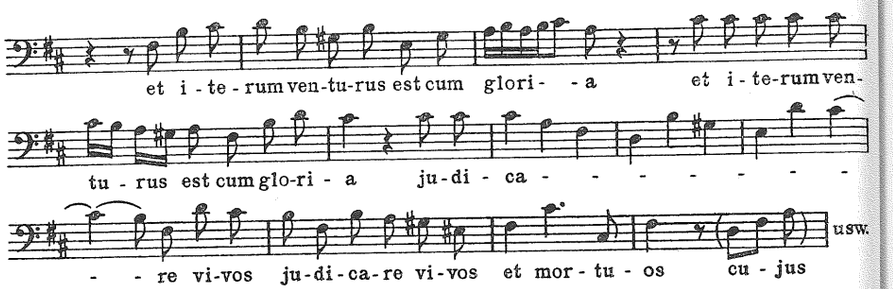
Die nunmehr vermeintlich vollständige »Messe« wird in Annäherung an den Aufbau des Missale Romanum gegliedert. Ganz deutlich zeigt dies das Titelblatt von P 8 mit der Inhaltsangabe »Sanctus, Benedictus et Agnus«. Während bei Bach das vierte der Werke des Bandes P 180 mit dem »Osanna« beginnt, erscheint dieser Titel hier überhaupt nicht. »Osanna in excelsis« wird vielmehr genau wie im Römischen Meßbuch mit den »Sanctus« zusammengefaßt, beide (»Sanctus« und »Osanna«) als ein zusammenhängendes Stück betrachtet.

P 9. 10: Die beiden Bände gehören von Anfang an zusammen. Der Kopist betrachtet ihren Inhalt als festzusammengefügte »Missa«. Indem er die 2 Bände auf den Titelblättern als »Atto I^{mo}«, »Atto II^{mo}« bezeichnet, beweist er, daß er der Oper nähersteht als der Kirche. So hat es ihn auch nicht gestört, daß das »Sanctus« als »No. 3«, das »Osanna in excelsis« als »No. 4« gezählt wird. Das Auftreten dieser beiden Zählungen aber ist ein Beleg dafür, daß unser Manuskript von keiner der bisher besprochenen Abschriften des »Typus Am B 3« herzuleiten ist, daß es vielmehr, wenn nicht direkt, dann jedenfalls durch andere als die uns bekannten Kopien auf die mater dieser Familie zurückgeführt werden muß.

P 1208: Auch dies Manuskript, aus nur einem Bande bestehend und eindeutig unsern »Typus« repräsentierend, gehört nach Berlin, und zwar in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Ursprünglich müssen es 2 Bände gewesen sein; das beweist das in der Mitte, d. h. vor dem »Symbolum Nicenum«, befindliche Titelblatt, nach dem das am Beginn des Ganzen ehemals vorhanden gewesene, heute fehlende Titelblatt ergänzt werden kann. Es lautete: »Missa / di / S. Bach / Tom. I.« Wie schon bemerkt, teilt P 1208 mit »Sievers« die beiden Eigentümlichkeiten, daß die Altstimmen des Vokalparts im Sopranschlüssel notiert sind, und bei den Sätzen »Et incarnatus est« und »Crucifixus« solistische Besetzung der Singstimmen vorgeschrieben ist. Ein Abkömmling von »Sievers« kann P 1208 aber nicht sein, da manche Fehler, die »Sievers« enthält, in unserer Handschrift nicht auftreten. P 1208 geht also unabhängig von »Sievers« auf die verschollene Handschrift zurück, die zwischen »Sievers« und Am B 3 angenommen werden muß. P 1208 ist durchsetzt mit Notizen von verschiedenen späteren Händen. Darin ist z. B. von einem »Academieexemplar« die Rede, das in den beiden erwähnten Beziehungen (Notierung der Altstimmen und solistische Ausführung der zwei mehrfach genannten Stücke) mit unserm Manuskript übereinstimmte. Es handelt sich um die Partiturabschrift aus der Berliner Singakademie, die im letzten Kriege niedergebrannt ist; wir lernen hierdurch einige bemerkenswerte Züge dieses untergegangenen Manuskriptes kennen. Die an den Rändern der Blätter und zwischen den Akkoladen der Abschrift P 1208 stehenden Notizen beweisen, daß das Manuskript mit Am B 3 u. a. Handschriften desselben »Typus«, ferner mit dem Erstdruck der Partitur kollationiert wurde;

die genaue Untersuchung ergibt, daß P 1208 die Stichvorlage für die 2. Hälfte (nur für diese!) des Bandes BG 6 gewesen ist. Wir werden darauf zurückkommen, wenn wir im nächsten Kapitel von der Entstehung der Drucke sprechen. Hier sei nur soviel gesagt: Die Notizen zum »Sanctus« nehmen in P 1208 eine Sonderstellung ein. Während alle anderen Randbemerkungen mit Bleistift eingetragen sind und nur von Abschriften des »Typus Am B 3« sowie vom Erstdruck (hier »Simrock« genannt) sprechen, sind die Anmerkungen zum »Sanctus« mit roter Tinte ausgeführt und gehen auf eine Vergleichung unseres Manuskriptes mit der autographen »Sanctus«-Partitur P 13 und die Stimmen St 117 zurück.

»Partitur Dresden«: Der vorher beschriebenen Handschrift nahe verwandt. Die gleichförmig durchlaufende Paginierung läßt darauf schließen, daß das Manuskript von Anfang an aus nur einem Bande bestand. Die Vorlage muß jedoch zweibändig gewesen sein, wie aus den beiden Titelblättern mit den Bezeichnungen »Tom. I« und »Tom II« zu erkennen ist. Bemerkenswert ist die Notation von »Et resurrexit«. Hier findet sich an drittunterster Stelle von Anfang bis Schluß ein überzähliges Vokalsystem, das nur in den Takten 74 bis 86 in Anspruch genommen wird. Hier steht, mit der originalen Baßlinie parallellaufend:



Es ist ein typisches Beispiel von Zelters Bearbeitungsmanier[17]. Er pflegte solche Simplifizierungen Bachscher Vokalfigurationen mit roter Tinte in die Handschriften einzutragen, gelegentlich sogar in Autographe, und glaubte, wie er am 8. April 1827 an Goethe schrieb, auf diese Weise die Werke von dem dünnen französischen »Schaum« zu reinigen und die wahre Absicht Bachs zu treffen[18]. – Die Eintragung beweist, vor allem dadurch, daß sie auf eigens dazu hergerichtetem Notensystem steht, daß die »Partitur Dresden« eine Kopie des verbrannten Exemplars der Singakademie ist. Dem entspricht, daß in der Abschrift die Sätze »Et incarnatus est« und »Crucifixus« bei den Singstimmen die Angabe »Solo« enthalten. Wenn andererseits die »Partitur Dresden« die vokalen Altstimmen nicht im Sopran-, sondern im Altschlüssel notiert, so bedeutet dies angesichts der zwingenden Indizien keinen Beweis gegen die Herkunft von der Partitur der Singakademie, läßt sich vielmehr zwanglos als Rückkehr des Kopisten zu der allgemein üblichen Schreibweise erklären.

Ebenso wichtig ist, daß wir hier Eintragungen finden, die, ganz ähnlich denen in P 1208, auf Kollationierung mit anderen Quellen zurückgehen. Für die 1. Hälfte des Bandes

wurden die originalen Dresdener Stimmen zur »Missa« Bachs am ausgiebigsten benutzt. Somit ist diese Bandhälfte die Vorlage für die entsprechende 1. Hälfte von BG 6 gewesen. Was an Kollationierungsergebnissen in die 2. Hälfte der »Partitur Dresden« eingetragen worden war, ist aber sicherlich auch der Redaktion der 2. Hälfte von BG 6 zugeflossen. Somit bildet unsere »Partitur Dresden« gemeinsam mit P 1208 die Brücke zu den Drucken, von deren Entstehung das zweite Kapitel dieses Buches handeln soll.

»Partitur Frankfurt«: Dies Manuskript ist vergleichbar der Handschriftengruppe P 6, P 7, P 8; denn wie diese bietet es eine Kombination der beiden Grundtypen. Der 1. Band der Frankfurter Handschrift gehört eindeutig zum »Typus Am B 3«, der 2. läßt sich als Abkömmling von P 180 nachweisen. Und doch ist P Frankfurt anders entstanden als die drei Bände P 6, P 7, P 8. Während von diesen der mittlere (P 7) ursprünglich ein selbständiges Manuskript war, die anderen (P 6 und P 8) erst nachträglich hinzugefügt wurden, also auch von anderen Händen geschrieben sind, sind die beiden Bände der Frankfurter Abschrift in derselben Zeit angefertigt worden, und die Schreiberhand, von der der 1. Band stammt, kehrt in großen Teilen des 2. Bandes wieder. P Frankfurt stammt aus der Bibliothek des dortigen Cäcilienvereins, dessen Gründer und Leiter Joh. Nepom. Schelble war. Dieser hatte im Jahre 1825 eine Partiturabschrift der »Messe« von Hans Georg Nägeli erhalten. Darauf deutet auch der Katalogvermerk der Frankfurter Bibliothek »Abschrift nach der von Nägeli«. Stimmt diese Angabe, so gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder hatte Nägeli unsere Handschrift als Tochterkopie einer in seinem Besitz befindlichen Abschrift in Zürich herstellen lassen und sie dem Frankfurter Musiker abgegeben oder Nägeli hatte die ihm gehörende Abschrift nur leihweise nach Frankfurt gesandt und hier war sie kopiert worden. Dies letztere ist der Fall, wie ein Brief von Ferd. Keßler an Hans Georg Nägeli (datiert: »Frankfurth, den 1ten Maertz 1826«) beweist[19]. Darin heißt es:

> Ich habe noch eine zweifache Bitte an Sie, nämlich, wenn Ihre Vorlesungen, welche Sie hier gehalten haben, erschienen sind, mir ein Exemplaire davon zukommen zu lassen, und dann wünschte ich zu wissen, ob Sie die Messe von Bach, welche Sie Herrn Schelble geliehen haben, stechen werden; und wenn dieses nicht wäre, wollte ich Sie bitten, mir die Erlaubniß zu ertheilen, daß ich mir sie abschreiben kann, wofür ich Ihnen mein Ehrenwort gäbe, sie niemand zu geben, auch weiter keinen Gebrauch davon zu machen, als zu meinem Studium.

Nägelis Antwort ist nicht bekannt; aber es ist kaum anzunehmen, daß er die Erlaubnis erteilte, die Partitur abzuschreiben, da er schon mit den Vorbereitungen des Druckes beschäftigt war. Wichtig dagegen ist die Wendung in Keßlers Brief, daß Nägeli seine Abschrift nur leihweise hergegeben hatte. P Frankfurt ist also an Schelbles Wohnort, und zwar für Schelble selber angefertigt worden. Ebenso wichtig aber ist die Feststellung, daß Nägeli außer dem Autographbande P 180 abschriftliches Material des »Typus Am B 3« besessen hat.

P 182 ist als einzige uns erhaltene Kopie nach ihrer eigenen Angabe datierbar. »Herauszuschreiben angefangen den 25 Sept. 822«, so beginnt die Notiz auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels. Auch örtlich läßt sie sich festlegen. Ihre Zugehörigkeit

zur Sammlung Fischhof weist nach Wien. Alle anderen Abschriften des »Typus Am B 3« gehören offenbar nach Berlin: Am B 1. 2 als Teil der Amalien-Bibliothek, P 11. 12 und P 6. (7.) 8 als Eigentum Pölchaus, P 9. 10 als solche der Sammlung Voß-Buch. P 1172 war später Eigentum von Franz Commer. Die Notation von »Sievers« zeigte Merkmale, die wir aus lauter Berliner Handschriften kennen. Und von P 1208 gilt dasselbe. – Aber P 182 muß ebenfalls mit Berlin in engem Zusammenhang stehen, auch abgesehen davon, daß das Manuskript eindeutig auf die gemeinsame mater der ganzen Familie, die Berliner Handschrift Am B 3, zurückzuführen ist. Denn P 182 ist ein verblüffend ähnelndes Abbild von P 11. 12. Das Format (Quer-Oktav), die Art der Notation (z. B. in dem Satz »Et in unum Dominum«), die Verteilung des Stoffes auf die Blätter, die veränderten Kopftitel, die Sorgfalt kalligraphisch gefälliger Federführung (trotz Verschiedenheit der Schreiber) und viele andere gemeinsame Charakteristika, die nur diese beiden Abschriften aufweisen, zwingen zu dem Schluß, daß P 182 ein Abkömmling von P 11. 12 ist. Dabei fällt nicht ins Gewicht, daß die jüngere, 1822 entstandene Handschrift, aus einem Bande besteht, während die ältere deren zwei zählt; denn der 2. Band von P 11. 12 besitzt kein eigenes Titelblatt. In der Titelfassung jedoch unterscheiden sich die beiden Manuskripte sehr stark. Die Abschrift P 11. 12 stimmt in ihr mit der von Am B 3 noch weitgehend überein; P 182 weicht völlig davon ab, beweist aber auch hierdurch, daß sie die jüngere ist.

Wir haben die Kopien des »Typus Am B 3« einzeln kennengelernt und bei einigen von ihnen Abhängigkeiten festgestellt. Zur Verdeutlichung seien diese uns erkennbar gewordenen Gruppen noch einmal aufgezählt:

P 6 und *P 8* gehen auf *P 1172* zurück.

P 182 ist Abkömmling von *P 11. 12,* diese Handschrift wiederum von *Am B 1. 2.*

»Sievers«, P Dresden, P 1208 und die verbrannte Partitur der *Singakademie* gehören zusammen und leiten sich aus einer ebenfalls nicht mehr vorhandenen Partitur ab. *P Dresden* ist innerhalb dieser Gruppe unmittelbare Kopie des Exemplares der *Singakademie.* Die gemeinsamen Merkmale dieser Handschriften weisen auf Berlin als Entstehungsort hin.

Nach dieser kleinen Übersicht beschließe ich diesen Abschnitt mit einigen allgemeinen Bemerkungen. Unsere Handschriftenfamilie zählt viele Glieder. Wir werden sehen, daß sie noch zahlreicher waren, als die erhaltenen Kopien erkennen lassen. Sie breiten sich über bestimmte Teile Deutschlands (Berlin, Braunschweig, Frankfurt) und bis nach Zürich und Wien aus. Auch was diese geographische Verbreitung angeht, werden wir sehen, daß sie weit größer war, als bisher dargestellt werden konnte. Das Ausstrahlungszentrum ist Berlin, das also schon vor Mendelssohns berühmter Aufführung der Matthäus-Passion den Mittelpunkt der Bach-Tradition und Bach-Pflege bildete. Über dem ganzen aber steht die Autorität des Namens Kirnberger, des unmittelbaren Schülers von Joh. Seb. Bach. Seine Kopie Am B 3 ist die Quelle zahlreicher Manuskripte. Allen diesen Handschriften gemeinsam ist die Anschauung, daß sämtliche Sätze vom ersten »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem« ein zusammenhängendes Werk, eine »Missa«, d. h. eine vollständige »Messe« darstellen. Diese Betrachtungsweise wird die allgemein herrschende. Schon um dieser kunst- und geistesgeschichtlich höchst bedeut-

samen Entwicklung willen, aber noch mehr um die Verbreitung unserer Partituren und den handschriftlichen Überlieferungsbefund so weit wie nur möglich zu klären, unternehmen wir es, Manuskripten auf die Spur zu kommen, die sich quellenmäßig nachweisen lassen, aber nicht mehr erhalten sind.

*

6. Es stehen uns zwei Hilfsmittel zur Verfügung, um die am Schluß des letzten Abschnittes genannten Manuskripte ausfindig zu machen: Kataloge mit entsprechenden Eintragungen und Aufführungen, die vor der Drucklegung der Partitur stattgefunden haben, bei denen man also von handgeschriebenem Notenmaterial Gebrauch gemacht haben muß. Unser Abschnitt bietet die Auszüge aus den Quellen.

a) Als erstes nenne ich Kataloge, in denen hierhergehörige Manuskripte auftauchen. Mir sind folgende begegnet:

Der Verkaufskatalog des Nachlasses von *Charles Burney,* London, 8. August 1814. Darin erscheint in der Nummernfolge:

232. Bach (J. Sebastian) Symbolum Nicenum Credo, in score. MS[20].

Das Britische Museum besitzt zwei Exemplare dieses Kataloges. In dem einen ist als Käufer T. Jones genannt. Damit haben wir die Verbindung zu dem Verkaufskatalog *T. Jones,* London, 15. Februar 1826. In der Reihenfolge der hier angebotenen Stücke liest man:

275. Bach (J. Sebastian). 'Symbolum Nicenum', fine Mss in full score, a most rare and valuable work with an interesting correspondence respecting it, between Mr. T. Jones and Mr. S. Wesley[20].

Wir werden, da es sich in diesen Eintragungen einwandfrei um dieselbe Handschrift handelt, das Manuskript künftig »Burney« nennen. Über seinen Verbleib nach 1826 ist aktenmäßig nichts zu ermitteln.

Zwischen den beiden Terminen, 1814 und 1826, steht der Verkaufskatalog *W. Knyvett,* London, 1. Juli 1825. Hier finden wir:

Bach (J. Seb.) Credo, full score, beautiful MSS on large paper, bound[20].

Da wir wissen, daß »Burney« in diesem Jahre Eigentum von T. Jones war, muß es sich um eine andere Handschrift handeln. Wir nennen sie »Knyvett«. Über ihren Verbleib ist nichts nachzuweisen. Mit »Burney« hat sie das Charakteristikum gemeinsam, daß sie das »Credo« (»Symbolum Nicenum«) offensichtlich als eine selbständige Komposition betrachtet, nicht als Teil einer vollständigen »Messe«. In dem Verkaufskatalog Jones wird das »Symbolum« ausdrücklich »a most rare and valuable work« genannt. Hieraus geht zugleich hervor, daß wir mit einer größeren als der uns bekannten Zahl von »Credo«-Abschriften in London oder auch in England kaum zu rechnen haben.

Auf deutschem Boden begegnet uns das »Verzeichnis der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirektor *Forkel* in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien, welche den 10ten May 1819... meistbietend verkauft werden«. Hier figuriert unter den Werken J. S. Bachs in der Gesamtnumerierung des Katalogs:

67. Missa a 5 Voci 6 Stromenti e Continuo. P[art.] G[eschrieben].

Wir nennen die Handschrift nach ihrem Besitzer »Forkel«. Er selber muß sie erst nach dem Abschluß seines Buches über J. S. Bach (1802) erworben haben[21]. Auf S. 84 des Werkes zählt er unter Bachs »Singkompositionen« aus dem »an das Joachimsthalische Gymnasium zu Berlin vermachten musikalischen Nachlaß der Prinzessin Amalie von Preußen« 10 Titel auf, darunter »2) 2 fünfstimmige Missen. Mit starker Instrumentalbegleitung«. Obwohl Forkel das Verzeichnis mit der Wendung einleitet »Ich habe daselbst gefunden«, kann seine Kenntnis nicht auf Autopsie der Manuskripte beruhen. Anderenfalls hätte es ihm nicht entgehen können, daß es nicht 2 Missen, sondern 2 Exemplare gleichen Inhalts, die uns schon bekannten Handschriften Am B 1. 2 und Am B 3 sind. Darüber hinaus aber weiß Forkels Bach-Biographie nichts von einer »Missa« Bachs. Der Göttinger Gelehrte hat die in seinem Nachlaß befindliche »Missa a 5 Voci...« also erst nach 1802 erworben.

In Wien begegnen wir drei Katalogeintragungen von Abschriften unserer Partitur. Die erste Quelle ist: »Erster Nachtrag zu dem Verzeichnisse alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des *Johann Traeg* und Sohn in Wien zu haben sind. Wien 1804«. (Der Hauptkatalog, zu dem unser Stück gehört, erschien unter ganz ähnlichem Titel am gleichen Ort 1799.) In dem Nachtrag begegnet uns:

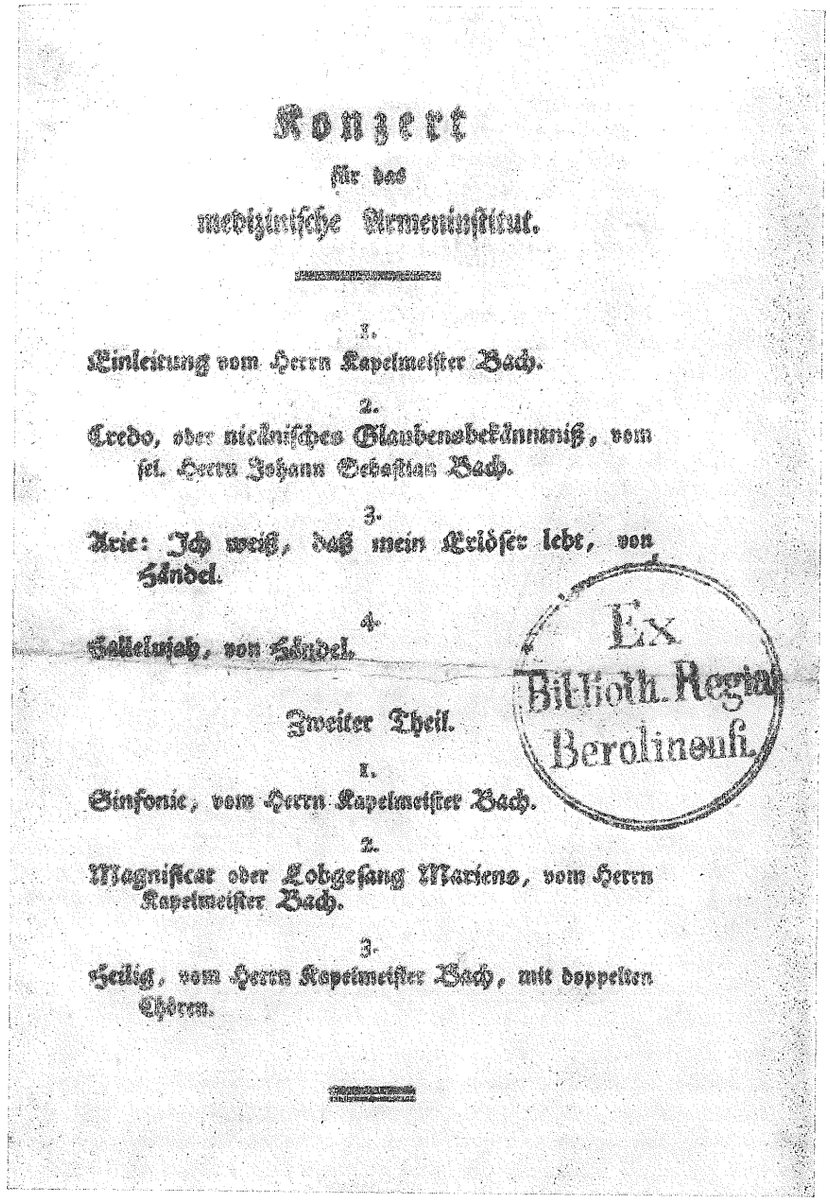
151. Bach, J. S. Missa a 5 Voci 2 Viol., 2 Fl., 2 Ob., 3 Trombe Tymp. A e B[22].

Wir nennen die Handschrift »Traeg«. – Die zweite Wiener Quelle ist der handschriftliche »Katalog der hinterlassenen Kunstsachen des... verstorbenen Herrn Joseph *Haydn*«, der von dem Schätzmeister Ignatz Sauer angefertigt ist. Hierin finden wir:

546. Bach, Sebastian, Missa à 5 voci, 2 Soprani, Alto, Tenore, Basso, 3 Trombe, Tamburi, 2 Traversi, 2 Oboe, 2 Violini, 1 Viola è Continuo, sehr nett geschrieben und gut erhalten. Ein höchst schätzbares Exemplar[23].

Wir nennen dies Exemplar »Haydn«. Ernst Fritz Schmid ist der Überzeugung, daß dies Manuskript mit »Traeg« identisch ist, d. h. daß der greise Joseph Haydn seine Partiturabschrift der »Missa a 5 voci...« von der Musikalienhandlung Traeg erworben habe, eine Annahme, die wir vorerst dahingestellt sein lassen. Schmid teilt ferner mit, daß Haydns musikalischer Nachlaß nahezu vollständig von seinem Herrn und Gönner, dem Fürsten Nikolaus Esterházy, erworben und bis in die Gegenwart im fürstlichen Archiv sorgfältig verwahrt wurde. Er sagt von der Handschrift wörtlich: »Auch scheint sie im fürstl. Esterházyschen Archiv unter der alten Signatur I 27/272 erhalten zu sein.« Eine Nachprüfung war Schmid nicht möglich, da zur Zeit seiner Studien (1931/32) das Archiv nicht zugänglich war.

Als dritte Wiener Katalogeintragung ist zu nennen die in dem »Catalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofrathes Raphael Georg *Kiesewetter* Edlen von Wiesenbrunn in Wien. 1847, Gedruckt bei den P. P. Mechitharisten«. Unter den Kompositionen von Joh. Seb. Bach wird angeführt:



Konzert

für das

medizinische Armeninstitut.

1.

Einleitung vom Herrn Kapelmeister Bach.

2.

Credo, oder nicänisches Glaubensbekänntniß, vom sel. Herrn Johann Sebastian Bach.

3.

Arie: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, von Händel.

4.

Halleluja, von Händel.

Zweiter Theil.

1.

Sinfonie, vom Herrn Kapelmeister Bach.

2.

Magnificat oder Lobgesang Mariens, vom Herrn Kapelmeister Bach.

3.

Heilig, vom Herrn Kapelmeister Bach, mit doppelten Chören.

Ex Biblioth. Regia Berolinensi.

Kyrie, Christe e Kyrie a 5 v. col B. cont, mit einem Choral.
In der Anmerkungsrubrik heißt es dazu: »P. u. St. 3 f.« – Laut Angabe des »Catalogs« gehören die Sätze zu den Stücken, die von Kiesewetter zur Aufführung gebracht worden sind.

b) Neben diesen Katalogeintragungen steht uns ein zweites Hilfsmittel zur Verfügung, wenn wir ehemals vorhandenen Abschriften unserer Partitur auf die Spur kommen wollen. Es sind die Nachrichten über das praktische Musizieren in Aufführungen und Proben, die vor dem Erscheinen der ersten gedruckten Ausgabe stattfanden, bei denen also handschriftliches Material benutzt worden sein muß.

1786, Hamburg: Der »Hamburger Correspondent« berichtet in seiner Nr. 57 vom 1. April über ein »Konzert für das medizinische Armeninstitut«, in dem unter C. P. E. Bachs Leitung das »Credo, oder Nicänisches Glaubensbekänntniß, vom sel. Herrn Johann Sebastian Bach« erklungen ist[24]. Ein Exemplar des gedruckten Programms (2 Bl. 8°) ist, eingeheftet in die Handschrift P 22, erhalten. Seine Vorderseite (s. die Abbildung) nennt die ganze Reihe der damals zu Gehör gekommenen Kompositionen.

1811 ff., Berlin: Am 25. Oktober begann Zelter in den Proben der Singakademie mit dem Studium des ersten »Kyrie eleison«. Bis zum April 1815 wurden alle Stücke bis zum »Dona nobis pacem« gesungen[25]. Diese Angaben beruhen auf den Eintragungen im Tagebuch der Singakademie, das mit dem Jahre 1815 abbricht. Das Studium aus Bachs »Messe« muß sich dort aber fortgesetzt haben, wie eine briefliche Äußerung Felix Mendelssohn Bartholdys gegenüber Karl Klingemann vom 6. Dez. 1846 beweist, in der er den Freund an ihre gemeinsame Mitwirkung beim Proben aus »der Bach'schen H moll Messe« in »Zelters Freitagen« erinnert, die erst später als 1815 möglich war[26].

1816 bis 1820. Wien: In diesen Jahren fand in den Hauskonzerten des Musikhistorikers Raphael Georg Kiesewetter eine Aufführung des »Kyrie« und des »Gloria«, also von Bachs »Missa«, statt[27].

1827, Berlin: Aug. Wilhelm Bach brachte in der Marienkirche den Satz »Et incarnatus est« zu Gehör[28].

1828 ff., Frankfurt a. M.: Am 10. März 1828 dirigierte Joh. Nepom. Schelble in einem Konzert des Cäcilien-Vereins das »Credo«. Die Partiturabschrift der ganzen »Messe« hatte er sich schon 1825 von Hans Georg Nägeli verschafft. – Am 5. Januar 1831 folgten unter Schelbles Leitung »Kyrie« und »Gloria«, die am 10. April zusammen mit dem »Credo« wiederholt wurden. – Weitere Aufführungen schlossen sich an (»Credo« im November 1831, »Gloria« am 21. Oktober 1833, »Et incarnatus est« und »Crucifixus« am 19. Dezember 1833)[29].

1828, Berlin: Am 30. April veranstaltete Spontini anläßlich des allgemeinen Bußtages im Königl. Opernhaus ein »Concert spirituel«. An Instrumentalmusik erklang Beethovens V. Symphonie und seine Ouvertüre zu Coriolan, an Vokalmusik:
Beethoven: Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis,
J. S. Bach: Die ersten 6 Sätze des »Credo« (bis »Et resurrexit«),
C. P. E. Bach: Heilig[30].

1830er Jahre, Braunschweig: Friedrich Konrad Griepenkerl probt mit seiner Singakademie aus Bachs »Messe« und scheint auch öffentlich daraus dargeboten zu haben. Die aus den Erinnerungen Louis Köhlers (1820–1886) stammenden Nachrichten lassen eine genauere Datierung nicht zu[31].

1834, Berlin: Am 20. Februar brachte Karl Friedrich Rungenhagen mit der Singakademie erstmalig die vollständige »Messe« zu Gehör[32].

1838, London: Am 1. Mai sang die Choral Harmonists Society das »Credo«[33].

1841 ff., Leipzig: Am 21. Januar 1841 dirigierte Felix Mendelssohn Bartholdy im Gewandhaus »Crucifixus«, »Et resurrexit« und »Sanctus«. – Das »Sanctus« wiederholte er am gleichen Ort am 23. April 1843 als Schluß des Festkonzertes, das er anläßlich der Einweihung des Leipziger Bach-Denkmals veranstaltete[34].

*

7. Bei der Aufzählung der Aufführungen (oder Proben), die ich im vorigen Abschnitt bot, habe ich absichtlich alle diejenigen beiseite gelassen, von denen wir annehmen müssen, daß dabei ausschließlich gedrucktes Material, vor allem aber eine gedruckte Partitur benutzt wurde. Da die 1. Lieferung des Erstdruckes, »Kyrie« und »Gloria« umfassend, im Jahre 1833 erschien, sind alle Aufführungen nach diesem Termin, die nur Stücke daraus brachten, unberücksichtigt geblieben. Unser Interesse richtet sich zunächst immer noch auf die handschriftliche Überlieferung. Wir haben also nunmehr zu fragen: In welcher Beziehung stehen die uns einerseits in den Katalogen, andererseits in den Aufführungen begegnenden Handschriften zu den uns erhaltenen Manuskripten? Bei der Beantwortung dieser Frage gehe ich geographisch vor, d. h. ich werde das auf die einzelnen Orte Bezügliche zusammenfassen. Es wird sich zeigen, daß wir dadurch zugleich zu einer Sachordnung kommen. Schon hier sei vorausgeschickt, daß mehrere der Manuskripte, von denen im vorigen Abschnitt (Kataloge und Aufführungen) die Rede war, sich nachweisbar mit erhaltenen und bereits beschriebenen decken.

Dies ist sogleich der Fall bei dem Material, das C. P. E. Bach im Jahre 1786 in *Hamburg* bei seiner Aufführung des »Symbolum Nicenum« benutzte. Wir haben es noch vollständig in Händen; es besteht aus der Partitur P 22 und den »älteren Stimmen« von St 118. Außerdem ist, wie schon gesagt, das Programm des Konzertes (eingeklebt vor dem Titelblatt von P 22) erhalten. Die Zusammengehörigkeit der beiden Quellen P 22 und St 118 geht aus dem im vorderen Innendeckel des Partiturbandes befindlichen Stimmenverzeichnis hervor. Daß beide, Partitur und Stimmen, bei der fraglichen Aufführung dienten, erkennt man aus folgenden untrüglichen Merkmalen: Beide enthalten bearbeitende Eintragungen von C. P. E. Bachs Hand. Beide beginnen mit dem instrumentalen Einleitungssatz des Hamburger Bach, den auch das gedruckte Programm dem »Credo« voranschickt; dabei läßt der Umstand, daß dieser Satz den Stimmen erst nachträglich vorangeheftet ist, während er die Partiturniederschrift als gleich anfänglich dazugehöriger Bestandteil eröffnet, deutlich die Priorität der Stimmen vor der Partitur erkennen. Schließlich ist das mehrerwähnte Hamburger Konzertprogramm wohl nicht zufällig vor das Titelblatt des Bandes P 22 geklebt.

Diese Darbietung des »Symbolum Nicenum« ist in mehrfacher Beziehung von geschichtlicher Bedeutung: Was die Titelfassung des Programmblattes nicht erkennen läßt, geht aus P 22 und St 118 mit gleicher Deutlichkeit hervor: C. P. E. Bach hat diese Vertonung des »Symbolum« als eine selbständige Komposition betrachtet; er stand damit noch in der lebendigen Tradition von seinem Vater her. In dem zurückliegenden Menschenalter war die liturgisch und musikalisch reich ausgestattete Form des lutherischen Gottesdienstes aufgelöst worden. So blieb nunmehr für die Darbietung eines Werkes wie des »Symbolum« kein anderer Raum als der Konzertsaal. Unsere Aufführung hat also als die erste eines kirchlichen Vokalwerkes von J. S. Bach an dieser außerkirchlichen Stätte zu gelten. Aber selbst hier wirkt die Überlieferung lebendig fort. C. P. E. Bach weiß noch, daß ein Kirchenstück seines Vaters nicht im leeren Raum geistig für sich steht, daß es sowohl musikalisch wie kirchlich vorbereitet sein will. Im Leipziger Gottesdienst war »auf die Haupt-Musique« von der Orgel »präludiret« worden. So schreibt der Hamburger einen instrumentalen Eingangssatz, in dem er in Anlehnung an Pachelbels Typus des Orgel-Choralvorspiels die beiden ersten Zeilen von »Allein Gott in der Höh sei Ehr« durchführt, zugleich an die musikalische wie an die kirchliche Tradition anknüpfend. Er ändert zwar die instrumentale Besetzung mehrerer Stücke (»Credo in unum Deum«, »Et in unum Dominum«, »Et in Spiritum sanctum«, »Confiteor unum baptisma«); aber in der parallelen Behandlung je zweier paarig einander zugeordneten Sätze bewies er, daß ihm die geschlossene Architektur dieser Barock-Komposition bewußt und deutlich war. Gewiß zeigen seine überarbeitenden Eintragungen die Einwirkung der weicheren Geschmacksrichtung des empfindsamen Zeitalters; aber der originale Klangkörper blieb erhalten, an der Besetzungsstärke, für die Joh. Seb. Bach seine kirchlichen Gesangswerke geschaffen hatte, wurde nichts geändert. Und damit blieb auch vom originalen Klangbild trotz spürbaren Einwirkungen der neueren Zeit Wesentliches erhalten.

Außer dem Bericht im »Hamburger Correspondenten« besitzen wir einen zweiten literarischen Niederschlag dieses Konzertes, und zwar in Gedichtform, Christoph Daniel Ebelings »Lobgesang auf die Harmonie«[35]. Das Poem muß kurz nach dem Tode C. P. E. Bachs in Hamburg entstanden sein; denn in den Worten

»ach!
In unsern Tempeln schallten seine Psalmen!«

hören wir die Klage seiner Mitbürger über das Dahinscheiden des Meisters. In den Versen selber wird J. S. Bachs Name nicht genannt, dafür aber in den Anmerkungen, die der Verfasser beifügt. Zu den Worten: »Und deinen [der Harmonie] Trauten« heißt es:

»J. S. Bachs *Credo*, das Meisterstück dieses größten aller Harmonisten.«

Ebeling muß also an dem Konzert von 1786 teilgenommen haben, aus dessen Programm auch Händels »Halleluja« und C. P. E. Bachs »Heilig« erwähnt werden. Aus dem von Klopstockschem Überschwang beeinflußten Gedicht weht uns die Luft dieses Zeitalters entgegen. Von den Musikern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden außer dem Hamburger Bach die Namen Hasse und Graun genannt. Neben ihnen erscheint J. S. Bach mit seinem »Credo«, das offenkundig auch von dem Poeten als ein

selbständiges Werk betrachtet worden ist. Bezeichnend ist, daß von seinem Inhalt nur der erste und zweite Artikel erwähnt wird. Mit dem dritten und seinem Bekenntnis zur »una sancta catholica et apostolica ecclesia«, zu dem »unum baptisma« und mit seinem eschatologischen »expecto ... vitam venturi saeculi« weiß man nicht mehr viel anzufangen. Wir werden sehen, wie man rund 40 Jahre später in Berlin mit den Sätzen Bachs zu diesem dritten Artikel umging.

Von Hamburg gehen die Fäden, wie wir sahen, nach *England*. Der Besuch, den Charles Burney im Jahre 1772 bei C. P. E. Bach abstattete, hatte die Verbindung hergestellt. Obwohl Burney selber erst in seinen letzten Lebensjahren (etwa 1810) Verständnis und Bewunderung für die Kunst Joh. Seb. Bachs gewann, blieb die Verbindung Burneys mit Hamburg für die Anfänge der englischen Bach-Pflege auch nach der Rückkehr des »musikalischen Reisenden« in seine Heimat bedeutsam. Hierfür ist das Exemplar des »Symbolum Nicenum«, das wir »Burney« genannt haben, weil es sich im Nachlaß des Gelehrten findet, ein wertvoller Beleg. Es läßt sich weder beweisen noch widerlegen, daß »Burney« mit dem heute im Britischen Museum befindlichen Exemplar R. M. 21 e 27 identisch ist. Ich möchte es jedoch als höchstwahrscheinlich bezeichnen, da es in entscheidenden Punkten C. P. E. Bachs Bearbeitung von 1786 enthält. Der Umstand, daß einige Merkmale dieser Bearbeitung sogleich vom Kopisten und mit Tinte eingetragen, andere später mit Bleistift hinzugefügt wurden, läßt mit Sicherheit erkennen, daß die Kopie in Hamburg hergestellt worden ist, und zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit der entstehenden Überarbeitung. Die musikalischen, insbesondere die auf Joh. Seb. Bach bezüglichen Verbindungen zwischen Hamburg und England liefen also über Burney. – Die Herkunft der Handschrift »Knyvett« und ihr Verbleib ist leider unaufgeklärt. Es ist jedoch nicht abwegig, in ihr einen nahen Verwandten, vielleicht sogar eine Kopie von »Burney« zu vermuten. Unbekannt ist auch das Exemplar, das bei der Londoner »Credo«-Aufführung vom 1. Mai 1838 benutzt wurde. Überschauen wir aber dies englische Material, so kommen wir zu folgenden Feststellungen: Auch hier wird (wie 1786 in Hamburg) die echte Tradition insofern gewahrt, als das »Symbolum Nicenum« als eine völlig selbständige Komposition auftritt. (Wir werden dieselbe Beobachtung machen, wenn wir im nächsten Kapitel von den frühesten Druckplänen sprechen.) Das gleiche Bild ergibt die Partitur P 1212, die mit ihrem später hinzugefügten Titel »Nicene Creed / by / Sebastian Bach« nach England weist, wie ihr Notentext aber zeigt, schon vor 1786 in Hamburg entstanden sein muß. Ganz abgesehen davon, daß wir englischerseits ausschließlich Einzelhandschriften des »Symbolum« kennen, war die Welt des englischen Protestantismus – der entscheidende Förderer der dortigen Bach-Pflege, Samuel Wesley, war ein Neffe des Begründers der Methodisten-Kirche – nicht dem Mißverständnis ausgesetzt, als müsse eine »Credo«-Vertonung Teil einer vollständigen, d. h. letztlich doch von Haus aus römisch-katholischen, Messe sein. Der lateinische, der Übersetzung nicht bedürfende Text wird schließlich auch dazu beigetragen haben, dem »Symbolum« den Zugang nach England zu eröffnen. – Bei all dem aber ist für unsere Betrachtung ausschlaggebend: Was wir von englischen Handschriften und ihrer Herkunft feststellen können, weist nach dem Hamburg von spätestens 1786 zurück. Dies bedeutet, daß wir die englischen Kopien innerhalb unserer

Gruppierung dem »Typus P 180« zuzuweisen haben. Wie wir sehen werden, stehen sie damit, abgesehen von zwei Ausnahmen, völlig allein.

Von einer dieser Ausnahmen wollen wir sogleich sprechen, der Aufführung der sechs ersten Sätze des »Symbolum Nicenum« am 30. April 1828 unter *Spontini in Berlin*. Daß man hierbei an die Überlieferung des »Typus P 180« anknüpfte, beruht jedoch nicht, wie in England, auf geschichtlich-organischer Entwicklung, sondern war ein Zufall. Man erkennt dies schon daran, daß die Anzeigen des Konzerts das »Symbolum Nicenum« als »Credo *aus einer Messe* von Sebastian Bach« bezeichnen. Zudem erfuhren die Stücke eine so tiefgreifende Umformung in ihrer Fassung wie in ihrem Klangbilde, daß schon hierdurch das Abreißen jeder Tradition deutlich wird. Wir erkennen dies an dem bei dieser Aufführung benutzten Stimmenmaterial, dessen Hauptmasse uns in der Handschrift St 595 vorliegt. Daneben wurden allerdings auch die Stimmen St 118 gebraucht, und zwar die »älteren« und die »jüngeren«. Diese waren zum Gebrauch bei Spontinis Konzert eigens hergestellt worden, wie die Datierungen aus dem November und Dezember 1827 beweisen. Der Zufallscharakter in der Wahl war dadurch bedingt, daß Spontini sich bei seiner Materialbeschaffung ungern an Zelter und die Singakademie gewandt haben wird und bei dem Sammler Pölchau Hilfe fand. Dieser besaß damals sowohl die Partitur P 22 wie die Stimmen St 118. Das »Symbolum Nicenum« erfuhr aber eine empfindliche Kürzung. Die drei letzten Sätze, »Et in Spiritum sanctum«, »Confiteor unum baptisma« und »Et expecto resurrectionem«, fielen fort. C. P. E. Bach hatte sie musiziert und (sogar in der Bearbeitung) sein Verständnis für die Gesamtarchitektur des Werkes bewiesen. Seine Hörer haben dies Verständnis schwerlich mehr geteilt; vor allem war ihnen der Inhalt des dritten Artikels ferngerückt. Ebelings Poem ließ das erkennen. Es ist die gerade Fortsetzung dieser Linien, wenn Spontini das letzte Drittel des »Symbolum« strich.

Wir können uns das Klangbild der Aufführung von 1828 noch vergegenwärtigen. Nehmen wir den Stimmensatz St 595 mit den Vokal- und den Streicherstimmen aus St 118 zusammen, so bekommen wir eine genaue Vorstellung von der Aufführung. Welch ein verändertes Bild gegenüber C. P. E. Bachs Konzert von 1786! Damals hatte der Rezensent im »Hamburger Correspondenten« angemerkt, Bachs »Credo« könne nur bei starker chorischer Besetzung wirken. Hierin lag eine indirekte Kritik an der von C. P. E. Bach beibehaltenen originalen Stärke des Chores. Es meldet sich die neue Zeit mit ihren veränderten Klangidealen; sie ahnt nicht, daß sie damit dem Wesen der Barockmusik Joh. Seb. Bachs Schaden zufügte. Mit Spontinis chorischem Aufwand wäre der Hamburger Referent sicherlich zufrieden gewesen. Denn wenn wir annehmen, daß jedes Chormitglied aus einer eigenen Stimme sang, so betrug die Stärke des vokalen Klangkörpers mindestens 96 Sänger. Ihnen stand ein Streichorchester von 68 Spielern (18 erste und 18 zweite Violinen, 12 Violen, 12 Violoncelli und 8 Kontrabässe) zur Seite. Der Bläserpart war völlig modernisiert. Anstatt der originalen Tromben und Timpani, Flöten und Oboen wurden 2 Klarinetten, 3 Hörner und 2 Fagotte, diese alle aber in solistischer Besetzung, verwendet. – In den bei diesem Konzert gebrauchten Stimmen finden sich Vortragsbezeichnungen, vor allem solche dynamischen Charakters, die dem Original fremd sind. In den Erinnerungen von Heinrich Dorn[36] ist zu lesen,

wie Spontini solche Nuancen ausführte: »Forte wie ein Orkan, Piano wie ein Hauch, Crescendo, daß man unwillkürlich die Augen aufriß, Decrescendo von zauberisch ermattender Wirkung, Sforzando um Tote zu erwecken.« Das vollzählig aufgebotene, an Spontinis Opern hervorragend geschulte Personal der Königlichen Bühne – Dorn spricht von der »Begeisterung der auf ihren Heerführer stolzen Armee« – wird auch am 30. April 1828 Wirkungen dieser Art erzielt haben.

Als Spontini im Jahre 1820 kurz nach seinem Amtsantritt in Berlin Mozarts »Don Juan« aufführte und dabei entsprechend der von ihm durchgeführten Verstärkung der Königlichen Kapelle 7 Kontrabässe verwendete, protestierte die Pressekritik gegen diese der Mozartschen Musik nicht angemessene Vergrößerung des Aufführungsapparates.[37] Bachs Musik erging es ganz anders. Hier war die Tradition abgerissen; niemand erhob Einspruch dagegen, daß das »Symbolum Nicenum« des Thomaskantors im Klanggewande der Beethovenschen »Missa solemnis« erschien, ja auch mit Teilen dieses Werkes in einem Zuge aufgeführt wurde. An dieser Stelle aber wird der innere Wandel, der sich seit Bachs Tode vollzogen hatte, am deutlichsten. Denn der vokale Teil des von Spontini veranstalteten Bußtagskonzertes war nichts anderes als eine um den Schluß des »Credo« und um das »Agnus Dei« verkürzte, im übrigen kompilierte »Messe«. Obwohl sich der Dirigent (wie ich sagte, rein zufällig) sein Aufführungsmaterial aus dem Handschriftenvorrat beschafft hatte, der der letzte Überrest der auf Joh. Seb. Bach selber zurückgehenden Überlieferung war (ich nannte diese Familie den »Typus P 180«), zu dessen Wesenszügen das Eigenleben der vier selbständigen Kompositionen gehörte, lebte er bereits in der Anschauung der neuen Zeit, für die eine »Messe« zwar nicht mehr ein liturgisches Gebilde, wohl aber eine zusammenhängende Kunstform war, für die Beethovens »Missa solemnis« das nicht überbotene Gipfelwerk bedeutete.

Ad. Bernh. Marx darf als einer der wichtigsten Repräsentanten der damaligen Bach-Bewegung angesehen werden. In seinen Veröffentlichungen über die Berliner und insbesondere über die Frankfurter Aufführungen des Jahres 1828, die ich im vorigen Abschnitt zitierte, wird das »Credo« stets als »Teil« einer vermeintlich »vollständigen« Messe betrachtet. Wohl übt Marx daran Kritik, daß Spontini die Instrumentation änderte. Die Nebeneinanderstellung von Kompositionen Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs ist dem Berichterstatter unerträglich. Daran aber, daß Spontini in demselben Konzert die beiden ersten Sätze aus Beethovens »Missa solemnis« und (als Fortsetzung) Bachs »Symbolum Nicenum« zu Gehör brachte, nahm er keinen Anstoß.

Die Vorstellung, daß Bachs Vertonung aller Sätze vom »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem« eine zusammenhängende »Messe« darstelle, beherrscht, wie wir sahen, die Familie der Handschriften, die ich als dem »Typus Am B 3« zugehörig nachgewiesen habe. Sie sollte das gesamte Feld der Musikpflege erobern. Diese Eroberung aber ging von *Berlin* aus. Als *Zelter* 1811 mit den Proben des »Kyrie eleison« begann, war er ohne Zweifel der Überzeugung, den ersten Satz einer vollständigen Messe vor sich zu haben. Die Notenbibliothek der Berliner Singakademie ist zum größten Teil ein Opfer des letzten Krieges geworden. Zum Glück aber können wir uns von der Partitur der Bachschen »Messe«, die Zelter benutzte, noch Wichtiges vergegenwärtigen. Mit den

Handschriften »Sievers«, P 1208 und der »Partitur Dresden« hatte sie, wie wir sahen, das charakteristische Merkmal gemeinsam, daß die Vokalpartie der Sätze »Et incarnatus est« und »Crucifixus« Solostimmen zugewiesen wurde. Abgesehen von der Notation der Altstimmen im Sopranschlüssel, die nicht übernommen wurde, bietet die »Partitur Dresden« das Bild des Exemplars »Singakademie«. Es war von Zelter durchgearbeitet, wie die Doppelnotierung der Baßstimme aus »Et resurrexit« (Takt 74 ff.) in der Partitur Dresden beweist. Vor allem aber zeigt diese Kopie, daß das Exemplar »Singakademie« eindeutig zur Abschriftengruppe des »Typus Am B 3« gehört hat.

Von Berlin führt der Weg nach dem *Leipzig* Felix Mendelssohns. Die in seinem Besitz gewesene Partiturabschrift, aus der er 1841 und 1843 die damals noch nicht veröffentlichten Sätze »Crucifixus«, »Et resurrexit« und »Sanctus« dirigierte, ist heute nicht nachweisbar. Es kann aber kaum einem Zweifel unterliegen, daß er die Abschrift von Berlin bezogen hat, daß sie also dem dort schon fest beheimateten »Typus Am B 3« angehörte.

Ausführlicher müssen wir von der Lage in *Braunschweig* sprechen. Hier besaß Friedrich Konrad Griepenkerl eine Partiturabschrift, und zwar seit dem Jahre 1819. Wir nannten sie nach ihrem heutigen Eigentümer »Sievers«[38]. Das Jahr der Erwerbung durch Griepenkerl ist bemerkenswert; denn es ist dasselbe, in dem unweit Braunschweigs in Göttingen das Manuskript »Forkel« zum Verkauf kam. Griepenkerls nahe Beziehungen zu dem Göttinger »Doctor und Musikdirector« sind bekannt. Schon dies legt den Gedanken sehr nahe, daß das Manuskript »Sievers« mit der 1819 in Göttingen zum Verkauf angebotenen Handschrift »Forkel« identisch ist. Zur Gewißheit erhoben wird diese Wahrscheinlichkeit, wenn wir feststellen: Die Titelfassung des Manuskriptes »Forkel« »Missa a 5 Voci 6 Stromenti e Continuo« kehrt unter sämtlichen uns erreichbaren Handschriften-Titelblättern nur bei »Sievers« wieder, hier aber sowohl auf den Titelblättern wie auf den äußeren Einbandschildern beider Bände.

Jetzt können wir den Weg der Abschrift »Sievers« rückwärts verfolgen. Forkels Kenntnis des Bachschen Vokalwerkes war noch 1802, wie sein Buch beweist, sehr gering. Erst als in den folgenden Jahren die Pflege von Gesangswerken Bachs, z. B. in den Proben der Berliner Singakademie, aufgenommen wurde, wuchs auch bei dem Göttinger Historiker das Interesse an dieser Seite des Meisters. Forkels Nachlaßkatalog enthält mehrere Gesangskompositionen Bachs, die in der Biographie von 1802 nicht einmal erwähnt werden. Die Fundgrube dafür waren die Berliner Handschriftenbestände. (Nur von Berlin kann sich Forkel auch die Notizen über die Amalien-Bibliothek haben mitteilen lassen, von denen wir sprachen.) So stammt »Sievers« (= »Forkel«) auch aus Berlin; die Fassung (»Typus Am B 3«) beweist es. Man sandte dem Forscher von dort aus eins der ältesten und schönsten Manuskripte der »Messe«.

Griepenkerl aber machte von diesem Manuskript auch praktischen Gebrauch. Das besagt nicht nur Louis Köhlers Bericht; auch die mit blaßroter Tinte eingetragenen Bearbeitungen des Bläser-, besonders des Blechbläserparts, beweisen es. Erzählt Köhler jedoch von einer sechzehnstimmigen Messe Bachs, bei der er als »Chorjunge« mitgewirkt habe, so handelt es sich ohne Zweifel um jenes mehrchörige Werk, das irrtümlicherweise Joh. Seb. Bach zugeschrieben worden ist, und dessen Partitur Griepenkerl

ebenfalls aus Forkels Nachlaß erworben hat (im »Verzeichnis der ... Musikalien« von 1819 unter Nr. 52 genannt). Aber auch die Handschrift »Sievers« diente bei einer Aufführung, und zwar des »Sanctus«. Auf dem fliegenden Blatt am Schluß des zweiten der Manuskriptbände steht folgende Bleistiftnotiz:

pag:	136 – 163
Viol.	10 –
–	10
Viola	6
Baß	10

Auf den angegebenen Seiten des Bandes steht das »Sanctus«. Die Notiz ist eindeutig die Anweisung für einen Stimmenkopisten, der das Aufführungsmaterial für das Streichorchester auszuschreiben hatte: Je 10 Stimmen für die Pulte der Viol. I und II, 6 für die Viola- und 10 für die Violoncello- und Kontrabaßpulte. Das Streichorchester war also 72 Mann stark. Von Chorstimmen erfahren wir nichts. Das läßt darauf schließen, daß Griepenkerl die im Jahre 1834 zur ganzen »Hohen Messe« gedruckt erschienenen Vokalstimmen benutzte, die Aufführung also frühestens in dies Jahr zu verlegen ist. Die Menge des chorischen Aufgebotes aber muß beträchtlich gewesen; dafür bürgt die Größe des Streichorchesters. Zudem wissen wir von Köhler, daß Griepenkerl die Chorschüler des Gymnasiums zur Verstärkung der Singakademie heranzog. Die Herstellung der Bläserstimmen (sicherlich nur in je einem Exemplar) wird sich der Dirigent, schon um der auch von ihm geübten Uminstrumentierungen willen, selber vorbehalten haben. Vergegenwärtigen wir uns das Bild dieses Aufführungsapparates, so fällt uns die frappante Ähnlichkeit mit dem Aufgebot bei dem Berliner Bußtagskonzert vom 30. April 1828 in die Augen. Wir denken unwillkürlich an Spontini. Und in der Tat bestehen hier direkte Verbindungen. Louis Köhler berichtet aus der Zeit, in der er unter Griepenkerls Leitung mitsang: »Ich erinnere mich lebhaft, daß eines Tages ein Herr von hochfeinem Ansehen in Begleitung einiger dito Damen die Singakademie besuchte und sich sehr schmeichelhaft zum Professor [Griepenkerl] über die Leistungen derselben aussprach. Das war Spontini nebst Gemahlin.«

Wir wenden uns von Braunschweig nach *Frankfurt a. M.* und zu den dortigen Aufführungen unter Joh. Nepomuk Schelble. Hier sah es ähnlich aus wie bei Spontinis Bußtagskonzert in Berlin; denn auch hier beruhte es auf bloßem Zufall, daß bei der Wiedergabe des »Credo« eine Handschrift benutzt wurde, die wir als einen der spätesten Abkömmlinge des »Typus P 180« anzusprechen haben, der zweite Band der heute in der Frankfurter Bibliothek aufbewahrten Partitur. Der erste Band desselben Manuskriptes gehört dem »Typus Am B 3« an. Daß hier verschiedene Fassungen vorlagen, bemerkte Nägeli, der Lieferant des Manuskriptes und Eigentümer der Vorlagen, nicht. Die für den »Typus Am B 3« charakteristische Gesamtauffassung, wonach die Sätze vom »Kyrie« bis zum »Dona« eine zusammenhängende »Messe« darstellen, hatte sich aber schon so weit durchgesetzt, daß Schelble ebenso wie Spontini das »Credo« als

einen Messen*teil* betrachtete. Die Zahl der Mitwirkenden bei dem Frankfurter Erklingen betrug 172. Ihre Verteilung auf die einzelnen Glieder des Klangkörpers ist nicht überliefert, da wir das damals gebrauchte Stimmenmaterial nicht kennen. Zwei Anhaltspunkte sind uns aber gegeben, aus denen wir entnehmen können, daß das Klangbild dem Berliner unter Spontini und dem Braunschweiger unter Griepenkerl nahe verwandt gewesen sein muß: 1. Das zahlenmäßige Aufgebot, das an allen drei Stellen annähernd das gleiche ist; 2. bearbeitende Eintragungen in der Partitur, die sich auf Stärkegrade und Zeitmaße, aber auch auf instrumentale Umbesetzung beziehen. Wie bei Spontini, so begegnen wir auch bei Schelble Klarinetten.

Wir dürfen also sagen: Auch hier erschien das Werk Bachs in Beethovens Klanggewande. Hüten wir uns aber, über diesen uns immer wieder begegnenden historisch-stilistischen Fehlgriff vorschnell richterlich den Stab zu brechen. So bestimmt wir uns heute auch in der Praxis wieder auf das originale Klangbild Bachs zurückbesinnen müssen, so unmöglich ist es, dieselbe Forderung an die Generation der emporsteigenden Romantik zu stellen. Nur indem es den Klangvorstellungen jener Zeit angepaßt wurde, konnte Bachs Vokalwerk im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aufgenommen werden. Die Pflege seiner großen Kirchenwerke aber und die Begeisterung, die sie erweckten, sind eine der notwendigen Voraussetzungen für die Sammlung der Bach-Verehrer, die Gründung der Bach-Gesellschaft, die Publikation der Gesamtausgabe und damit die Rettung dieses Werkes vor dem Untergang gewesen.

Von Frankfurt führt uns unser Weg nach *Zürich*. Wir sahen, daß Schelble seine Partiturabschrift von Hans Georg Nägeli bezogen hatte, und stießen als Vorlage zum ersten Bande des Schelbleschen Exemplars auf eine Kopie des »Typus Am B 3«. Daß der Züricher Verleger eine Abschrift dieser großen Familie besessen hat, dazu hätte es dieses dokumentarischen Beweises nicht einmal bedurft. Wir können dies vielmehr aus dem vom Verlag Nägeli in den Jahren 1833 bis 1845 herausgegebenen Erstdruck ablesen, dessen Titelblätter zwar behaupten, die Edition sei »nach dem Autographum gestochen«, dessen Lesarten aber diese Behauptung, mindestens was die Grundlage des Stiches angeht, widerlegen. (Davon soll im nächsten Kapitel die Rede sein.)

Wir kommen zur letzten Gruppe der Abschriften, der *Wiener*, die schon deswegen von hervorragender Bedeutung ist, weil dabei einer der ganz großen Namen der Musikgeschichte auftaucht, der Joseph Haydns, und weil wir hiermit der Verbindung des Bachschen Vokalschaffens mit der Wiener Klassik nachspüren. Die Schwierigkeit unserer Feststellungen wird dadurch erhöht, daß heute keine der Wiener Musikbibliotheken eine Abschrift von Bachs »Messe« besitzt[39]. Unsere einzigen Quellen sind daher die drei Katalogeintragungen (Haydns Nachlaß, Nachtrag Traeg 1804 und Nachlaß Kiesewetter 1847) sowie der Bericht von der Aufführung des »Kyrie« und »Gloria« durch R. G. Kiesewetter (1816–1820). Da a priori nur mit einer sehr geringen Zahl von Wiener Abschriften zu rechnen ist, hat man bisher die Abschriften »Haydn« und »Traeg« als identisch erklärt, d. h. angenommen, Jos. Haydn habe sein Exemplar von Joh. Traeg gekauft. Dies wird jedoch unmöglich gemacht durch die Titelfassungen in den beiden Katalogen, es sei denn, daß der Traegsche »Nachtrag« von 1804 in seiner

Titelaufnahme völlig willkürlich verfahren ist und sich von der Beschriftung des ihm vorliegenden Titelblattes der Handschrift souverän unabhängig gemacht hat. Dies anzunehmen ist aber unmöglich, da eine nächstverwandte Titelfassung in dem Manuskript P 182 vorliegt[40]. Gemeinsam ist bei »Traeg« und P 182:

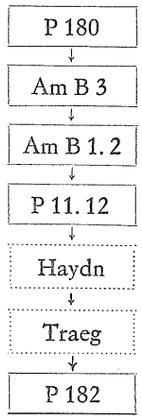
1. Die eigentümliche und in unsern Kopien nur hier auftretende Reihenfolge der Instrumente: Violinen, Flöten, Oboen, Trompeten, Pauken, Viola und Baß.
2. Die Bezeichnung der Flöten als »Fl[auti]« statt als »Traversi«.
3. Die Bezeichnung der Pauken als »Tymp[ani]« statt als »Tamburi«.
4. Die Bezeichnung der Grundstimme als »B[asso]« statt als »Continuo«.

Daß »Traeg« im Vokalpart die Einzelstimmen (im Unterschied von P 182) nicht aufzählt, fällt nicht ins Gewicht und ist als sinngemäße Kürzung bei der Titelaufnahme zu erklären. Ebensowenig braucht uns der Unterschied in der Bezeichnung der Viola (»Traeg«: A[lto]; P 182: Viola) zu irritieren.

Da die Anfertigung von P 182 nach eigener Angabe der Handschrift den 25. September 1822 begonnen wurde, das Manuskript (Sammlung Fischhof) nach Wien gehört, kann es fraglos nur als Kopie von »Traeg« angesprochen werden. Andererseits habe ich bereits festgestellt, daß P 182 ein Abkömmling von P 11. 12 ist und abgesehen vom Titelblatt mit seiner Quelle weitestgehend übereinstimmt. Format, Schriftbild, zahlreiche Besonderheiten sind identisch. Wir sind also gezwungen, dasselbe (weitestgehende Übereinstimmung mit P 11. 12) auch von »Traeg« anzunehmen, da dies Manuskript in der Genealogie zwischen P 11. 12 und P 182 steht. Als mater von P 182 muß »Traeg« ein Abkömmling von P 11. 12 sein. Jedoch kein unmittelbarer. Vielmehr ist hier die Handschrift »Haydn« einzuschalten.

Dies wird klar, wenn wir die Titelfassung bei »Haydn« studieren. Sie bewahrt das Bild derer von P 11. 12 noch fast vollständig. Nur in der Form des Autornamens finden wir einen geringfügigen Unterschied: Statt »Johann Sebastigan Bach«, wie P 11 in Anlehnung an Am B 1 bietet, lesen wir »Bach, Sebastian«, wobei die Voranstellung des Familiennamens natürlich vom Katalogverfasser stammt. »Sebastian Bach« aber (nicht etwa »Johann Sebastian Bach«) muß die Autorangabe auf dem Titelblatt von »Haydn« gelautet haben; denn auch das Titelblatt von P 182 bedient sich noch dieser Namensform. Der Schreiber des Manuskriptes »Haydn« hat hier also den in seiner Vorlage entstellten Namen (»Sebastigan«) richtiggestellt. Einen anderen Fehler seines Vorlagetitelblattes aber übernahm er unkorrigiert: Wie in P 11, so lesen wir auch hier »2 Oboe«. Dieses Versehen aber erhielt sich auch auf den Abkömmlingen der Handschrift »Haydn«; es begegnet uns auf dem Titelblatt von P 182 wieder. Zwischen »Haydn« und P 182 aber steht die Kopie »Traeg«, und zwar als filia des Manuskriptes »Haydn« und als mater von P 182. In der Katalogbeschreibung von »Traeg« sind die Instrumente nur in Abkürzungen angegeben. Dennoch können wir nunmehr feststellen: Auch auf dem Titelblatt von »Traeg« müssen die Rohrblattbläser als »2 Oboe« bezeichnet gewesen sein. Ich fasse die bisherigen Ergebnisse zusammen:

a) Die Wiener Manuskripte sind in folgende Genealogie einzuordnen



Das Titelblatt von »Haydn« wird durch die Titelaufnahme im Nachlaßverzeichnis richtig wiedergegeben. – Das Titelblatt von »Traeg« beschrieb den Inhalt der Handschrift folgendermaßen: »Missa a 5 Voci, 2 Soprani, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 2 Flauti, 2 Oboe, 3 Trombe, Tympani, Viola Alta e Basso«. Der Vorname des Komponisten lautete bloß »Sebastian«.

b) Da P 182 das Bild von P 11. 12 (abgesehen vom Titelblatt) so sklavisch genau widerspiegelt, daß man zunächst geneigt ist, unmittelbare Kopie anzunehmen, müssen die Zwischenglieder »Haydn« und »Traeg« genauso ausgesehen haben; anderenfalls hätte sich dies Bild nicht über die beiden Mittelglieder weg erhalten können.

Somit können wir uns von dem in Joseph Haydns Besitz befindlichen Exemplar eine bis in alle Einzelheiten genaue Anschauung bilden. Es war ein Queroktavband im Format etwa 22×30 cm, dessen Titelfassung, Inhalt und Schriftbild durch Heranziehung von P 11. 12, aber auch von P 182, bekannt ist. Und damit steht wiederum in vollkommenem Einklang, wenn es in Haydns Nachlaßkatalog von dem Manuskript heißt: »sehr nett geschrieben... Ein höchst schätzbares Exemplar.«
»Haydn« steht, wir wir sahen, seiner Vorlage P 11. 12 und damit der echten Barocktradition noch unmittelbar nahe, der Tradition, die sich sowohl in der Reihenfolge aufzuzählender Instrumente wie in deren Benennung ausprägt. »Traeg« weicht davon ab. Der offensichtlich in der Wiener Musikwelt lebende Kopist modernisiert sein Titelblatt, soweit dies möglich ist, im Sinn und mit den Bezeichnungen, wie seine musikalische Umwelt sie kennt und versteht. So werden aus den »Tamburi« die »Tympani«, aus dem »Continuo« der »Basso« usw. M. a. W.: Während das Manuskript »Haydn« sicherlich in Berlin angefertigt wurde, ist der Entstehungsort der Handschrift »Traeg« ohne Frage Wien. Die Handschrift »Haydn« geht zudem auf den Kreis um die Prinzessin Amalie von Preußen und Kirnberger zurück. Dadurch aber begegnen wir den Personen, die die Übermittler dieser Berliner Bach-Tradition nach Wien gewesen sind.

Die entscheidende Rolle hat dabei bekanntlich Baron Gottfried van Swieten gespielt. Es ist kein Wagnis, fügt sich vielmehr, wie ich zeigen werde, dem schon Mitgeteilten bestens ein, wenn wir den Hergang folgendermaßen zeichnen: Während der Zeit, die van Swieten Gesandter Österreichs bei Friedrich dem Großen war, ließ er sich ein Bachsches Vokalwerk aus der Kirnbergerschen Handschriftengruppe kopieren. Als Katholik hatte er an der »Missa« bevorzugtes Interesse. Als Vorlage zu der für ihn anzufertigenden Kopie wählte er ein Exemplar (P 11. 12), das schon in seiner äußeren Erscheinung als Queroktavband dem in Wien gebräuchlichen Format ähnlicher Partituren entsprach, zudem in der Gliederung des Stoffes sich mit derjenigen des Missale Romanum nicht im Widerspruch befand. Nach van Swietens Heimkehr wurde von der ihm gehörenden Abschrift eine Tochterkopie angefertigt. Das von Berlin mitgebrachte Exemplar kam in Haydns Besitz, der Baron behielt die Tochterkopie. Van Swieten starb 1803. Im folgenden Jahre (1804) kam die aus seinem Nachlaß stammende Tochterkopie durch die Firma Traeg in den Handel. Allein auf diese Weise erklärt sich zwanglos das Datum des Angebotes der Handschrift »Traeg«. Ob das Exemplar »Haydn« mit dem Nachlaß des Meisters in das Esterhazysche Archiv nach Eisenstadt kam, ist zur Zeit nicht feststellbar. Als sicher darf angenommen werden, daß die Handschrift nicht in Wien geblieben ist.
Wir verfolgen den Weg von »Traeg« weiter und können trotz der Spärlichkeit der Überlieferung einige Schritte tun. Wir halten an der Überzeugung fest, daß in jenen Jahren in Wien nur äußerst wenige Exemplare von Bachs »Messe« vorhanden waren. Im Nachlaß R. G. Kiesewetters befand sich, wie wir sahen, unter J. S. Bachs Kompositionen eine Partitur der Sätze »Kyrie«, »Christe«, »Kyrie«. Da wir keinen Anlaß haben, an der Richtigkeit der Nachricht zu zweifeln, wonach Kiesewetter nicht nur das »Kyrie«, sondern auch das »Gloria« aufgeführt hat, muß ihm damals noch weiteres Abschriftenmaterial zur Verfügung gestanden haben. Die Annahme ist erlaubt, daß es die Handschrift »Traeg« gewesen ist[41]. Kiesewetters Haus war die Pflegestätte seltenster älterer Musikwerke, darunter auch Bachscher Kompositionen. Mit der dortigen Aufführung kann man – wenn unsere Annahme richtig ist – auch die Entstehung des Manuskriptes P 182 in Zusammenhang bringen. In jedem Falle aber beleuchten die handschriftlichen Eintragungen im vorderen Innendeckel von P 182 die damalige Situation der Bachschen Musik in Wien in bezeichnender Weise. Die Notiz von 1822 besagt:
Neben der »Verehrung alter Meister« überhaupt, wie sie z. B. bei Kiesewetter gang und gäbe war, wird auch »der Autor«, d. h. Bach, hochgeachtet, vor allem durch »andere vortreffliche Werke desselben«, worunter wir im damaligen Wien vorzüglich Klavierkompositionen zu verstehen haben. »Diese Messe« ist aber »auch als Seltenheit merkwürdig« »und weit und breit nicht wieder anzutreffen«. In Berlin wäre eine Wendung wie diese fehl am Platz, nicht aber in Wien, das damals (1822) außer dem Exemplar »Traeg« »weit und breit« keine Partiturabschrift kannte. Aber auch in der Bewertung

der »Messe« und in der sie beinahe in Schutz nehmenden Ausdrucksweise atmen wir Wiener Luft. Die »älteren Meister« (und mit ihnen Bach) haben es nicht ganz leicht, sich neben den »neueren« zu behaupten.

Völlig verändert ist das Bild zwei Jahrzehnte später. Jetzt braucht man nicht mehr etwas besorgt zu hoffen, daß »dieses Meisterstück... wieder in die Hände eines Verehrers kommen« möge. »Man nennt« jetzt »die Beethoven'sche Messe aus D & die v. Bach aus H m die zwey größten Schöpfungen in diesem Fache.« Es ist communis opinio. Bach steht Seite an Seite mit Beethoven. Was in Berlin schon in Spontinis Bußtagskonzert vom 30. April 1828 zutage trat, hat sich auch in Wien durchgesetzt. Die Fassung der »Missa« Bachs aber, und damit kehre ich zum Ausgangspunkt dieses musikgeschichtlichen Exkurses zurück, gehört zum Zweige der Berliner Tradition. Auch die heute nicht mehr greifbaren Handschriften »Haydn« und »Traeg« repräsentieren den »Typus Am B 3«.

*

8. Wir verlassen für einen Augenblick die Quellenuntersuchung im engeren Sinn des Wortes und schalten einige allgemeine Beobachtungen ein, die die Entwicklung der Überlieferung von bestimmter Seite her beleuchten. Wie ich sagte, erbte im Jahre 1750 C. P. E. Bach den Band P 180. Vier Jahre später erschien der bekannte Nekrolog J. S. Bachs, der in seinem weitaus größten Teil von Bachs zweitem Sohn in Gemeinschaft mit Joh. Friedrich Agricola verfaßt ist[42]. Dieser Nachruf enthält ein Verzeichnis der gedruckten und der ungedruckten Kompositionen Johann Sebastians. Die unveröffentlichten Werke werden darin, in großen Gruppen zusammengefaßt, zwar nur sehr summarisch aufgezählt; dennoch kann man die Hauptwerke Bachs erkennen. Wenn es darin z. B. heißt »Fünf Paßionen, worunter eine zweychörige befindlich ist«, so begegnen wir der Matthäus-Passion. Ebenso sind eindeutig zu identifizieren: die Orgel-Sonaten, das Orgelbüchlein, die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers, die Englischen, die Französischen Suiten u. a. Werke. Nach einer »Messe in h-moll«, oder wie man diese Größe auch nennen mag, suchen wir vergeblich. Hätte C. P. E. Bach die Sätze vom »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem«, deren eigenhändige Niederschrift er besaß, als ein zusammenhängendes Werk, als eine »vollständige Messe« im Unterschied von den vier »kleinen Messen«, betrachtet, so würde er schwerlich unterlassen haben, sie kenntlich zu machen. Keinesfalls hat er sie übersehen oder vergessen, sie zu nennen. Wir erkennen dies aus den Briefen, die C. P. E. Bach im Jahre 1774 an Nikolaus Forkel geschrieben hat[43]. Der Göttinger Gelehrte hatte, wie aus diesen Briefen hervorgeht, um Ergänzungen zu den im »Nekrolog« gebotenen Mitteilungen über J. S. Bach gebeten. Zum Verzeichnis der Kompositionen seines Vaters weiß C. P. E. Bach nur hinzuzufügen: »15 zweystimmige Inventiones und 15 dreystimmige Sinfonien; ingleichen 6 kurze Vorspiele«. Er wußte also noch, daß die in seinem Besitz befindliche Handschrift P 180 ein Sammelband ist, in dem sein Vater vier Einzelwerke vereinigt hatte. Zwei dieser Kompositionen, und zwar die beiden bedeutendsten, lassen sich in dem Nekrologverzeichnis von 1754 ohne Schwierigkeit unterbringen. Hier heißt es unter Ziffer 2:

»Viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanctus, Dramata, Serenaden...«

»Messen« sind nach lutherisch-liturgischem Sprachgebrauch Vertonungen des »Kyrie« und »Gloria«; und eine nur aus diesen beiden Stücken bestehende Messe ist die »Missa«, die die erste Hälfte des Bandes P 180 füllt. – Unter die »vielen... einzelnen Sanctus« haben wir die sechsstimmige Komposition zu zählen, deren zweite Fassung in der Handschrift P 180 auf das »Symbolum Nicenum« folgt, und von deren erster Fassung eine Einzelpartitur von J. S. Bachs eigener Hand noch heute erhalten ist (P 13). Ganz im Sinne seines Vaters verfuhr daher der Hamburger Bach, als er im Jahre 1786 vom »Symbolum Nicenum« eine Einzelabschrift anfertigen ließ und diese Vertonung des »Credo« als selbständige Komposition zur Aufführung brachte.

Greifen wir noch einmal auf das Verzeichnis der Kompositionen im Nekrolog von 1754 zurück, so finden wir dort 5 Jahrgänge von Kirchenstücken und 5 Passionen genannt. Da wir sowohl die »Missa« wie auch das »Sanctus« aus unserm Bande P 180 als selbständige Werke zu betrachten haben, ergeben sich unter den uns erhaltenen Kompositionen Bachs auch 5 lutherische »Missae« und 5 einzelne »Sanctus«. Man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß Bach so etwas wie einen Plan gehabt habe, wonach er von jeder Gattung kirchlicher Vokalwerke 5 Exemplare zu verfertigen vorhatte. Den Ausgangspunkt bildeten dabei die Kirchenkantaten, und die Fünfzahl mag durch Erdmann Neumeisters »Fünffache Kirchenandachten« beeinflußt gewesen sein. In diese Ordnung mit ihrer auf eine gewisse Vollständigkeit bedachten Systematik gliedern sich unsere beiden Werke, die »Missa« und das »Sanctus« aus der Handschrift P 180 bestens ein.

Mit dem Tode C. P. E. Bachs (1788) reißt in Hamburg die letzte lebendige Verbindung mit J. S. Bach ab. Die nachfolgende Generation weiß nichts mehr von den Umständen, unter denen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Thomaskantor im Leipzig der Spätorthodoxie seine Werke verfertigt hatte. Nicht nur in der Musik, sondern ebenso im kirchlichen und gottesdienstlichen Leben ist ein grundlegender Wandel eingetreten. Die Liturgie der Aufklärungszeit kennt keinerlei lateinische Bestandteile. »Kyrie«, »Gloria«, »Credo«, »Sanctus«, »Osanna«, »Benedictus«, »Agnus Dei« erklingen nur noch im Kultus der Römischen Kirche. Man darf sich nicht wundern, daß die Verfasser des Verzeichnisses, das im Jahre 1790 von C. P. E. Bachs Nachlaß hergestellt wurde, den Inhalt des Bandes P 180 als »die große catholische Messe« bezeichneten[44]. Wir stehen am Ende des 18. Jahrhunderts. Es ist die Zeit, in der die Handschriften P 11. 12 und P 6. P 8 entstanden sind. Die hier auftretende Gruppierung des gesamten Stoffes wie auch die Titelfassungen (P 8!) zeigen eine beachtenswerte Annäherung an das Missale Romanum. Mit dem beginnenden 19. Jahrhundert zieht die Romantik herauf. Daß sie es Bach zutraute, eine vollständige katholische »Messe« geschaffen zu haben, daß man vom Ende des dritten Jahrzehnts an diese vermeintlich von J. S. Bach geschaffene »Missa« mit Beethovens Missa solemnis in Parallele setzte, haben wir aus dem Studium der Partiturengruppe des «Typus Am B 3« gesehen. Vergleichen wir nun aber die große Masse dieser Abschriften – wir dürfen mit Bestimmtheit behaupten, daß sie noch zahlreicher waren als die uns vorliegenden Exemplare – mit der geringen Anzahl der Kopien des »Typus P 180«, so wird vollauf

deutlich, daß das 19. Jahrhundert in seinem Verständnis unserer Kompositionen die Bahnen weiterwandern mußte, die von der abklingenden Aufklärung über die Klassik zur Romantik geführt hatten. Damit gewinnt die Abschriftengruppe des »Typus Am B 3«, wenn die Handschriften auch textkritisch ohne Bedeutung sind, musikgeschichtlich, ja geistesgeschichtlich ein hohes Interesse. Welche Rolle bei dieser Entwicklung schließlich die Drucke gespielt haben, soll im nächsten Kapitel dargestellt werden.

*

9. Es bleibt uns als letzte Aufgabe dieses Kapitels, diejenigen Handschriften zusammenzustellen, die für uns von text- und quellenkritischem Wert sind. Ich füge ihrer Namhaftmachung die Sigel hinzu, unter denen ich sie künftig zitieren werde.

BB: Mus Ms autogr Bach P 180	A
B Dresden: Mus. 2405 D 21, Aut. 2	B
BB: Mus Ms autogr Bach P 13	A^1
BB: Mus Ms autogr Bach St 117	B^1
BB: Am B 3	C
BB: Mus Ms Bach P 572 BB: Mus Ms Bach P 23 BB: Mus Ms Bach P 14	D
BB: Mus Ms Bach P 1212	E
BB: Mus Ms Bach St 118 (»ältere Stimmen«) . .	F

II. DIE DRUCKE

1. Der Gedanke an Drucklegung unserer Partituren tauchte zuerst in England auf. In London hatte der um die Anfänge der dortigen Bach-Pflege hochverdiente Samuel Wesley bereits im Jahre 1809 den Plan der Gründung einer Bach Society. Im folgenden Jahre (1810) gelang es ihm, den greisen Charles Burney für die Kunst Bachs zu gewinnen. Sechs Jahre später schrieb er an seinen Freund und Mitkämpfer für die Sache Johann Sebastians, Benjamin Jacob:[1]

4 Gower Place
Euston Square (London)
Thursday, 15 Feb. 1816.

Dear Sir, – You are perfectly welcome to the Psalm and Chant annexed if they will suit your purpose: I have also added a few proposals for a Work which, from the Name of the Author, I guess you will find no inclination to decry. My object in publishing it is not emolument, which indeed is seldom to be expected in this Town from any *masterly* musical Productions; but my chief view has been to manifest to English *real* Judges of the Art, how mistaken and false the Report of those who have Impudently pretendet to prove that the great Sebastian Bach could not compose truly Vocal Music. I mean also that the present Work be regarded as a study for *Masters* in Orchestral Composition, and such indeed it will be found. I want merely to cover the Expenses of the Publication which I find cannot be done by less than 70 Subscriptions at a Guinea each; at present I have about 40, so that 30 more are required. I need not add much as Panegyric a upon any grand Production of the Matchless Man, but I will only just observe that even you, who have been familiar with sundry of his Compositions, will be surprized at some of the gigantic feautures of the admirable CREDO in question.

I remain,
Dear Sir,
Sincerely Yours,
S. Wesley

My best respects to Mrs Jacob.

Wir erkennen Wesley's Begeisterung für Bach und insbesondere für dies »Credo« ebenso deutlich aus diesem Brief wie die Widerstände, die der Verfasser zu überwinden hatte, dem Vokalschaffen Bachs in England Anerkennung zu erkämpfen. Die

geplante Ausgabe kam nicht zustande. Wir müssen annehmen, daß sich die noch fehlenden 30 Subskribenten nicht zusammengefunden haben.

Suchen wir nach der handschriftlichen Vorlage, die Wesley für seine Ausgabe benutzen wollte, so liegt nichts näher, als an das Exemplar »Burney« zu denken. Der Gelehrte war am 12. April 1814 verstorben. Am 8. August desselben Jahres wurde sein Nachlaß an Musikalien versteigert. Daraus ging, wie wir sahen, das Manuskript von Bachs »Symbolum Nicenum« in den Besitz von T. Jones über, mit dessen Notenbeständen es am 15. Februar 1826 wieder auf den Markt kam. In dem Verkaufskatalog von 1826 ist der Titelaufnahme des Werkes die Bemerkung hinzugefügt: »with an interesting correspondence respecting it, between Mr. T. Jones and Mr. S. Wesley«. Diese Briefe sind nicht erhalten. Die auf sie bezügliche Bemerkung kann aber kaum anders gedeutet werden, als daß die Korrespondenz den Plan Wesley's, Bachs »Credo« zu publizieren, zum Gegenstande hatte; denn Jones besaß die Handschrift bereits in dem fraglichen Jahr 1816. – Wäre es zu dieser Veröffentlichung des »Symbolum Nicenum« gekommen, so wäre eine Publikation erschienen, die – wie wir sehen werden, im Gegensatz zu den später auf dem Festland herausgekommenen – aus der Handschriftengruppe des »Typus P 180« stammte. Dies hätte zur Folge gehabt, daß mindestens an dieser Stelle der Musikwelt die Erinnerung daran wachgehalten worden wäre, daß das »Symbolum Nicenum« eine selbständige Komposition ist. (Wesley selber bezeichnete es ja auch in seinem Brief an Jacob vom 15. Februar 1816 zweimal ausdrücklich als »Work«.) Und das hätte für die Beurteilung der übrigen in dem Sammelbande A vereinigten Kompositionen nicht ohne Folge sein können. – Es kam anders. Die Verbreitung im Druck wurde durch die festländische Tradition bestimmt. Ihr wenden wir uns nunmehr zu.

*

2. In der Allgemeinen musikalischen Zeitung (Leipzig) findet sich im 20. Jahrgang 1818 (S. 531, Nr. 29, v. 22. Juli) unter der Überschrift »Notizen« folgende Mitteilung:

> Die Kenner und ernsten Freunde der Tonkunst sollen (und hoffentlich bald) durch die Herausgabe eines musikal. Werks erfreuet werden, das ganz zuverlässig zu den bedeutendsten und vollendetsten aller Zeiten, und in seiner Gattung eines der vortrefflichsten – ja, nach dem Urtheil Verschiedener, in dieser seiner Gattung das vortrefflichste von allen ist; wir meynen die, dem Publicum nur durch vieljährigen Ruhm bekannte »große Missa von Joh. Sebast. Bach«. Und zwar kömmt uns in einer und derselben Stunde die Nachricht zu, daß durch ein seltsames Zusammentreffen, zugleich »zwey« ausgezeichnete Kenner der Tonkunst damit umgehen, jeder eine besondere Ausgabe dieses herrlichen Werks zu veranstalten: Hr. Pölchau nämlich in Berlin, u. Hr. Nägeli in Zürich. Jener (derselbe, dem wir die Herausgabe des großen »Magnificat« Seb. Bachs verdanken) vor kurzem erst zurückgekehrt von einer, zum Theil in jener Absicht unternommenen Reise durch England und Frankreich, hat sein Unternehmen noch nicht öffentlich angekündigt, sondern nur privatim auf jener Reise ihm Freunde geworben, und hegt dabey noch die Absicht, von dem,

> was nach Abzug der Kosten seiner Ausgabe übrig bleibt, dem unsterblichen Meister ein würdiges Denkmal über seinem Grabe in Leipzig errichten zu lassen; Hr. Nägeli kündigt seine Ausgabe so eben öffentlich an, wodurch sie auch uns bekannt geworden. Mit Vergnügen haben wir bei dieser Gelegenheit von Hrn. P. vernommen, daß er eben jetzt in England und Frankreich, vornämlich in den Hauptstädten beyder Reiche, nicht nur unter den gelehrten Musikern, sondern auch unter den gründlich ausgebildeten Dilettanten, eine sehr lebhafte Theilnahme an Sebast. Bach und seinen Werken gefunden, so daß es in den Cirkeln solcher Musikfreunde beyder Hauptstädte selbst gewissermaßen zum guten Ton gehört, Fugen und andere Klavierstücke desselben vorzutragen, und, (sogar von Damen) vorgetragen, mit Bewunderung aufzunehmen.

Wie anders wird hier von Bachs »Missa« gesprochen als zwei Jahre vorher in Wesley's Brief an Jacob, aber auch als in der (vier Jahre später!) in Wien zu Papier gebrachten Notiz im Einbanddeckel der Abschrift P 182. Das Werk, so urteilt man in Berlin und Mitteldeutschland, ist »dem Publicum ... durch vieljährigen Ruhm bekannt«. Georg Pölchau (1773–1836) – von seinem Publikationsplan sprechen wir zuerst – entstammte einer baltischen Familie. Bevor er 1813 nach Berlin übersiedelte, wohnte er längere Zeit in Hamburg. Hier erwarb er unter vielen anderen aus C. P. E. Bachs Nachlaß folgende uns bekannten Handschriften:

A^1:	die autographe Einzelpartitur zum »Sanctus«,
B^1:	die dazu gehörenden originalen Stimmen,
F:	die von C. P. E. Bach im Jahre 1786 benutzten Stimmen zum »Symbolum Nicenum«,
P 22:	die dazu im gleichen Jahre angefertigte Einzelpartitur C. P. E. Bachs.

In Berlin ergänzte er dies Material durch Erwerbung der Manuskripte:

P 6. P 7. P 8:	das, wie gezeigt, aus verschiedenen Bestandteilen zusammengefügte Exemplar,
P 11. 12:	die Handschrift, die dem Manuskript »Haydn« als Vorlage gedient hatte.

Pölchaus Anteilnahme an Bachs »Messe« konnten wir ferner feststellen, als von dem Bußtagskonzert Spontinis (Berlin, 30. April 1828) die Rede war. Der Sammler hatte, wie wir sahen, dazu nicht nur die Handschrift F zur Verfügung gestellt, sondern zugleich diesen Stimmensatz (z. T. sogar eigenhändig) erweitert.

Durch die Notiz in der Leipziger Allgem. musikal. Zeitung v. 22. Juli 1818 erfahren wir nun, daß Pölchau schon zehn Jahre vor Spontinis Konzert mit dem Plan umging, die ganze »Messe« Bachs zu publizieren. Seine Reise nach London hatte ihn mit dem Kreise um Samuel Wesley in persönliche Verbindung gebracht. Wesley's Mißerfolg – die notwendige Zahl der Subskribenten für seine Ausgabe des »Credo« war nicht zusammengekommen – hat Pölchau offenbar nicht entmutigt. Er hielt bei seinem Unternehmen sogar einen Überschuß für möglich. Aber auch seine Ausgabe ist nicht zustande

gekommen. Wir hören nichts weiter von ihr. Vielleicht hat er den Plan angesichts der gleichzeitigen Ankündigung Nägelis fallenlassen. Soviel aber dürfte feststehen: Hätte Pölchau eine Ausgabe veranstaltet, so wären dabei kaum andere als sekundäre Quellen, Handschriften des »Typus Am B 3«, benutzt worden.

*

3. Der Züricher Verleger Hans Georg Nägeli, der in der mitgeteilten »Notiz« neben Georg Pölchau genannt wird, ist uns schon als Eigentümer des Autographbandes A begegnet (s. Kapitel I, Abschnitt 1). Aus seinen an Breitkopf & Härtel in Leipzig gerichteten Briefen[2] geht hervor, daß er um 1801 noch nicht daran dachte, Vokalwerke Bachs zu veröffentlichen; denn er überließ diese Aufgabe dem Leipziger Verlagshause und erklärte, er werde sich auf die Publikation Bachscher Instrumentalkompositionen beschränken. Im Jahre 1805 aber erwarb er den Manuskriptband A, und zwar, wie er später mehrfach versichert hat, um die »Messe« herauszugeben[3]. Er glaubte sogar, mit dem Ankauf dieser Handschrift das ausschließliche Publikationsrecht erworben zu haben, eine Überzeugung, die er und ebenso später sein Sohn Hermann bei den mancherlei sich ergebenden Konflikten hartnäckig und leidenschaftlich vertrat. Hans Georg Nägeli kündigte gleichzeitig mit der mehrfach genannten redaktionellen »Notiz« sein Vorhaben, die »Messe« zu veröffentlichen in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung an[4] und versandte außerdem gleichlautende Subskriptionsaufforderungen in Zettelform, von denen sich einige Exemplare erhalten haben. Eins davon ist im vorderen Innendeckel des Bandes A eingeklebt, stammt also wohl sicher aus Nägelis Besitz, ein anderes an derselben Stelle der Handschrift P 6, die damals Eigentum von Georg Pölchau war. Aus diesem letzten Umstand erkennt man Pölchaus Interesse an dem Vorhaben des Züricher Verlegers. Der Berliner Sammler scheint darauf den Gedanken der Veröffentlichung dieser Partitur aufgegeben zu haben; denn er kündigte noch im gleichen Jahr (1818) bei Simrock in Bonn den Druck der Bachschen Messe in A-dur an. Dies führte zu dem ersten Konflikt mit Nägeli, der die Bonner Voranzeige mißverstand und einen Konkurrenzdruck seiner »Messen«-Ausgabe vermutete[5]. Während Pölchaus Ausgabe der Messe in A-dur zustandekam und noch 1818 erschien, fanden sich für Nägelis weit größeres Unternehmen nicht genügend Subskribenten, so daß die für Ostern 1819 angekündigte Partitur nicht erschien.

Nägeli ließ sich jedoch nicht entmutigen, begann vielmehr trotz der geringen Zahl an Vorbestellungen mit dem Stich. Als im Jahre 1827 mehr als die Hälfte der Platten fertig waren, wiederholte er die Ankündigung, diesmal in der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung[6], und deren Herausgeber Adolf Bernhard Marx wies seinerseits in einer Notiz auf das Unternehmen hin[7]. Als Echo davon sei hier ein Brief zitiert, den Fanny Mendelssohn am 23./25. Dezember 1827 an Karl Klingemann in London schrieb. (Die Kenntnis der Sätze auf seiten der Briefschreiberin ist auf die erwähnten Proben der Stücke in der Berliner Singakademie unter Zelter zurückzuführen.) Sie schreibt:

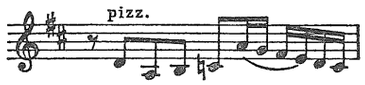
> Zu Ihren englischen Ohren ist wohl auch noch nicht die musikalische Kunde gedrungen, daß Nägeli Bachs große fünfstimmige Messe aus h-moll herausgiebt! Triumph für alle Berliner Enthusiasten, Marx an der Spitze. Der Mann erwirbt sich wirklich ein großes Verdienst, denn es kommt ihm nichts dabei heraus und das weiß er sehr gut.

In der Tat war es für den Verleger ein Risiko; die Zahl der »Enthusiasten« war trotz allem, was im vorigen Kapitel über die handschriftliche Verbreitung und das praktische Musizieren gesagt wurde, nicht so groß, daß der Verleger mit starkem Absatz seiner Partiturausgabe rechnen konnte.

Wiederum war die Zahl der Bestellungen ungenügend, so daß der Druck weiter hinausgeschoben werden mußte. Jetzt aber stellten sich ernste Konkurrenzgefahren ein. Im Jahre 1832 kündigte der Bonner Verleger N. Simrock, bei dem zwei Jahre vorher die Matthäus-Passion erschienen war, an, er werde die große »Messe« Bachs in Partitur erscheinen lassen und zugleich den Klavierauszug und die Chorstimmen veröffentlichen. Dahinter stand A. B. Marx, der Bearbeiter des Klavierauszuges, der ebenso wie die Chorstimmen schon ausgedruckt und versandbereit vorlag. Nägeli erhob Einspruch unter Berufung auf das mit dem Autograph von ihm, wie er glaubte, zugleich erworbene alleinige Verlagsrecht. Marx bestritt nicht nur die Gültigkeit dieses Rechtsanspruches, sondern sogar die Echtheit der bei Nägeli befindlichen Handschrift und behauptete, Pölchau habe das Autograph in seiner Sammlung[8]. Schließlich kam es zu der Übereinkunft, wonach Nägeli den Stich der Partitur behielt, der inzwischen bis zum »Et resurrexit« vorgeschritten war, während Simrock mit dem Partiturstich noch nicht begonnen hatte. Simrock sollte demgegenüber die Herausgabe von Klavierauszug und Chorstimmen behalten. Beide Verleger aber, so wurde vereinbart, setzten auf den Titelblättern neben den Namen des eigenen Verlagshauses den des anderen.

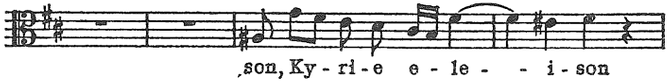
Obwohl schon beinahe drei Viertel der ganzen »Messe« gestochen waren, entschloß sich Nägeli, zunächst nur die erste Hälfte, d. h. die Sätze bis »Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris Amen« zu drucken. So erschien im Jahre 1833: »MESSE / von JOHANN SEBASTIAN BACH. / NACH DEM AUTOGRAPHUM GESTOCHEN. / Erste Lieferung. / Die zweyte Lieferung wird spätestens zur Ostermesse 1834 sammt einem Haupttitel, / Umschlag und Subskribenten-Verzeichnis geliefert. – Die Subskription à 8 Reichsthaler / fürs Ganze bleibt bis zur Erscheinung der zweyten Hälfte offen. Der nachherige / Ladenpreis wird auf 12 Reichsthaler festgesetzt. / Eigenthum des Verlegers. / Einregistrirt in das in Leipzig errichtete Archiv des Verlegervereins gegen den Nachdruck. / Zürich bey Hans Georg Nägeli. / Bonn bey N. Simrock. /« Die auf diesem Umschlagtitel stehende Behauptung, die Partitur sei nach Bachs Autograph gestochen worden, trifft nicht zu. Es läßt sich vielmehr an zahlreichen Einzellesarten zeigen, daß nicht A oder eine eigens davon angefertigte Kopie als Stichvorlage gedient hat, sondern ein relativ später Abkömmling von C. (Die Tatsache, daß Hans Georg Nägeli neben dem Autographbande auch eine Abschrift vom »Typus Am B 3« besessen hat, ist uns schon bekannt; denn die auf Nägeli zurückgehende Frankfurter Partitur gehört in ihrem ersten Bande dieser Familie an.) Ganz unbenutzt war jedoch das Autograph A bei der Herrichtung der Vorlage zum Erstdruck nicht geblieben; sie wurde, aber nur sehr oberflächlich, mit Bachs Partiturhandschrift verglichen[9]. Dabei kam es gelegentlich zu Mißverständnissen des originalen Schriftbildes, die ich an zwei Beispielen illustrieren will.

In Takt 58 des Satzes »Christe eleison«, d. h. beim Einsatz der Singstimmen, fügt Bach der Violine den Vermerk »pia« (= piano) hinzu, den Am B 3 und die davon abhängigen Abschriften als »p« wiedergeben. Dementsprechend finden wir dies »p« auch in Nägelis Erstdruck. Die Quelle A enthält denselben Vermerk »pia« auch in Takt 12 der Violinstimme; hier aber fehlt die Angabe des Stärkegrades in den Abschriften des »Typus Am B 3«. Nägelis Erstdruck bietet die Violinstimme des Taktes 12 folgendermaßen:



Bachs Schreibweise »pia« wurde also bei der Heranziehung von A als ein Pizzicato mißverstanden. – Ebenso bezeichnend ist das Druckbild in Takt 82 des »Quoniam«. Hier liegt in Bachs Handschrift eine autographe Korrektur vor, durch die das vierte Achtel der Singstimme von gis in eïs verwandelt wurde. Zur Verdeutlichung setzte Bach ein F (=eïs) hinzu. Nägeli druckte nicht nur das gis, sondern hielt das F für ein Forte-Zeichen und fügte es zwischen den beiden Fagottstimmen ein.

Auch an Druckfehlern ist Nägelis Stich reich. Allein im Eingangssatz »Kyrie eleison« finden sich deren rund vierzig; aber auch in den anderen Stücken sieht es nicht besser aus. Zwei Beispiele mögen genügen: Im ersten »Kyrie eleison", Takt 88 bis 91 lautet der Alt bei Nägeli



Im Schlußchor »Cum Sancto Spiritu« erscheint der Takt 77 zweimal, das erste Mal am Ende der Seite 85, das zweite Mal zu Beginn der Seite 86. – Man sieht schon an diesen Beispielen, daß Nägelis Partiturdruck auch den allerbescheidensten Ansprüchen auf Genauigkeit nicht genügen konnte.

Soviel wir wissen, war Felix Mendelssohn Bartholdy der erste, der Mißtrauen gegenüber der Zuverlässigkeit dieser Ausgabe äußerte. Er schrieb von Leipzig aus am 6. Dezember 1846 an Karl Klingemann:

> Ich hatte mir aus Dresden die Stimmen der Bach'schen H moll Messe verschafft (erinnerst Du Dich ihrer von Zelters Freitagen her?) und aus diesen, die er größtentheils eigenhändig geschrieben und dem damaligen Churfürsten dediciert hat (»Gegen Sr. Königl. Hoheit und Churfürstliche Durchlaucht zu Sachsen bezeigte mit inliegender Missa seine unterthänigste Devotion der Autor J. S. Bach« steht auf dem Umschlag), habe ich meine Partitur nach und nach von den Fehlern befreit, die in Unzahl drin steckten, und die ich wohl oft bemerkt, aber niemals richtig zu corrigieren Gelegenheit hatte. Die mechanische und doch ab und zu interessante Arbeit war mir recht willkommen.

Es gereicht dem scharfen Blick Mendelssohns und ebenso seinem ernsten Bemühen um eine unverfälschte Bach-Überlieferung zur hohen Ehre, die Mangelhaftigkeit des Erstdrucks bemerkt und auf die originalen Quellen, soweit sie ihm zugänglich waren, zurückgegriffen zu haben. Er konnte dabei nicht ahnen, daß die Stimmen B einer anderen Schicht in der authentischen Entwicklung von Bachs »Missa« angehören als die Abschrift C, auf die Nägelis Partiturdruck primär zurückging, und ebenso als die Gestalt des Autographs A, das, wenn auch nur oberflächlich, zur Revision der Druckvorlage herangezogen worden war. Das von Mendelssohn durchkorrigierte Exemplar des Erstdrucks ist nicht bekannt. Dennoch dürfen wir sagen, daß die von ihm aufgewandte Mühe der Berichtigung schon wegen der dabei zurategezogenen Mittel kein dauernd befriedigendes Ergebnis gezeitigt haben kann.

Hans Georg Nägeli starb im Jahre 1836. Nach seinem Tode wurde sein Sohn Hermann Eigentümer des Autographbandes A. Der Erbe vollendete die Ausgabe der »Messe« im Jahre 1845. Von der damals publizierten »2. Lieferung«, die alle Sätze vom »Credo in unum Deum« bis zum »Dona nobis pacem« enthält, gilt dasselbe, was ich von der 1. Lieferung gesagt habe, nur daß die unter Zuhilfenahme von A durchgeführte Überarbeitung noch flüchtiger war als die vor dem Jahre 1833.

Simrock in Bonn begnügte sich diesmal jedoch nicht damit, daß sein Name auf dem Titelblatt neben dem Nägelis genannt wurde. Er veranstaltete einen Nachdruck, für den die Platten völlig neu gestochen wurden. Das Titelblatt lautet: »Die hohe Messe / in H-moll. / von / JOH. SEB. BACH. / nach dem Autographum gestochen / PARTITUR / II. Lieferung / Preis 60 Fr^s. Complett / Bonn bei N. Simrock. / Zürich bei H. G. Nägeli. / In demselben Verlage ist auch der Clavierauszug à 20 Fr. / so wie die compl. Singstimmen à 12 Fr. 50 / erschienen./« Die Platten tragen die Nummer 4377. – Hier erscheint zum ersten Male der Name »Die hohe Messe«. Die Parallelisierung mit Beethovens Spätwerk ist also bis zur Titelfassung durchgeführt.

Simrocks Nachdruck ist in jeder Beziehung gefälliger als Nägelis Partitur. Um im eigenen Verlage eine vollständige und einheitliche Ausgabe der »hohen Messe« zu haben, ließ Simrock seiner II. Lieferung bald einen Neustich der ersten folgen (Platten-Nummer 5414). Beide aber sind ohne eigenen Quellenwert, sie übernehmen das von Nägeli Gebotene und fügen nur an einigen wenigen Stellen Eigenes, vermeintliche Berichtigungen, hinzu. Als Beispiel diene wieder der 12. Takt des »Christe eleison«. Hier bietet Simrock in der Violinstimme

Andere Fehler blieben ohne jeden Eingriff stehen, so z. B. das F zwischen den Fagottstimmen im Takt 82 des »Quoniam«. Die Taktdublette aus »Cum Sancto Spiritu«, bei Nägeli aus dem Seitenwechsel erklärbar, ist bei Simrock auf Seite 84, Takt 2 und 3, wiederzufinden. Einige wirkliche Fehlerkorrekturen finden sich jedoch auch in Simrocks Nachstich; so z. B. wurde das bei Nägeli fehlende Taktzeichen C beim Übergang vom »Gloria in excelsis« zum »Et in terra pax« nachgetragen. An keiner Stelle aber sind originale Quellen benutzt worden. Auch über Simrocks Nachstich ist daher dasselbe Urteil abzugeben wie über Nägelis Erstdruck. Beide Editionen aber gehören,

von wenigen Eingriffen abgesehen, in die Überlieferungsreihe, die durch die Handschriften des »Typus Am B 3« repräsentiert wird.

*

4. Unter dem Einfluß von Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion, die am 11. März 1829 im Saal der Berliner Singakademie stattfand, war es im dritten und vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu einer weitere Kreise erfassenden Bach-Bewegung gekommen. Ihren bedeutendsten Ausdruck fand sie im Dezember 1850 durch die Gründung der Bach-Gesellschaft. Diese Gesellschaft stellte sich die Aufgabe, sämtliche erreichbaren Werke J. S. Bachs in einer Gesamtausgabe zu drucken. Man wußte, daß schon viele Kompositionen verschollen waren; so galt es, die noch vorhandenen vor dem Untergang zu retten und als bleibendes Denkmal des deutschen Meisters der Welt bekanntzumachen[10]. Grundsätzlich sollten dabei so weit wie möglich nur Quellen ersten Ranges, eigenhändige Niederschriften Bachs, zugrunde gelegt werden. Zugleich wurde beschlossen, die Bände dieser Ausgabe sollten in ihrer Ausstattung (Papiersorte, Format, Stichgröße) die üblichen Musikeditionen überragen, um dadurch der Monumentalität des Bachschen Schaffens Ausdruck zu verleihen. Auch dies Unternehmen war ein Wagnis; das Direktorium der Bach-Gesellschaft wünschte daher die Reihe der jährlich erscheinenden Bände (künftig BG genannt) mit einer Partitur zu eröffnen, die größten Interesses sicher sein konnte, und bestimmte dazu die »Messe in H moll«. Ihrer Veröffentlichung als BG 1 stellten sich jedoch Schwierigkeiten entgegen. Hermann Nägeli, der Eigentümer von A, weigerte sich, diese Handschrift zugänglich zu machen. Er befürchtete mit Recht, daß die geplante Neuausgabe dem mit großen Kosten hergestellten Partiturdruck seines Verlages gefährliche Konkurrenz machen werde[11]. Die Auseinandersetzungen zwischen der Bach-Gesellschaft und dem Züricher Verleger zogen sich durch sechs Jahre hin und führten zu keiner Einigung. So entschloß sich das Direktorium der Gesellschaft zur Publikation der »Messe in H moll«, ohne daß der Zeuge A zurategezogen worden war. Die Partitur erschien, herausgegeben von Julius Rietz, im Jahre 1856 als BG 6. Über die Vorgänge der Jahre 1850 bis 1856 und über die für den Band BG 6 benutzten Quellen unterrichtete das Direktorium der Bach-Gesellschaft deren Mitglieder, die Subskribenten der Ausgabe, durch folgendes der Edition mitgegebene gedruckte Rundschreiben:

An die Mitglieder der Bachgesellschaft

Die Ausgabe der H moll Messe betreffend

Die Publicationen der Bachgesellschaft sollten im Jahre 1851 mit der H moll Messe beginnen. Für Kyrie, Gloria und Sanctus waren schon damals die zugänglichen authentischen Quellen benutzt worden, indeß für die anderen Sätze gleiche Beglaubigung fehlte. Der Besitzer des vollständigen Autographs der Messe legte der Ausführung des Wunsches, dasselbe für die Zwecke der Gesellschaft anzukaufen oder gegen Honorar und alle erdenkliche Sicherheit zu benutzen, Schwierigkeiten in den Weg, welche aller angewandten Mühe zum Trotz nicht zu beseitigen waren. Man sah sich in Folge dessen veranlaßt, die Idee aufzugeben. Obschon man sich gegen die Mitglieder der Gesellschaft nur verpflichtet hatte, *so viel wie möglich* auf die Autographen zurückzugehen, so mochte man doch nicht mit einer Publication *beginnen,* welche nur einem, wenn auch dem größeren Theile nach auf Originalquellen begründet war. Seitdem hat das Unternehmen erfreulichen Fortgang gehabt, man kann es als consolidiert ansehen, und darf hoffen, daß die bisherigen Jahrgänge Zeugnis ablegen von der Strenge und Gewissenhaftigkeit, mit denen man das vorgesetzte Ziel verfolgt. Der Wunsch, die H moll Messe publiciert zu sehen, sprach sich aber auf's Neue und in weiteren Kreisen aus, und bestimmte das Direktorium auf die selbe wieder zurückzukommen. Man versuchte abermals den Besitzer des Autographs zur Benutzung desselben zu bestimmen und verlangte weiter nichts von ihm, als einem eigends zu diesem Zweck nach seinem Wohnort Hinzusendenden Einsicht in die Partitur und Aufzeichnungen der etwaigen Differenzen zu gestatten. Auf desfallsige Anfrage erfolgte die Antwort, daß das Manuskript so eben veräußert worden sei. An wen und wohin wurde nicht gesagt. Einige Monate darauf erfuhr man, daß das benannte Autograph der H moll Messe in Berlin zum Verkaufe ausgeboten sei. Es sollte der Königl. Bibliothek und zwar zum Preise von 1000 Thalern angeboten sein. Glaubwürdige Personen, welche es dort gesehen, bestätigen dies und versichern, daß es ein Autograph von Bach's Hand sei. Die Unterhandlungen mit der Königl. Bibliothek scheinen zu keinem Resultate geführt zu haben, denn kurze Zeit nachher verlautete, daß eine Berliner Antiquariats-Buchhandlung einen Käufer für die Handschrift suche. Man wendete sich an diese und erhielt eine das Faktum nicht verneinende, sonst aber alles im Ungewissen belassende Antwort. Mündlich wurde außerdem einer mit dem Direktorium der Bachgesellschaft engverbundenen Person mitgetheilt, daß die Angelegenheit des Verkaufs schon seit dem Jahre 1853 spiele und es *bestimmt nicht* wahr sei, daß sie der als Besitzer von uns bisher anerkannte Mann in der letzten Zeit noch besessen habe. Wir überlassen es unsern Lesern sich diese Widersprüche zusammen zu reimen. Inzwischen war aber der Stich der Messe bis zum Schluß des Gloria vorgerückt und da man auf die Möglichkeit, das Autograph zu erreichen, nicht länger warten konnte, die Messe nicht abermals zurücklegen und für den sechsten Jahrgang andere Werke Bach's wählen zu dürfen glaubte, so entschloß man sich, die Messe nach den vorhandenen Hilfsmitteln herauszugeben. Die Unmöglichkeit, sich deren andere oder bessere zu verschaffen, hatte sich für jetzt vollständig herausgestellt. Ein gutes Drittheil des Werkes entbehrt daher der allerstrengsten kritischen Beglaubigung; wie es sich aber in der vorliegenden Ausgabe findet, ist es von den einsichtsvollsten und tiefsten Kennern Bach's bisher anerkannt und öfter zur öffentlichen Aufführung gebracht worden. Dieser Umstand möchte denn doch wohl nicht ohne Gewicht und einige Beruhigung einzuflößen im Stande sein. Hauptsächlich zu bedauern bleibt dabei nur, daß ein Unternehmen, welches ohne Interesse der zunächst damit Betheiligten, lediglich zur Ehre eines großen deutschen Namens und zur Förderung der Erkenntniß ächter deutscher Kunst ins Leben gerufen wurde, gerade von Personen, welche durch Stellung und Beruf gleiche Zwecke zu verfolgen

angewiesen sind, nicht allein nicht unterstützt, sondern mißgünstig angesehen und seinen Zwecken geradezu entgegengearbeitet wird.
Schließlich sei noch bemerkt: daß die auf die erörterten Umstände bezügliche Correspondenz zur Einsicht für die Mitglieder der Bachgesellschaft offen liegt, ferner daß, wenn etwa doch eine Wendung der Dinge später einmal eintreten und die Benutzung des mehrerwähnten Autographs ermöglicht werden sollte, etwaige Nachträge oder Berichtigungen zu der vorliegenden Ausgabe ungesäumt erfolgen sollen.

Leipzig, den 3. Dezember 1856

Das Direktorium der Bachgesellschaft.

Der Bericht gibt, wie ich sogleich zeigen werde, den Hergang nicht vollständig wieder. Bei der Berufung auf die »einsichtsvollsten und tiefsten Kenner Bachs«, die »das Werk« zur öffentlichen Aufführung gebracht hatten, wurde an Rungenhagen u. a. gedacht, wobei jedoch darauf hinzuweisen ist, daß Mendelssohn die »Messe in h-Moll« niemals als Ganzes dirigiert hat. Nägeli war in dem Rundschreiben der Bach-Gesellschaft nicht genannt worden. Dennoch fühlte er sich vor breitester Öffentlichkeit angegriffen, ja bloßgestellt, was ihn um so schwerer treffen mußte, da sein Verlag seit mehr als einem halben Jahrhundert zu den Pionieren der Bach-Publizisten gehörte, für die Sache bedeutende Risiken eingegangen war und nun zumal durch BG 6 im Absatz des Erstdruckes der »Hohen Messe« schwere Einbuße zu erwarten hatte.
Aus dem in der Zentralbibliothek in Zürich aufbewahrten Nachlaß Nägelis ist zur Aufhellung der damaligen Hergänge neben zahlreichen Briefen vor allem eine Niederschrift Hermann Nägelis vom Juni 1857 bedeutsam, die wahrscheinlich für den Druck bestimmt war, aber kaum erschienen sein dürfte[12]. Dieser sehr leidenschaftliche Aufsatz, der, wie die Briefe beweisen, die Vorgänge einseitig, z. T. sogar unrichtig wiedergibt, dient mit den anderen Schriftstücken aus der Züricher Zentralbibliothek der folgenden Darstellung als Grundlage. Zunächst ist bei Beurteilung der Hergänge zu berücksichtigen, daß Hermann Nägeli sich in jenen Jahren in permanenter Geldverlegenheit befand und als Geschäftsmann ein Interesse daran hatte, dies nicht bekannt werden zu lassen. Vor allem wünschte er offensichtlich die allgemeine Kenntnis davon zu vermeiden, daß er durch seine bedrängte wirtschaftliche Lage gezwungen war, die kostbare Sammlung von Musikhandschriften, die sein Vater zusammengebracht hatte, Stück für Stück zu veräußern. Er bot darum die einzelnen Manuskripte allermeist nur unterderhand und privatim an, erlebte dabei aber viele Enttäuschungen. Dies mag damit zusammenhängen, daß er seine Objekte fast ausschließlich Persönlichkeiten anbot, bei denen er sicher zu sein glaubte, daß sie sie nicht zu Veröffentlichungen benutzten, und daß er stets darauf bestand, selbst für den Fall des Verkaufs einer Handschrift verbleibe das Publikationsrecht bei der Züricher Firma. Hermann Nägeli setzte hierin also die Linie seines Vaters konsequent fort.
In dem genannten Aufsatz vom Juni 1857, der als Erwiderung auf die Mitteilung »An die Mitglieder der Bachgesellschaft« vom 3. Dezember 1856 zu verstehen ist, bestreitet Nägeli ganz energisch, daß der Autographband A jemals von einer Berliner Antiquariatsfirma zum Verkauf angeboten worden sei. Dagegen berichtet auch er, daß sich die Bach-Gesellschaft wegen der Handschrift an ihn gewendet habe. Die Anknüpfung erfolgte durch Fräulein Hirzel in Leipzig. Mit dem folgenden Schreiben aber wandte sich der Vorstand der Gesellschaft unmittelbar nach Zürich[13]:

Herrn Hermann Nägeli in Zürich. Leipzig, 18. März 1851

Geehrter Herr,

Durch Fräulein Hirzel sind wir von Ihren Mittheilungen über die Autographen und Abschriften Bachscher Werke, welche Sie besitzen, in Kenntniß gesetzt. Indem wir Ihnen hierbei einen zweiten Brief von Fräulein Hirzel zustellen, danken auch wir Ihnen für jene uns interessanten Mittheilungen bestens und säumen nicht, uns direct in näheres Vernehmen mit Ihnen zu setzen. Sie wissen bereits, dass wir die Reihe unsrer Editionen mit der H moll Messe zu eröffnen beabsichtigen. Es mußte wünschenswerth erscheinen, mit einem Hauptwerk Bachs zu beginnen, welchem zunächst einige ungedruckte Werke folgen sollen. Bereits haben wir zur Herstellung der Messe einen reichen Apparat benutzt, wovon wir hier nur die von Bach selbst geschriebenen Stimmen des ersten Theils in der Königl. Privatbibliothek zu Dresden, die Originalhandschrift des Sanctus in der Königl. Bibliothek zu Berlin, ein Autograph des Gloria im Besitz eines Sammlers, eine treffliche Abschrift des Ganzen von Kirnbergers Hand in einer Berliner Gymnasialbibliothek etc erwähnen wollen, wozu auch noch Anderes schon in Aussicht steht. Doch wird es uns natürlich angenehm und wichtig sein, Ihr Autograph vergleichen zu können. Sie haben sich bereits gegen Fräulein Hirzel dahin geäußert, dass Sie eine solche Vergleichung nicht ohne Entgelt zu gestatten gedenken. Wir sind auch zu einer angemessenen Gegenleistung sehr gerne erbötig und ersuchen Sie, zu Vermeidung weitläufiger Correspondenz, um gefällige Erklärung über folgende Punkte, wobei wir von dem Grundsatze ausgehen, daß die Bachgesellschaft zunächst nur den Gebrauch, nicht den Erwerb Ihres Autographs anzusprechen hat.

1) Gegen welche Vergütung würden Sie uns Ihr Autograph zur Benutzung für unsre Ausgabe überlassen? – hierbei dürfen wir wohl bemerken, dass der Werth Ihres Autographs, da dieses schon gedruckt ist, durch die Benutzung für eine neue Ausgabe durch nichts verlieren kann, so dass Sie das, was Sie für die Überlassung zu solcher Benutzung bedingen, jedenfalls als reinen Gewinn ansehen können.

2) Zu welchem Preis sind Sie gesonnen, uns dasselbe käuflich zu überlassen?

3) Welche Garantie verlangen Sie in dem einen oder dem andern Falle für die Einsendung des Autographs? Begreiflicher Weise ist es uns als Vertretern einer Gesellschaft unmöglich, über den Gegenstand mit Ihnen fest abzuschließen, ohne das Manuscript *gesehen* zu haben. Dagegen wollen wir Ihnen auch nicht ansinnen, es uns zu *übergeben,* ehe daß Sie das Versprechen der verlangten Gegenleistung von uns

haben. Bestimmen Sie daher, wie Sie es damit gehalten wünschen. Wollen Sie es Fräulein Hirzel senden? Oder an wen sonst? Uns kann jede Bestimmung in dieser Beziehung gleichgültig sein, sofern uns nur Gelegenheit geboten wird, das Manuscript einzusehen, um den Beschluß über die Annahme Ihrer Proposition zu fassen.

4) Obgleich unser Augenmerk zunächst nur auf die Messe gerichtet ist, so wollen Sie uns doch gleichzeitig mittheilen, unter welchen Bedingungen Sie uns auch die beiden andern Autographen (Ouverture und Wohltemperirtes Clavier) sei es eigenthümlich oder zur Benutzung überlassen würden, endlich

5) Welche Bedingungen Sie in Betreff der Abschriften Bachscher Werke stellen, die Sie verzeichnet haben, falls wir auch davon früher oder später Gebrauch machen könnten.

Wir ersuchen Sie um recht baldige und recht bestimmte Antwort auf obige Fragen und zeichnen hochachtungsvoll

Das Directorium der Bachgesellschaft

M. Hauptmann als Vorsitzender

Otto Jahn, Schriftführer

Hermann Nägeli verweigerte die Hergabe des Manuskriptes und begründete diese Ablehnung damit, daß ein zweiter Abdruck des Autographs, ja die Gesamtausgabe der Werke Bachs überhaupt überflüssig sei; was von seinen Werken heute noch ungedruckt sei, werde ohnehin bei der steigenden Verehrung des Meisters demnächst veröffentlicht werden. Hieraus ergab sich ein unerfreuliches Nachspiel. Die Rheinische Musikzeitung brachte eine Mitteilung über das Verhalten des Züricher Verlegers. Dessen Name erschien zwar entstellt, auch sonst strotzten die wenigen Zeilen von Unrichtigkeiten; die Bach-Gesellschaft war hieran also nicht direkt beteiligt[14]. Auf das Leipziger Direktorium aber konnte es nur zurückgehen, daß in der Rezension von BG 1, die in der Rheinischen Musikzeitung erschien, wörtliche Auszüge aus dem Antwortschreiben abgedruckt wurden, mit dem Nägeli die am 18. März 1851 an ihn gerichtete Bitte abgelehnt hatte, das Autograph der »Messe« zur Verfügung zu stellen. So entschloß sich Nägeli dazu, in demselben Blatt eine »Berichtigung« zu veröffentlichen. Darin zeigt er sich tief gekränkt, daß er bei der Verteilung des Aufrufes zur Gründung der Bach-Gesellschaft vom Jahre 1850 übergangen worden war, und daß gleichwohl die Leipziger »Bachherren« das Ansinnen an ihn stellten, die das Züricher Verlagshaus schädigenden »Konkurrenzmittel wesentlich fördern zu helfen«. In dem Wunsch des Vorstandes der Gesellschaft, die Handschrift zunächst zu sehen, und in dem Vorschlage, sie zu diesem Zweck nach Leipzig zu senden, sieht er einen »verletzenden und unpassenden Zweifel wider die Aechtheit des Autographs« und sagt, »daß die Einsichtnahme durch Zweifelsüchtige jedenfalls in Zürich hätte geschehen, die Zumuthung, das köstliche Autographum durch die Post oder die Fuhre nach Leipzig zu schicken, von der Naegelischen Familie immerhin so lange hätte abgelehnt werden müssen, bis entweder das ganze Werk gedruckt oder das Manuskript käuflich angetreten war[15]«. Auf diese Bedingungen konnte sich die Bach-Gesellschaft nicht einlassen. So zerschlug sich die Sache.

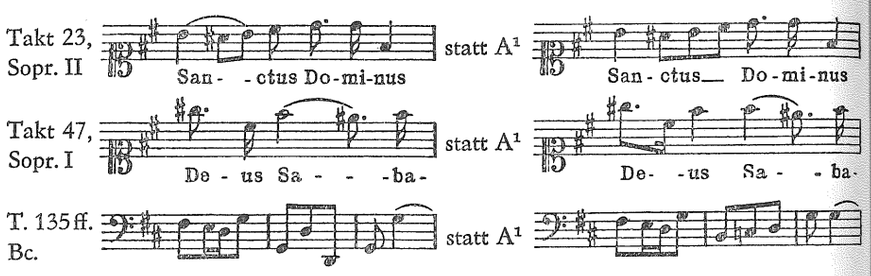
In den folgenden Jahren setzen nun die Bemühungen Nägelis ein, die Handschrift zu verkaufen. Vergeblich wandte er sich an Moscheles, Liszt, den Prinzen Albert von Sachsen-Coburg, den Fürsten Carl Egon von Fürstenberg, den englischen Diplomaten Lord Westmoreland, den Gutsherrn Anton Christanell in Schwetz in Tirol. Durch den Hofkapellmeister Arnold Wehner in Hannover wurden Verhandlungen über die Erwerbung für den dortigen König geführt, wobei Nägeli einen Kaufpreis von 300 Talern forderte[16]. Sie scheiterten wie die übrigen. Das Jahr 1856 brachte mehrere Versuche von seiten Nägelis, das Autograph zu Gelde zu machen. Auf die Anfrage aus Zürich, ob er die Vermittlung bei dem König von Sachsen übernehmen wolle, antwortete C. Hirzel-Lampe am 5. März aus Leipzig, er glaube nicht, daß in Dresden hierfür ausreichende Mittel zur Verfügung ständen, und empfahl, sich durch die Preußische Gesandtschaft in der Schweiz an den König von Preußen zu wenden[17]. Nägeli ging nicht darauf ein, sondern versuchte zunächst in einem am 15. März nach Wien gerichteten Brief – der Adressat ist in dem Konzept leider nicht genannt – die Handschrift dort abzusetzen[18]. Im April aber kam es zu Verhandlungen mit Berlin, und zwar durch Vermittlung des Geheimen Rates und Landtagsabgeordneten Ludwig von Keller[19]. Seinem Rat folgend sandte Nägeli am 12. April den Handschriftenband an den Kustos der Königlichen Bibliothek Siegfried Wilhelm Dehn. Diesmal forderte Nägeli 1000 Taler, stellte aber davon den Herren v. Keller und Dehn für den Fall des Geschäftsabschlusses je 200 rheinische Gulden in Aussicht. Zu diesem Handel kam es nicht. Am 2. Mai 1856 ging das Autograph mit einem höflichen, aber kühlen Ablehnungsschreiben des Kustos nach Zürich zurück, wo es am 22. Mai wieder eintraf[20].

Wie aus dem Memorial »An die Mitglieder der Bachgesellschaft« vom 3. Dezember 1856 hervorgeht, hatte Dehn das Leipziger Direktorium nicht davon in Kenntnis gesetzt, daß er das seit fünf Jahren so dringend begehrte Objekt, wenn auch nur vorübergehend, in Händen hatte. Von Leipzig aus aber unternahm man im Juni 1856 einen letzten Versuch, vor der Herausgabe von BG 6 die Handschrift kennenzulernen. Julius Rietz, der Herausgeber von BG 6, kündigte seinen Besuch in Zürich an. Er erhielt von Hermann Nägeli die Antwort, das Autograph sei verkauft, jedoch keine Mitteilung über den Namen des nunmehrigen Eigentümers. Nägelis Auskunft aber entsprach nicht den Tatsachen. Er hatte das Manuskript nicht wirklich veräußert, sondern mit anderen Kostbarkeiten aus seiner Sammlung bei einem seiner Gläubiger, dem Pfarrer Rud. von Birch in Knonau, verpfändet[21]. Auf diese Weise aber war der Autographband A für die Bach-Gesellschaft, die natürlich an den Verkauf glaubte, unerreichbar geworden. Man entschloß sich in Leipzig, für die Herausgabe von BG 6 auf die Benutzung der Handschrift zu verzichten und sich mit den bisher benutzten Hilfsmitteln zu begnügen.

Wir sind heute in der Lage, den Quellen zu BG 6 und der Art ihrer Benutzung nachzugehen. Ich sagte schon (Kapitel I, Abschnitt 5), daß die Partitur P 1208 und die »Partitur Dresden«, beides späte Abkömmlinge der Handschriftenfamilie des »Typus Am B 3«, als Stichvorlagen dienten. Die Handschrift P 1208, die für die zweite Hälfte von BG 6 benutzt wurde, behandelte man in ihren einzelnen Abschnitten verschieden. Im »Symbolum Nicenum« und in den vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem« reichenden Sätzen ist das Manuskript P 1208 mit Bleistiftnotizen durchsetzt,

alle Blattränder sind davon bedeckt. Hier sind die Ergebnisse der Kollationierung der Handschrift mit mehreren anderen Quellen niedergelegt. Am häufigsten zitiert werden Varianten aus C, aber auch andere Kopien werden herangezogen, jedoch ausschließlich solche vom »Typus Am B 3«. Neben diesen Manuskripten diente auch der Erstdruck (hier »Simrock« genannt) als Quelle. Durch Kombination von Lesarten aus diesen Zeugen redigierte man die Partitur. Es soll nicht bestritten werden, daß auf diese Weise manche Fehler von P 1208 berichtigt wurden. Andererseits bewegte man sich dennoch grundsätzlich immer im gleichen Überlieferungskreise; denn auch der Erstdruck gehört, wie wir sahen, zum »Typus Am B 3«. Da man dieser Ausgabe und ihrer Behauptung, »nach dem Autographum gestochen« zu sein, mehr Vertrauen entgegenbrachte, als sie verdiente, da man andererseits trotz häufigem Rückgriff auf C, die mater des »Typus Am B 3«, unmethodisch, ja sogar unsorgfältig verfuhr, war das Ergebnis dieser Kompilation völlig unbefriedigend.

Zum »Sanctus« standen die autographe Partitur A^1 und die originalen Stimmen B^1 als Quellen zur Verfügung. Von A^1 wurde nicht etwa eine diplomatisch getreue Abschrift angefertigt. Vielmehr wurde die Niederschrift des »Sanctus« in P 1208 nach den genannten Quellen durchkorrigiert. (Im Unterschied vom »Symbolum« und den Sätzen »Osanna« bis »Dona« trug der Redaktor die Varianten mit roter Tinte in P 1208 ein.) Dies Verfahren wäre durchaus zu rechtfertigen, wenn die Kollationierung sorgfältig besorgt worden wäre. Dies war aber nicht der Fall. So bietet der Abdruck des »Sanctus« in BG 6 zwar im großen und ganzen die Fassung von A^1; man stößt darin aber auch auf nicht wenige Lesarten, die damit nicht übereinstimmen, da an diesen Stellen die Abweichungen zwischen A^1 und P 1208 unberücksichtigt geblieben sind. Davon einige Beispiele: BG 6 liest



Ganz ähnlich wie bei der zweiten Hälfte ging es bei der Herrichtung der Stichvorlage zur ersten Hälfte von BG 6. Wir haben sie mit der »Partitur Dresden« in Händen. Diese ist wie P 1208 eine Abschrift vom »Typus Am B 3«. Sie wurde, wie die mit Quellenangabe (»OrgSt.«, auch »Org.«) versehenen Kollationierungsnotizen beweisen, mit den Originalstimmen, unserer Quelle B, verglichen. Auch dieser Vergleich aber wurde nur sehr flüchtig durchgeführt. In vielen Fällen blieb die »Partitur Dresden« unkorrigiert, auch wenn B andere Lesarten bot. Daneben aber wurde die »Partitur Dresden« auch in ihrer zweiten Hälfte nach anderen Quellen durchgearbeitet. Hierfür aber

können wieder nur Handschriften des »Typus Am B 3« zur Verfügung gestanden haben. – Auf diese Weise entstand der Notentext von BG 6, ein eigentümliches mixtum compositum. In der Hauptsache blieben Abschriften des genannten Seitenzweiges der Überlieferung maßgebend, in die Einzelheiten der Quellen B, A^1 und B^1 aufgenommen wurden. Wie ungenügend dies ist, kann erst deutlich werden, wenn die echte Entwicklung des Notentextes dargestellt worden ist.

Einige abschließende Bemerkungen müssen noch hinzugefügt werden. Die erste Hälfte von BG 6 weicht von Nägelis Erstdruck, wie man sich denken kann, in vieler Beziehung ab. Dies scheint Julius Rietz, der Herausgeber von BG 6, nicht bemerkt zu haben. Anderenfalls wäre entweder seine Zuversicht, in »Kyrie« und »Gloria« die authentische Fassung zu bieten, oder sein Vertrauen darauf, der Erstdruck sei tatsächlich »nach dem Autographum gestochen«, schwerstens erschüttert worden. – BG 6 trägt den Gesamttitel »Messe in H moll«. Daß diese Benennung des Ganzen auf einem Mißverständnis beruht, wurde nachgewiesen. Daß sie hier gleichwohl bedenkenlos verwendet worden ist, erklärt sich allein aus dem Umstand, daß der »Typus Am B 3« das gesamte Feld der Überlieferung beherrschte. BG 6 ist also wie Nägelis Erstdruck trotz der Inanspruchnahme autographer und originaler Quellen im ganzen diesem Typus zuzuordnen.

In einer Beziehung aber wagte man in BG 6 einen Eingriff, der geradezu als Verfälschung bezeichnet werden muß. Das Mißverständnis, der Inhalt des Bandes sei als ganzes eine »Messe«, ist geschichtlich verständlich und mit Rücksicht auf die benutzten Quellen entschuldbar. Julius Rietz aber gab dieser »Messe« nunmehr die Gliederung, die den Chorsätzen im Missale Romanum entspricht, sich aber in keiner einzigen Handschrift unserer Partitur und auch nicht in Nägelis Erstdruck findet. Unter Tilgung der von Bach stammenden und noch in den Überschriften der Quelle C erkennbaren Gruppierung des Stoffes fügte Rietz die fünf Kopftitel ein: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Hierdurch wurden die vier selbständigen Werke J. S. Bachs endgültig zu einer fünfteiligen »katholischen Messe« umgemodelt.

*

5. Ganz wohl kann es den Herausgebern von BG 6 bei ihrer Edition nicht gewesen sein. Das sieht man aus dem Fortgang der Ereignisse. Im März des nächsten Jahres erhielt Hermann Nägeli folgenden Brief[22]:

Geehrter Herr!

Sie erinnern sich wohl, daß ich vor längerer Zeit im Auftrage meines Königs an Sie wegen Ankauf des Original Manuskripts von Bachs Messe schrieb. Sie boten dasselbe für 300 Thlr. S^r Majestät an. – Die Summe erschien Allerhöchstdemselben im ersten Augenblick gar hoch, so daß nicht gleich darauf eingegangen wurde; und leider, eher als die Sache zum Abschluß gebracht werden konnte, erkrankte ich für längere Zeit und war dann noch abwesend von hier.

Dadurch einmal zurückgesetzt, theilte dann die Angelegenheit wie öfter mit derarti-

gen Sachen bei Hof, die nicht von unmittelbarer Nothwendigkeit u. in den Dienstgang gehören, den Nachtheil, für längere Zeit zu ruhen. – Jetzt nun aber wieder angeregt, beeile ich mich auch sogleich, Ihnen zu schreiben, freundlichst bittend, mir doch so bald Ihnen möglich, Kunde geben zu wollen, ob Sie denn überhaupt noch im Besitze des Manuscripts sind, oder ob es nicht während der unangenehmen langen Unterbrechung nun längst verkauft ist, was mir höchst fatal wäre. Sollten Sie noch im Besitze sein, so ersuche ich Sie dann, es uns für gedachten Preis gefälligst überlassen zu wollen und mir anzugeben, auf welchem Wege ich die Gelder an Sie sollte gelangen lassen. –

In der schönen Hoffnung, daß ich vielleicht noch nicht zu spät komme, empfehle ich mich Ihnen

hochachtungsvoll und ergebenst

Hannover d 19t Mz
1857.

Arnold Wehner
Capell Mst. Sr Maj. des Königs

Hermann Nägeli konnte diesen Brief nicht anders verstehen, als daß Wehner von seinem König »angeregt« worden war, auf die liegengebliebene Angelegenheit zurückzukommen, war das Schriftstück doch auch mit dem vollen Titel unterzeichnet und erweckte den Eindruck eines offiziösen Schreibens des Hannoverschen Hofes. Wehner war, wie man aus den in BG regelmäßig abgedruckten Subskribentenlisten sehen konnte, nicht Mitglied der Bach-Gesellschaft und zeigte keinerlei Kenntnis von Nägelis Mitteilung an Rietz, wonach das Autograph verkauft war. Seinen Gläubiger von Birch konnte Nägeli mit Rücksicht auf die sich bietende Verkaufsmöglichkeit zur Hergabe des Pfandes bewegen; Wehner gegenüber aber konnte er mitteilen, daß der »Käufer« – denn an der Behauptung, das Objekt sei verkauft, mußte er festhalten – sich durch das Angebot von so hoher Seite zur Rückgängigmachung des Handels habe bewegen lassen.

So wanderte das Autograph nach Hannover, und der Kaufpreis von 300 Talern wurde Nägeli, wenn auch mit einiger Verspätung, gezahlt. Erst im Laufe der nächsten Monate – Nägelis Niederschrift vom Juni 1857 läßt es erkennen – wurde dem Verkäufer klar, daß er es gar nicht mit dem König von Hannover, sondern mit dem Direktorium der Bach-Gesellschaft zu tun gehabt hatte. Für dies Gremium aber waren Mittelsmänner vorgeschoben worden, zunächst Wehner, nicht Mitglied der Gesellschaft, und hinter ihm, aber für Nägeli nicht sichtbar, Friedrich Chrysander, damals in Vellahn wohnhaft und seit ihrer Gründung zur Bach-Gesellschaft gehörend. Von Anfang an hatte man es darauf abgesehen, die autographe Partitur in die Hand der Gesellschaft zu bringen. Dies geht aus folgendem Brief Chrysanders an Emil Krause, den Musikkritiker des Hamburger Fremdenblattes, eindeutig hervor[23]:

Geehrter Herr!

Das Autograph der H-moll-Messe kaufte ich im April 1857 von Nägeli in Zürich lediglich zu dem Zwecke, um es der Bach-Gesellschaft für die Gesammtausgabe zu verschaffen, hatte es acht Tage in meinem Hause, in welcher Zeit ich es genau mit

meinem gedruckten Exemplar verglich, und sandte es darauf Anfangs Mai nach Leipzig. Der obwaltenden Verhältnisse wegen, die größtenteils durch Schuld der Bach-Gesellschaft hervorgerufen waren, mußte ich darauf verzichten, daß mein Name bei dieser Gelegenheit genannt wurde. Letzteres war übrigens kein großes Opfer für mich; denn ich bezweckte nichts weiter, als das Autograph so billig wie möglich der Bach-Gesellschaft zu überliefern, und es sodann für immer der großen Sammlung Bach'scher Handschriften einverleibt zu sehen, welche die Königl. Bibliothek in Berlin besitzt. Beides ist gelungen, und zwar so vollkommen, daß die Bach-Gesellschaft das Manuskript schließlich kostenlos hat benutzen können. Der Handel war für mich freilich nicht ganz gefahrlos, denn ich mußte kaufen und zahlen, bevor ich das Manuskript gesehen und mich überzeugt hatte, daß es wirklich von Bach geschrieben war. Der Bach-Gesellschaft übergab ich es sodann gegen Erstattung meiner Auslagen; letztere zahlte ihr später die Berliner Bibliothek. Das ist in Kürze die Geschichte der Erwerbung dieses kostbaren Autographs, wobei ich freilich aus Rücksicht auf gewisse Personen Manches unerwähnt lassen muß.

Bergedorf, 16. März 1889

Ihr ergebener

Fr. Chrysander.

Nachdem auf diese Weise die Quelle A für BG zugänglich geworden war, stellte sich heraus: Die Angabe auf dem Titelblatt von Nägelis Erstdruck, er sei »nach dem Autographum gestochen«, traf nicht zu. Daraus ergab sich aber, daß die Teile von BG 6, bei denen der Herausgeber neben den Abschriften der Partitur auch die Erstausgabe benutzt hatte, der Kritik nicht standhielten. Zudem ergaben sich auch zwischen den Stimmen B, die in BG 6 für »Kyrie« und »Gloria« kollationiert worden waren, und der Partitur A Unterschiede. Schließlich bot, wie man nunmehr bemerkte, die Handschrift A^1 eine andere Fassung des »Sanctus« als A. Der Unmut der verantwortlichen Männer der Bach-Gesellschaft war groß und begreiflich. Das Direktorium der Gesellschaft entschloß sich notgedrungen zur Revision. Ein vollständiger Neudruck von BG 6 schien ihm dennoch nicht nötig zu sein. Man verglich die erste Hälfte des Bandes mit dem Autograph A und stellte im ganzen 15 Varianten zwischen Druck und Handschrift fest. Hiervon wurde ein Verzeichnis hergestellt. Bei der zweiten Hälfte des Bandes BG 6 wurden nach der Kollationierung mit A die Platten selber berichtigt, zum Teil sogar neu gestochen. So ging im Jahre 1857 den Gesellschaftsmitgliedern ein Teilband zu, der außer dem Variantenverzeichnis für »Kyrie« und »Gloria« den Neudruck aller folgenden Sätze enthielt und in der Paginierung (S. 155 bis 306) dem zweiten Teil von BG 6 entsprach. Die Besitzer dieses Bandes von 1856 sollten ihre Exemplare in der ersten Bandhälfte nach dem genannten Verzeichnis durchkorrigieren, die zweite Bandhälfte aber makulieren und durch den Neudruck ersetzen. Der Verlag ließ schließlich auch für »Kyrie« und »Gloria« die Stichplatten im Sinne dieser Revision überarbeiten, um bei künftigen Bestellungen das Ganze einheitlich liefern zu können. So entstand eine 2. Auflage von BG 6, von mir künftig BG 6a genannt. Die von Julius Rietz unterzeichnete Vorrede von BG 6a beginnt folgendermaßen:

Einleitendes

zur neuen Redaktion der zweiten Hälfte der
H moll Messe von J. S. Bach.

Das Direktorium der Bachgesellschaft befindet sich in der sehr angenehmen Lage, das im vorigen Jahre gegebene Versprechen, »etwaige Nachträge oder Berichtigungen zur Ausgabe der H moll Messe von Seb. Bach ungesäumt den Mitgliedern liefern zu wollen, wenn die Benutzung des vielbesprochenen Autographons der Messe ermöglicht werden sollte«, früher erfüllen zu können, als irgend zu vermuten und zu hoffen war. Wir verdanken dies der kräftigen und entschiedenen Handlungsweise einiger wahren Freunde der Gesellschaft. Diese setzten uns in den Stand, die Originalhandschrift Seb. Bach's in ausgedehntester Weise mit unserer Ausgabe vergleichen zu können, und wenn wir in Folge dessen die Überzeugung haben dürfen, das vielgerühmte, aber leider bisher in mangelhaftester Gestalt weitverbreitete Werk jetzt zum ersten Male nach allen bekannten von des Autors Hand stammenden Hülfsmitteln redigirt in die Welt senden zu können, so darf dies als ein, nicht allein für die Mitglieder der Bachgesellschaft, sondern auch für alle Verehrer Bach'scher Musik höchst erfreuliches Ereignis angesehen werden. Es sei also jenen um die gute Sache hochverdienten Männern der wärmste und tiefgefühlteste Dank hier ausgesprochen.

Der Abdruck dieser Rietzschen Worte rechtfertigt sich in verschiedener Beziehung. Wie jenes Mitteilungsblatt, das BG 6 begleitet hatte, ist der Teilband BG 6a in seiner ursprünglichen Gestalt sehr selten geworden; denn die meisten Mitglieder der Gesellschaft entsprachen den Anweisungen, die ihnen vom Direktorium gegeben worden waren, makulierten von BG 6 die Seiten 155 bis 306 und ersetzten sie durch die entsprechenden Blätter von BG 6a; die diese Lieferung begleitende Einleitung ging dabei in den allermeisten Fällen verloren. Die später gelieferten Exemplare des 6. Bandes der großen Ausgabe aber wurden mit einem neuen Vorwort versehen, aus dem man die Mißgeschicke, die die erste Herausgabe erschwert hatten, nicht mehr herauslesen kann. – Die bibliographische Seltenheit aber ist nicht der einzige Grund unseres Wiederabdruckes, sondern der Inhalt dieser Vorrede. Schon in dem zitierten ersten Abschnitt liest man mit Erstaunen, daß das »vielgerühmte« Werk bisher »in mangelhaftester Gestalt« verbreitet gewesen sei, hatten sich doch dieselben Herausgeber noch ein Jahr vorher bemüht, den Beziehern von BG 6, obwohl für den dritten Teil des Bandes »die allerstrengste kritische Beglaubigung« fehlte, das beste Zutrauen zu ihrer Edition einzuflößen. – Liest man aber die Vorrede von BG 6a weiter, und zieht A auch nur oberflächlich zum Vergleich heran, so wächst das Erstaunen. Ein Beispiel dafür mag genügen: Von der zweiten Hälfte der Handschrift wird gesagt:

> Correkturen finden sich hier viel weniger wie im ersten Theil, und in den Stücken, welche Bach aus früheren Cantaten entlehnte, fehlen sie ganz.

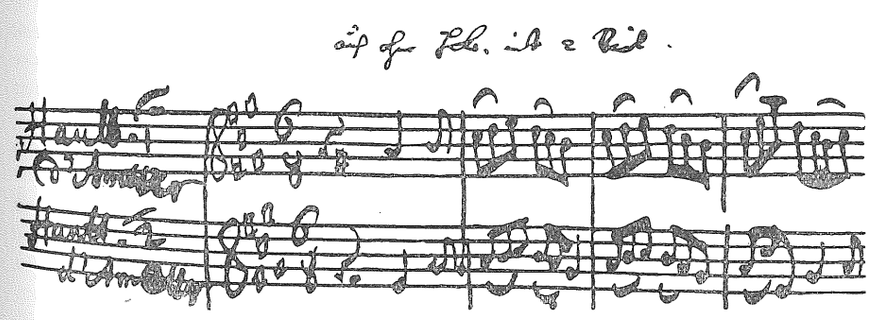
Eine flüchtige Durchsicht derjenigen Blätter aus A, die in BG 44 (Blatt 89 bis 124) reproduziert sind, genügt zum Beweise, daß das Gegenteil von dieser Behauptung richtig ist. Je genauer man sich aber mit BG 6 und BG 6a befaßt, um so deutlicher wird es, daß die im

Jahre 1857 durchgeführte Revisionsarbeit wiederum höchst mangelhaft war. Bevor wir uns kritisch mit dem damals Geleisteten auseinandersetzen, führen wir die Geschichte der Veröffentlichung zu Ende; denn hier sind noch zwei wichtige Publikationen zu nennen.

Das Jahr 1895 brachte in dem von Hermann Kretzschmar herausgegebenen Bande »Joh. Seb. Bach's Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen« (BG 44) nicht weniger als 36 ausgewählte Seiten aus A in wenig verkleinerter Lichtdruckwiedergabe (BG 44, Blatt 89 bis 124). Im Frühjahr 1924 erschien im Insel-Verlag in Leipzig eine Faksimile-Ausgabe der vollständigen Handschrift A. Beide Publikationen bedeuten ein hervorragendes Verdienst. Das Originalmanuskript ist vom Tintenfraß bedroht; man kann, wenn man die beiden Reproduktionen vergleicht, feststellen, welche Fortschritte das Übel in den zwischen 1895 und 1924 verflossenen Jahren gemacht hat. Zum Glück ist aber auch die Ausgabe des Insel-Verlages zu einem Zeitpunkt hergestellt worden, in denen die Schriftzüge noch allenthalben lesbar waren.

*

6. Mit dem Erscheinen der Faksimile-Ausgabe des Insel-Verlages war die Möglichkeit gegeben, die Handschrift A, d. h. die wichtigste Quelle, auch außerhalb Berlins zu benutzen und zur Überprüfung von BG 6a und seiner zahlreichen Nachdrucke heranzuziehen. Dennoch wurde nur an einer Stelle von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Stewart Wilson veröffentlichte unter dem Titel »The Text of the B minor Mass« zwei Aufsätze[24], denen in demselben Jahre drei weitere Beiträge folgten, zunächst von Adrian C. Boult, sodann von A. E. F. Dickinson, schließlich von Harold Brooke[25]. Ihr Verdienst besteht darin, auf vorhandene Mängel unserer Partituren aufmerksam gemacht und mit Nachdruck eine gründliche Revision gefordert zu haben. Auf die Einzelheiten der hier gemachten Vorschläge, die nur zum kleinsten Teil das Richtige treffen, einzugehen, erübrigt sich. Als Beleg für die Unzulänglichkeit dieser Beobachtungen genüge ein Beispiel: der in Abbildung eingefügte Anfang des Satzes »Et in Spiritum sanctum« nach der Handschrift A.



Über der ersten (von J. S. Bach geschriebenen) Notenzeile findet sich eine kleine handschriftliche Notiz. Wilson will hier lesen: »auch ohne Soli mit 2 Viol.« Tatsächlich steht hier: »auch ohne Hob. mit 2 Viol.«; und zwar stammt dieser Vermerk, wie die Schrift-

züge eindeutig beweisen, von der Hand C. P. E. Bachs. Da Wilson die Notiz auf Joh. Seb. Bach zurückführt, woran keiner der an der Diskussion Beteiligten Anstoß nimmt, werden weittragende, aber völlig irrige Folgerungen gezogen, die sich zudem nicht nur auf diesen Satz beziehen.

Einer der Hauptmängel der Auseinandersetzung mit BG 6a durch Wilson, Boult, Dickinson und Brooke liegt aber darin, daß sie an der Kritik, die schon Phil. Spitta an dieser Ausgabe geübt hatte, achtlos vorübergingen. Dieser sagt[26]:

> Der vierte Act der [römisch-katholischen] Messe, welcher sich um die Abendmahlsfeier schließt, ist ein zweiteiliger. In der katholischen Messe bilden Sanctus, Osanna und Benedictus den ersten, das Agnus mit dem Dona den zweiten Teil. Aus Unkenntnis der leipzigischen Liturgie und unter Ignorierung von Bachs ausdrücklicher Vorschrift ist man bei Aufführungen und in Ausgaben der H moll-Messe bisher einfach bei dem katholischen Schema geblieben. (Anm.: Der ältesten, Nägeli-Simrockschen, Ausgabe kann man dies freilich nicht vorwerfen, da sie die Einteilung der Messe nach den liturgischen Hauptabschnitten überall unterläßt.) Aber die an dieser Stelle hervortretende Eigenart der H moll-Messe ist in mehr als einer Beziehung wichtig und bedeutungsvoll.

BG 6a hält in der Tat an der Gesamteinteilung nach den bekannten fünf Abschnitten fest, die BG 6 eingeschwärzt hatte, obwohl die jetzt zur Verfügung stehende Handschrift A mit ihren vier Titelblättern von Bachs eigener Hand dies hätte unmöglich machen müssen, selbst wenn man von der bedeutsamen Tatsache keine Notiz nahm, daß Bach den vier in dem Sammelband A vereinigten Kompositionen keinen gemeinsamen Titel gegeben hat.

*

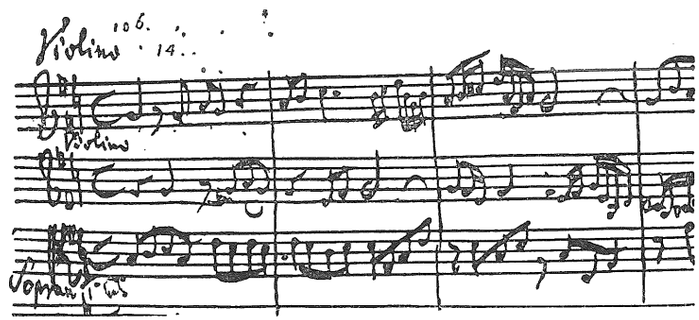
7. Man löste sich bei der Herstellung von BG 6a also schon in diesem entscheidenden Punkt nicht von der Tradition. Wie im ganzen, so verließ man aber auch in den Einzelheiten die mit BG 6 betretenen Bahnen nicht wirksam. Rietz glaubte zwar, durch einen Vergleich seiner ersten Edition mit der autographen Partitur A alles in Ordnung bringen zu können. Wie oberflächlich die Kollationierung vorgenommen wurde, haben wir jedoch schon an seiner Behauptung gesehen, die zweite Hälfte der Handschrift A enthalte sehr viel weniger Korrekturen als die erste, und bei den Parodiesätzen der zweiten Bandhälfte fehlten solch verbessernde Eingriffe ganz. Wir müssen auf die Revisionsarbeit des Jahres 1857 näher eingehen, weil wir erst dadurch zu einem abschließenden Urteil über BG 6a kommen können.

In »Kyrie« und »Gloria« (Bachs »Missa«) stellte Rietz, wie schon erwähnt, nicht mehr als 15 Varianten zwischen A und BG 6 fest. Mit BG 6 aber glaubte er eine getreue Wiedergabe der Sätze nach den originalen Stimmen B zu besitzen. Daß dies letzte ein schwerer Irrtum war, habe ich schon dargestellt. Aber selbst wenn BG 6 die Stimmenfassung von B wirklich repräsentierte, hätte die Frage gestellt werden müssen, wie die Differenzen zwischen den beiden Zeugen ersten Ranges (A und B) zu erklären seien. Rietz stellte diese entscheidende Frage nicht; ganz zu schweigen davon, daß ihm das Rüstzeug zu ihrer methodisch richtigen Beantwortung gefehlt hätte. Tatsache ist, daß

die Zahl der Varianten zwischen A und B (aber auch zwischen A und der ersten Hälfte von BG 6) ein Vielfaches von 15 beträgt. Indem Rietz sich mit der Feststellung dieser geringen Anzahl begnügte, bedeutete seine Fassung von Bachs »Missa« in BG 6a keine nennenswerte Veränderung gegenüber BG 6.

Ähnlich steht es mit großen Abschnitten der zweiten, 1857 neugedruckten, Hälfte der Rietzschen Ausgabe. Bei dem »Symbolum Nicenum« aber ereignete sich eine Katastrophe. Ich habe gezeigt, daß sich die Abschrift C von dem Stamm der Entwicklung des Autographs A abgezweigt hat, bevor Bach große Teile dieses Sammelbandes, darunter auch das »Symbolum Nicenum«, einer letzten Redigierung unterzog, und daß darüber hinaus C. P. E. Bach im Jahre 1786 dies Credo-Werk tiefgreifend überarbeitete, wobei er die von ihm vorgenommenen Veränderungen in das Autograph seines Vaters eintrug. Die Handschrift C ist, wie ich ebenfalls schon gezeigt habe, die mater der großen Abschriftenfamilie des »Typus Am B 3«, der als späte Abkömmlinge sowohl Nägeli-Simrocks Erstdruck, wie auch BG 6 angehören. Sehen wir einmal von den Fehlern ab, die sich durch Tochter- und Enkelkopierungen hier eingeschlichen hatten, so wurde in dieser Handschriftengruppe und auch in den beiden Drucken das »Symbolum Nicenum« in einer Fassung tradiert, die zwar nicht die allerletzte, aus J. S. Bachs Hand hervorgegangene Gestalt darstellte, aber von den durch C. P. E. Bach eingetragenen Abänderungen frei war, die sich heute im Autograph A finden.

Nur einen kleinen Teil dieser späten Eingriffe erkannte Rietz bei seiner 1857 durchgeführten Revision als Entfremdung des Originals. In der Mehrzahl der Fälle hielt er C. P. E. Bachs Eingriffe für authentisch und übernahm sie in seine Ausgabe BG 6a. Dies bedeutete, daß der relativ bessere Notentext von BG 6 nun erst recht verdorben wurde. Dies sei an einem Beispiel erläutert, bei dem es zwar durch einen Zufall nicht zur totalen Verderbnis kam, an dem wir jedoch die unkritische Arbeitsweise von Rietz mit erschreckender Deutlichkeit erkennen. Ich brachte im Abschnitt 6 dieses Kapitels eine Reproduktion des Anfangs von »Et in Spiritum sanctum« mit der von C. P. E. Bach darübergesetzten Notiz »auch ohne Hob. mit 2 Viol.«. Das Wort »auch« bezieht sich, wie die auf C. P. E. Bach zurückgehende Kopie P 22 beweist, auf das Duett »Et in unum Dominum«; denn auch hier tilgte der Hamburger Bach die Rohrblattbläser. In dem Autograph A radierte er bei den beiden obersten Systemen die Worte »e Hautbois 1«, »e Hautbois 2« fort.



Daß an dieser Stelle eine Rasur vorliegt, kann man auch an der Reproduktion erkennen. Die getilgten Worte sind in erster Linie aus dem 2. Bande der Quelle D, die ihre Vorlage A geradezu sklavisch genau wiedergibt, zu ergänzen. Als wichtige Bestätigung kann die Quelle E gelten. Zu bemerken ist aber auch, daß sämtliche Abschriften, die nachweisbar von C. P. E. Bachs Bearbeitung unabhängig sind, hier »Hautbois« oder »Oboe« bieten, obwohl nach dem Stimmumfang allein Hautbois d'Amour (Oboe d'Amore) gemeint sein kann.
Entsprechend dieser Tilgung ist in der Handschrift A über dem Takt 10 des Satzes »Et in unum Dominum« der Vermerk »Viol. soli« fortradiert. An dieser Stelle ist aber auch im Autograph das Getilgte noch heute lesbar. Im Vorwort zu BG 6a (S. IV f.) sagt Rietz:

> Bei dem Duett Et in unum Dominum, S. 172 unserer Ausgabe, fehlen im Autograph die Oboi d'Amore, es ist nur mit Violinen, Viola und Continuo begleitet; dagegen steht überall an den Stellen, wo sie nach den Abschriften eintreten: Tutti, wo sie nicht mitspielen: Soli, und zwar von Bach's Hand. Daß diese Bezeichnungen sich nach damals allgemein eingeführtem Gebrauche nur auf den Eintritt anderer Instrumente beziehen, ist bekannt; daß diese hier nur Oboi d'Amore sein können, leuchtet auf den ersten Blick ein. Wer sich trotzdem bei einer etwaigen Aufführung nach unserer Ausgabe in seinem Gewissen beängstigt fühlt, mag diese Oboen ohne Weiteres weglassen. Sie aus unserer Partitur zu entfernen, war, ohne daß von dieser Stelle an bis zum Schluß alles neu gestochen wurde, unmöglich. Für solche Umständlichkeit aber war der Gegenstand zu unerheblich.

Die Frage nach der Instrumentation eines ganzen Satzes, ob mit Bläsern und Streichern oder bloß mit Streichern, nennt Rietz »unerheblich«; den zartbesaiteten Gewissen aber empfiehlt er die Verfälschung des Stückes durch C. P. E. Bach! Dies aber ist nicht der einzige schwere Fehler, den BG 6a in unserem Duett begeht. Im Abschnitt 4b des Kapitels I habe ich den Anfang von »Et in unum Dominum« nach der Abschrift C ausführlich besprochen und gezeigt, daß nach Bachs Willen die Bläser von Takt 1 an getrennt Viol. I und Viol. II zu stützen haben. An derselben Stelle habe ich nachgewiesen, wie es zu dem sich dann in der ganzen Gruppe vom »Typus Am B 3« fortpflanzenden Mißverständnis gekommen ist, wonach in den vier ersten Takten beide Holzbläser mit Viol. I gehen und sich erst vom fünften Takt an auf die beiden Geigen verteilen. BG 6, Abkömmling des »Typus Am B 3«, bietet selbstverständlich diesen Fehler ebenfalls. Da Rietz den Handschriftenbefund von A an unserer Stelle (wie an unzähligen anderen) falsch deutete, war er außerstande, den Irrtum bei der Redaktion von BG 6a richtigzustellen.

*

8. Ich verzichte auf die Anführung weiterer Beispiele und fasse das Urteil über die bisher vorhandenen Drucke folgendermaßen zusammen. Nägeli-Simrocks Erstdruck habe ich, was die Redaktion der Sätze und die sich daraus ergebende Fassung angeht, ein »mixtum compositum« genannt. Dasselbe gilt von BG 6. BG 6a brachte zwar einzelne Verbesserungen, ihnen gegenüber aber im »Symbolum Nicenum« eine Verschlimmerung. Vor allem aber hielt BG 6a an der mit Bachs Autograph im Widerspruch stehenden Gesamtbezeichnung »Messe in H moll« und an der dem Schema des Missale Romanum entlehnten Gliederung des ganzen Stoffes fest. Dies alles aber hatte unabsehbare Folgen. Das in bezug auf viele Bände, vor allem auf die von Wilhelm Rust redigierten Jahrgänge, berechtigte Ansehen der Gesamtausgabe verschaffte auch dem Bande BG 6a eine hohe Autorität. Ohne daß auf die Quellen zurückgegangen wurde, druckte man den Notentext dieser Ausgabe allenthalben völlig unkritisch nach. Nach dem Dargestellten bedarf es keiner besonderen Begründung, daß für die hiermit vorgelegte Neuausgabe der Weg text- und quellenkritischer Arbeit ganz von vorne angetreten werden muß. Anknüpfend an das Ergebnis des ersten Kapitels wende ich mich der Untersuchung der Hauptquelle, des Autographbandes A, zu.

III. DER PARTITURBAND A IST KEINE EINHEITLICHE GRÖSSE

1. Philipp Spitta hat das bleibende Verdienst, erkannt zu haben, welche Bedeutung der Prüfung des Papiers bei dem Versuch zukommt, Werke Bachs zu datieren. So hat er auch das Papier unserer Handschrift geprüft und als erster festgestellt, daß in den beiden Hälften des Bandes zwei verschiedene Papiersorten auftreten, die sowohl im Format wie im Wasserzeichen voneinander abweichen. Die erste reicht bis zum Ende der »Missa«, die zweite beginnt mit dem »Symbolum Nicenum«[1]. Wir können dieser Feststellung sogleich eine Beobachtung hinzufügen: Das Papier sowohl der »Missa« wie der vier Titelblätter hat der zersetzenden Einwirkung der Tinte standgehalten, die übrigen Blätterlagen des Bandes aber sind vom Tintenfraß so stark mitgenommen worden, daß sie nur durch restaurierende Behandlung und Überklebung mit feinstem Seidenchiffon vor dem Untergang bewahrt werden konnten. – Spitta hat ferner ermittelt, daß Bach die erste der beiden Papiersorten ziemlich lange, nämlich vom Ende des Jahres 1727 bis zum Ende des Jahres 1736 in Gebrauch hatte. Im Gegensatz dazu läßt sich die Verwendung der zweiten durch Bach nur rund anderthalb Jahre lang belegen; sie beginnt am 9. September (16. Sonntag nach Trin.) 1731 und kommt nach dem 4. Januar 1733 nicht mehr vor. Entgegen seiner sonstigen Methode hat Spitta aus diesen Feststellungen keine einheitlichen Konsequenzen gezogen. Die »Missa« verlegte er zwar in die Zeit zwischen 1727 und 1736, nicht aber das »Symbolum Nicenum« in die anderthalb Jahre von Mitte 1731 bis Ende 1732. Er glaubte vielmehr, diese Credo-Komposition müsse später entstanden sein, in diesem einen Ausnahmefall dürfe man die Papiersorte nicht zum Ausgangspunkt der Datierung machen. Das »Agnus Dei« nämlich – so stellte er richtig fest – ist in dem Bande A auf demselben Papier aufgezeichnet wie das »Symbolum«; das »Agnus« aber kann nicht schon 1732 entstanden sein, da es auf einen Satz des 1736 entstandenen Himmelfahrts-Oratoriums zurückgeht.

*

2. Wir kommen der Lösung des hier auftretenden Problems einen Schritt näher, wenn wir einige weitere Untersuchungen anstellen. Die beiden Hälften unserer Handschrift A unterscheiden sich nämlich nicht nur in der Papiersorte, sondern auch im Schriftbild. Der Satz »Cum Sancto Spiritu« beginnt auf Seite 74 und endet auf Seite 95, von Seite 75 bis 95 stets mit einer Akkolade auf der Seite. So füllen die Takte 22 bis 33 die Seiten 78 und 79 (Takt 22 am linken Blattrand der Seite 78 beginnend, Takt 33 am rechten der

Seite 79 endend). Beide Seiten zeigen zu Anfang in allen Systemen die Schlüssel und Vorzeichnungen. Blättern wir eine Seite weiter (Seite 80/81), so ändert sich das Bild: Jetzt stehen Schlüssel und Vorzeichnungen nur noch am linken Rand von Seite 80, nicht aber beim Falz des Bandes. Die Seiten 82/83 und 84/85 zeigen dasselbe wie Seite 80/81. Betrachten wir dagegen das Seitenpaar 86/87, so kehrt das Bild der Seiten 78/79 wieder: Schlüssel und Vorzeichnungen erscheinen nicht nur am Anfang der Seite 86, sondern auch der Seite 87, d. h. beim Falz des Buches. Diese Beobachtungen lassen sich fortsetzen. Sie treten auch bei dem Chor »Et in terra pax« auf. – Nichts dergleichen finden wir in der zweiten Bandhälfte. Soweit hier Sätze auftreten, die in nur einer Akkolade die Seiten bedecken, stehen die Schlüssel und Vorzeichnungen stets nur am äußersten linken Blattrand des aufgeschlagenen Bandes, niemals in der Mitte beim Falz.

Diese Beobachtung läßt nur eine Erklärung zu: Die »Missa« wurde auf ineinandergelegte Doppelblätter aufgezeichnet, die noch nicht buchbinderisch fest zusammengefügt waren. Daher war beim Anfang jeder Lage, aber nicht bei ihren Innenseiten, die Neuanbringung von Schlüsseln und Vorzeichnungen notwendig; d. h. aus diesem Grunde erscheinen sie bei den Sätzen mit einer durchlaufenden Akkolade auf der Seite nur alle vier Blätter einmal beim Innenfalz des Bandes. Eine Untersuchung des buchbinderischen Befundes entspricht dieser Feststellung. – Das »Symbolum Nicenum« und alles Folgende muß dagegen in einem schon vorher gebundenen Bande aufgeschrieben worden sein. Dann ist in den bezeichneten Fällen das Auftreten von Schlüsseln und Vorzeichnungen beim Mittelfalz des aufgeschlagenen Bandes überflüssig, ja es würde wohl gar als störend empfunden.

*

3. Mit Notwendigkeit folgt aus dem soeben Festgestellten, daß die beiden Bandhälften erst nachträglich buchbinderisch zusammengefügt sein können. Wir machen dieselbe Beobachtung, wenn wir die Paginierung des Bandes untersuchen. In der ganzen ersten Bandhälfte ist sie, wie die Schrift, die Tinte usw. beweisen, zugleich mit dem Notentext der Seiten von Bach eingetragen worden. Dies war auch praktisch wünschenswert, damit die, wie wir sahen, bei der Niederschrift noch nicht zusammengehefteten Blätterlagen in Ordnung blieben. (Bach bedient sich in anderen Fällen dieser Art auch des Mittels der Lagennumerierung, jedoch vorzugsweise wenn es sich um Lagen von einzelnen Doppelblättern und nicht wie hier von je zwei Doppelblättern handelt.) – Trägt Bach eine Komposition in einen bereits gebundenen Band ein, so ist eine Paginierung nicht in demselben Grade nötig. Eine Untersuchung der Seitenzählung in der zweiten Hälfte des Bandes A ergibt, daß diese Hälfte ursprünglich unpaginiert war, daß die Seitenzahlen von Bach erst später nachgetragen worden sind. Dies läßt sich zunächst am Schriftduktus und der Tinte erkennen. Der Leser gewinnt einen Eindruck davon an der Wiedergabe der Anfangstakte aus dem Satz »Et in unum Dominum« (Seite 75 dieses Bandes). Zwischen dem Wort Violino und dem oberen Blattrande steht die Seitenzahl 106. Sie ist mit spitzer Feder und blasser Tinte geschrieben. Die Blässe der

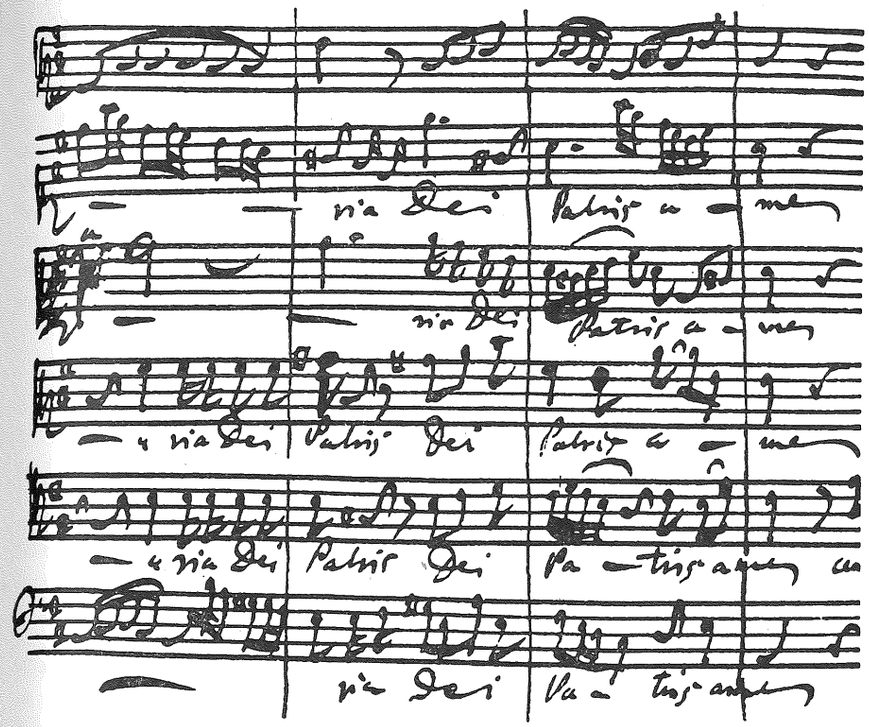
Tinte erklärt sich daraus, daß Bach diese Bandhälfte Seite für Seite hintereinander durchpaginierte, die eingetragenen Ziffern also nicht viel Zeit zum Eintrocknen hatten, bevor der Schreibende die Sandbüchse zu Hilfe nahm. Es muß bei dieser Arbeit ziemlich rasch zugegangen sein. Nicht selten wendete Bach das Blatt so früh um, daß sich die Zahlen noch auf der gegenüberstehenden Seite feucht abdruckten, dort also spiegelbildlich erscheinen. Und – wie es bei mechanischen Schreibereien dieser Art leicht vorkommt – gelegentlich verzählte sich Bach und bemerkte es erst nach mehreren Seiten, so daß mitten in der Paginierung der Blätterfolge Korrekturen auftreten, die dann (nachdem die vorige Paginierung in Ordnung gebracht war) in fehlerfreier Zahlenreihe ohne Korrektur fortgesetzt werden.

*

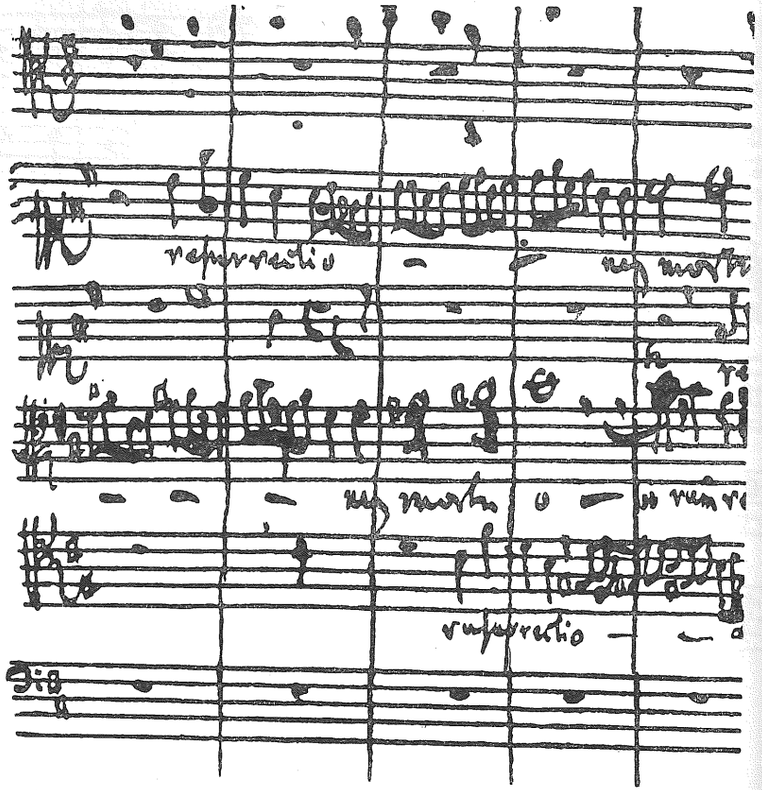
4. Wir können sogar angeben, wann, mindestens vor welchem Termin, Bach diese Paginierung vornahm. Innerhalb des »Symbolum Nicenum« befindet sich nämlich ein Blatt, das, wie der buchbinderische Befund ausweist, nicht zum ursprünglichen Bestande des Bandes gehörte: Der Chor »Et incarnatus est« ist darauf aufgezeichnet. Die Abschrift C (zwischen 1739 und 1741 entstanden) kennt den Chor, diese spätere, nicht zum Urbestande des Werkes gehörende Einschaltung, bereits. Da das Blatt mit seiner Seitenzählung (111/112) in die laufende Paginierung korrekturlos eingefügt ist, muß die Paginierung vor Kirnbergers Kopie vorgenommen, das Zusammenfügen der beiden so verschiedenen Hälften von A zu einem Buchbinderbande ebenfalls vor Kirnbergers Abschrift erfolgt sein. Alles dies wird uns Anhaltspunkte zur Gesamtbeurteilung von A geben und ist zugleich psychologisch unmittelbar verständlich.

*

5. Dies letzte gilt nur teilweise von der folgenden, nicht minder wichtigen Feststellung. In den beiden Hälften von A treten zwei verschiedene Handschriftformen Bachs auf. Sie lassen sich zunächst an der Gestalt des C-Schlüssels klar unterscheiden. Die erste der beiden nenne ich Form I; die nebenstehende Abbildung (»Cum Sancto Spiritu«, Anfang des Taktes 34) zeigt diese Gestalt des Schlüssels bei der Viola, dem Sopran I, Alt und Tenor. Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß sie in einem Federzuge ausgeführt wird. Die andere Gestalt (Form II) bedarf dagegen mehrerer, mindestens zweier Federzüge. Sie begegnete uns in der Abbildung des Anfangs aus dem Duett »Et in unum Dominum« Seite 75 dieses Bandes). Diese Form II tritt in der »Missa« im ganzen nur zehnmal auf, und zwar stets bei Korrekturen. Wir sehen sie auf der Abbildung auf S. 81 (»Cum Sancto Spiritu«, Takt 34) beim Sopran II. – In der zweiten Bandhälfte ist Form II absolut vorherrschend; Form I kommt hier nur 27mal vor, und zwar vermischt mit Form II. Als Beispiel hierfür diene der Chor »Et expecto resurrectionem«, Takt 42 (s. S. 82 oben), wo Viola, Sopran I, Alt und Tenor die Form II, Sopran II allein die Form I aufweist. Wir verzichten vorerst darauf, Schlüsse aus dieser Beobachtung zu ziehen, und wenden uns dem zweiten Unterscheidungsmerkmal der beiden Handschriftformen zu.



Sie betrifft die Schreibart der Halben Note mit abwärtsgerichtetem Notenhals. Auch hier unterscheide ich die Formen I und II. Zur Illustration der Form I kann uns wieder die Abbildung der Takte 34 ff. aus »Cum Sancto Spiritu« dienen, wo dieser Notentypus im Sopran II (Takt 34) erscheint. Charakteristisch für ihn ist, daß er in einem Zuge niedergeschrieben, die Feder in der rechten oberen Ecke angesetzt, von da zuerst zur Ausführung des oberen Bogens nach links, dann des unteren Bogens nach rechts zurück geführt wird, so daß der Notenhals ohne abzusetzen angeschlossen werden kann. Im Manuskript der »Missa« bedient sich Bach so gut wie ausschließlich dieser Form I. – In der zweiten Bandhälfte sieht es ganz anders aus. Hier begegnet uns die Form II, für die unsere Reproduktion aus »Et expecto« ein Beispiel bietet: Takt 46, Sopran I. Kennzeichen dieser Form II ist, daß zu ihrer Ausführung zwei Federzüge nötig sind; mit dem ersten wird der Notenkopf, ein oben in der Mitte nicht ganz geschlossenes Ringlein, mit dem zweiten der Hals, in der Mitte dieses Ringleins unten angesetzt, geschrieben. Und zwar ist diese Form II in der ganzen zweiten Hälfte des Bandes A vorherrschend, jedoch wiederum nicht allein vorkommend (wie Form I in der ersten Bandhälfte). Neben Form II tritt im »Symbolum Nicenum« und den folgenden Werken gelegentlich auch



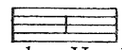
Form I auf. Wir lassen auch diese Beobachtung vorläufig auf sich beruhen. An dieser Stelle genügt die Feststellung der gekennzeichneten Unterschiede zwischen den beiden Bestandteilen unseres Zeugen A.

*

6. Wir kommen zur Orthographie des Worttextes. Auch hier werden wir auffallenden Unterschieden zwischen den beiden Hälften des Bandes A begegnen. Im Schlußsatz der »Missa« schreibt Bach »Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris«. Das Wort »Sancto« wird dabei stets mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben. Anders sieht es im »Symbolum Nicenum« aus. Hier finden wir in dem 7. Satz »Et in Spiritum sanctum« ausnahmslos den kleinen Anfangsbuchstaben bei »sanctum«. Dasselbe gilt von der Schreibweise der Worte »Et incarnatus est de Spiritu sancto«. Dies ist im Zusammenhang mit den übrigen Beobachtungen kaum anders zu erklären, als daß die Niederschrift von A nicht in einem Zuge erfolgt ist, daß die erste und die zweite Hälfte des Manuskriptes gesondert und ohne Beziehung aufeinander entstanden sind. Unsere Ausgabe hält sich genau an den Befund von A.

7. Komplizierter gestaltet sich das Bild, wenn wir die Benennung der Rohrblattbläser in den verschiedenen Abschnitten von A beachten. »Missa«, »Symbolum Nicenum« sowie die mit »Osanna in excelsis« beginnenden Sätze stimmen darin überein, daß in den Besetzungsangaben der Kopftitel und in denen zu Beginn der Sätze für die genannten Instrumente stets das Wort »Hautbois« (»Hautb.«) oder »Hautbois d'Amour« gebraucht wird. Im »Sanctus« dagegen heißen die Rohrblattbläser an den bezeichneten Stellen »Oboi« oder »Oboe«. Auch dies ist ein klarer Beweis dafür, daß die Handschrift A keine einheitliche Größe darstellt. Ja, wir erkennen daran, daß selbst die zweite Hälfte des Bandes nicht in einem Zuge niedergeschrieben worden ist. Davon soll jedoch erst später (Kap. IX, Abschn. 2) die Rede sein.

*

8. Wir setzen unser Studium dieser Handschrift fort und richten unser Augenmerk auf Eigentümlichkeiten, die nicht mehr ausschließlich dem Schriftbild gelten, sondern zugleich dem Klangbild. Auch hier werden wir charakteristischen Unterschieden innerhalb unserer Quelle begegnen. In den Werken Bachs, die wir der höchsten Vollkommenheitsstufe seines Schaffens zurechnen, besteht die strengste Bezogenheit zwischen Schriftbild und Klangbild, eine, wenn man so sagen darf, mathematisch genaue Relation. Dies beobachten wir an der »Missa« allenthalben. Als Beispiele wähle ich das zweite »Kyrie eleison« und das »Gratias«. Beide repräsentieren den Typus des Stile antiquo, es sind vom Bc begleitete, im übrigen ricercarartig gebaute, reine Vokalfugen. (Daß im »Gratias« an einigen Stellen selbständige Instrumentalstimmen auftreten, ändert an diesem Typus nichts, es unterstreicht ihn vielmehr; denn die Instrumente sind den Singstimmen analog geführt, sie überhöhen nur ihren polyphonen Bau.) Beide Sätze sind deshalb auch völlig gleichartig notiert, im Alla breve (¢) zu vier Halben innerhalb des Taktes. Der Einzeltakt wird in beiden Fällen gleichförmig geschrieben, d. h. in der Mitte unterteilt:  . Daß hier kein Zufall obwaltet, sondern Absicht vorliegt, erkennt man an dem Vergleich des »Gratias« mit seinem Urbild, dem Chor »Wir danken dir, Gott, wir danken dir«, dem Eingangssatz der gleichnamigen Kantate (Nr. 29). Dies Urbild ist nämlich auch im Alla breve, jedoch in einfachen Ganztakten, zwei Halbe im Takt, aufgezeichnet. – Einer ähnlichen Erscheinung (Änderung der Notation beim Parodieren) begegnen wir auch im »Symbolum Nicenum«. Das Vorbild zu dem D-dur-Chor »Et expecto resurrectionem mortuorum«, der Chor »Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen« (2. Satz der Kantate Nr. 120 »Gott, man lobet dich in der Stille«) ist im C-Takt niedergeschrieben, die kleinsten Notenwerte sind hier Sechzehntel. Bach änderte jedoch bei der Parodierung die Notation, er schrieb das »Et expecto« im Alla breve (¢) zu zwei Halben im Takt, so daß nunmehr Achtel als kleinste Notenwerte auftreten. Dies geschah fraglos mit Rücksicht auf den ebenso notierten Chor »Patrem omnipotentem«, dem »Et expecto« im Gesamtaufbau des »Symbolum Nicenum« korrespondiert. Dieselbe Sorgfalt, Schriftbild und Klangbild in Übereinstimmung zu bringen, wendet Bach jedoch innerhalb dieses Werkes sonst nicht auf. Wie »Patrem« und »Et expecto«, so entsprechen einander in der Gesamtarchitektur auch die diesen beiden

vorangehenden Chöre »Credo in unum Deum« und »Confiteor«. Beide sind im Alla breve notiert, der erste von ihnen jedoch (»Credo«) zählt vier Halbe im Takt, der zweite (»Confiteor«) nur zwei Halbe. Schriftbild und Klangbild halten sich hier nicht das Gleichgewicht.

Noch auffallender ist die Beziehung zwischen den einander unmittelbar folgenden Sätzen »Et incarnatus est« und »Crucifixus«. Nach den neuesten, überzeugenden Forschungsergebnissen über die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik von Walter Gerstenberg kann kein Zweifel bestehen, daß beide Sätze im gleichen Zeitmaß und Taktschlag zu musizieren sind. Das Schriftbild entspricht jedoch dem Klangbild nicht. Denn beim Musizieren muß die Viertelnote des Satzes »Et incarnatus est« der Halben Note im »Crucifixus« gleich sein.

Derartigen Inkongruenzen begegnen wir in der »Missa« an keiner Stelle. Zeigt sich hier ein ganz tiefliegender, weil den Schaffensprozeß berührender, Gegensatz zwischen »Missa« und »Symbolum Nicenum«, so darf abschließend auf einen weiteren hingewiesen werden. Wir sahen, daß in beiden Alla-breve-Sätzen der »Missa«, der vier Halbe einschließende Takt in der Mitte unterteilt notiert wird. Dem einzigen hierher gehörenden Satz des »Symbolum Nicenum«, dem Chor »Credo in unum Deum« fehlt dies für das Schriftbild charakteristische Merkmal in Bachs Partiturautograph A, ebenso aber dem Satz »Dona nobis pacem«.

*

9. Überschauen wir die Ergebnisse dieses Kapitels III, Abschnitt 1 bis 8, so ist daraus mit Notwendigkeit die Folgerung zu ziehen, daß uns nur eine gesonderte Untersuchung der einzelnen Bestandteile unserer Handschrift A zu methodisch gesicherten Ergebnissen führen kann. Wir beginnen mit der »Missa«.

IV. »MISSA«: A IST VORLAGE VON B

1. Im vorigen Abschnitt bildete Philipp Spittas Feststellung der verschiedenen Papiersorten des Bandes A den Ausgangspunkt (siehe Kapitel III, Abschnitt 1). Gerade weil wir diesem großen Forscher auch für unsere Spezialuntersuchung so Wichtiges verdanken, haben wir ihn in vollem Umfang zu hören, d. h. seine Aussagen zur Textkritik unserer Handschriften vollständig zu zitieren, um uns dann mit ihnen auseinanderzusetzen. Obwohl Spitta die Verschiedenartigkeit des Schreibpapiers in den beiden Hälften von A erkannt hatte, behandelt er unser Manuskript gleichwohl als eine Einheit. Er sagt[1]:

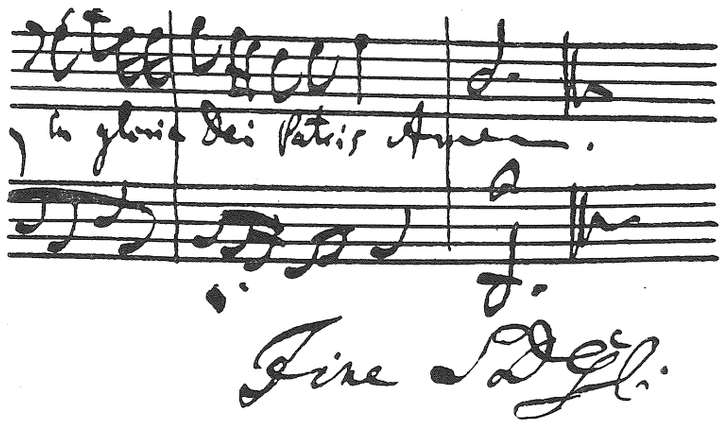
> Die autographe Partitur, eine Reinschrift, welche dem diplomatischen Merkzeichen MA zufolge, wenn nicht im Jahre 1733 selbst, so doch bald nachher gefertigt sein wird, zeigt Kyrie und Gloria in der Weise zusammenhängend, daß auf derselben Seite 20 das Kyrie aufhört und das Gloria anfängt. Beide Sätze werden in der Originalpartitur unter dem Namen Missa als Nr. 1 zusammengefaßt.

Die Frage, die uns in diesem Kapitel IV beschäftigt, ob nämlich die Stimmen B aus der Partitur A ausgeschrieben worden sind, wird hier zwar nicht ausdrücklich beantwortet, implizite jedoch verneint. Denn wenn Spitta es als möglich, vielleicht sogar als wahrscheinlich bezeichnet, daß A bald nach dem Jahre 1733 niedergeschrieben wurde, so schließt dies in sich, daß eine ältere Partitur existiert haben muß, die die Vorlage der Stimmen B bildete, da Bach diesen Stimmensatz schon am 27. Juli 1733 seinem Landesherrn überreichte[2]. In derselben Linie liegt die Charakterisierung von A als »Reinschrift«, d. h. als nachträgliche saubere Abschrift. Daß wir Spitta hiermit richtig interpretieren, beweist seine ausführlichere Darlegung im Anhang zu dem 2. Bande seines Werkes[3]:

> Originalhandschriften zur H moll-Messe sind drei vorhanden: die vollständige autographe Partitur (auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin), die Originalstimmen zu Kyrie und Gloria (in der Musikalienbibliothek des Königs von Sachsen zu Dresden), die autographe Partitur des Sanctus in seiner älteren Gestalt (auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin).
>
> Verloren gegangen sind die Stimmen zur Gesamtpartitur und zum Sanctus, sowie die Einzelpartitur zum Kyrie und Gloria; in der Gesamtpartitur zeigen die beiden letztgenannten Sätze einige Abweichungen von den Dresdener Stimmen, welche ergeben, daß die im Ganzen der Messe befindliche Partitur später als die Dresdener Stimmen geschrieben ist.

Spitta hält also A für jünger als B und nimmt an, daß B nach einer verlorengegangenen

Einzelpartitur von »Kyrie« und »Gloria« angefertigt worden ist. Er hat also die Beobachtungen, aus denen der ursprünglich selbständige Charakter der ersten Bandhälfte von A zu erkennen ist, nicht angestellt. Hier haben wir die von Spitta vermißte »Einzelpartitur zum Kyrie und Gloria« in Händen. Dies wird auch dadurch bestätigt, daß sich am Schluß des Chores »Cum Sancto Spiritu« der Vermerk »Fine S. D. G.« findet. Er bezeichnet in der Regel das Ende eines Werkes und zugleich des Manuskriptes. Wohl kommt es vor, daß am Ende einer Handschrift, mit dem zugleich ein Werk schließt, diese Chiffre fehlt; begegnen wir ihr aber, so bedeutet sie stets den Abschluß eines Werkes, niemals das Ende eines Werkteiles[4].



Wir konnten ferner feststellen, daß die buchbinderische Vereinigung der beiden Hälften von A erst relativ spät erfolgt sein muß, da ihr eine tiefgreifende Umgestaltung des »Symbolum Nicenum« bereits vorangegangen war (Einschaltung des Chores »Et incarnatus est« und zugleich, wovon noch die Rede sein wird, Neutextierung des »Et in unum Dominum« sowie Erweiterung des »Crucifixus«). Es ist, wie wir sahen, nicht angängig, die Herstellung des Buchbinderbandes A später anzusetzen als 1739 bis 1741. Ihre Datierung aber in die Zeit vor 1738 zurückzuverlegen, ist ausgeschlossen, da die zweite Fassung des »Sanctus«, deren Entstehung nicht früher angesetzt werden kann, der Vereinigung der beiden Bandhälften vorangegangen sein muß (s. Kap. XIV, Abschn. 3).

Halten wir diese, wie ich glaube, unausweichlichen Ergebnisse mit Spittas Annahme zusammen, es habe ehemals ein selbständiges Einzelmanuskript der »Missa« existiert, so kommen wir in große Bedrängnis. Wir müssen dann nämlich voraussetzen, daß Bach von diesem apokryphen Manuskript spätestens im Jahre 1736 eine Abschrift genommen habe, die wiederum als Einzelhandschrift eines selbständigen Werkes gedacht war (der Vermerk »Fine. S. D. G.« beweist dies), daß er dieses zweite Einzelmanuskript danach (nicht vor 1737) mit anderen Partituren zusammengeschlossen habe. Welch künstliche Konstruktion! Viel ungezwungener ist die Annahme, daß von der

»Missa« niemals eine andere autographe Partitur vorhanden war als die uns auf den Seiten 1 bis 95 des Bandes A erhaltene.

Wie steht es dann aber mit Spittas Mitteilung über die Abweichungen zwischen unsern Zeugen A und B, »welche ergeben, daß die im Ganzen der Messe befindliche Partitur [A,»Missa«] später als die Dresdener Stimmen [B] geschrieben ist«? Diese Frage kann nur durch erneute Kollationierung der Quellen A und B beantwortet werden (s. Kapitel IV, Abschnitt 3ff.). So viel aber darf schon hier gesagt werden: Spitta hat einen solchen Vergleich offenbar niemals selber vorgenommen; er wäre sonst nicht zu diesem Fehlurteil gekommen. Das geht auch daraus hervor, daß er den Stimmensatz B nirgends beschreibt. Dieser sorgfältige Forscher unterläßt es bei keiner unserer anderen Quellen ersten Ranges, z. B. die Wasserzeichen des Papiers anzugeben; nur für unsere Stimmen wird man bei ihm vergeblich danach suchen. Spitta hat also diese Stimmen nicht gesehen, sich vielmehr auf die Mitteilungen in den Vorreden zu BG 6 und BG 6a verlassen, deren Unzuverlässigkeit ich nachgewiesen habe (s. Kapitel II, Abschnitt 4 bis 8).

*

2. Wir verehren in Philipp Spitta einen der Begründer unserer Disziplin, einen Gelehrten und Forscher ersten Ranges. Wenn aber ein Großer sich irrt, so ist dies um seiner Autorität willen von um so schwerer wiegenden Folgen. Das zeigte sich auch in diesem Fall; denn alle späteren Musikhistoriker haben die eben gekennzeichneten Irrtümer ungeprüft übernommen. Dies sei an dem Beispiel Arnold Scherings gezeigt. Er schreibt[5]:

> Das Partiturautograph der Hohen Messe, wie es die Preußische Staatsbibliothek Berlin unter P 180 aufbewahrt und wie es im Ergänzungsband (1857) zu Band 6 der Gesamtausgabe [BG 6a] unvollständig beschrieben ist, besteht aus vier Teilen, die in gesonderten, beschrifteten Umschlägen lagen. Es stellt für keinen dieser Teile die erste Niederschrift dar, sondern enthält Reinschriften. Hierbei läßt sich, wie auch sonst bei Bach, ein *flüchtiger* (eiliger), ein *mittlerer* und ein *schöner* Reinschrifttyp unterscheiden.

Ich brauche mich bei diesen Sätzen nicht lange aufzuhalten; denn sie werden durch meine folgenden Ausführungen Punkt für Punkt widerlegt. Nur zweierlei ist zu bemerken notwendig:

Schering spricht von »Umschlägen«, in denen die vier Teile der Partitur »lagen«, also heute wohl nicht mehr liegen. Dem ist zu erwidern, daß es sich nicht um ehemalige Umschläge, sondern um Titelblätter handelt. Die zweite Hälfte des Bandes A stellte von Anfang an eine buchbinderisch zusammengefügte Bucheinheit dar (nur so ist, wie wir gesehen haben und auch weiterhin zeigen werden, die Entstehung und der Befund dieses Autographteiles zu erklären). Damit ist die Annahme von »Umschlägen« unvereinbar. Die vier Titelblätter aber waren sicherlich das letzte, was Bach anfertigte, als die beiden Hälften von A zu einem Buchbinderbande vereinigt wurden.

Schering unterscheidet drei »Reinschrifttypen«. Fraglos ist es erlaubt, oft sogar geboten, Typen von Handschriftformen zu untersuchen und dann zu unterscheiden. Auch

ich mache von dieser Untersuchungsmethode Gebrauch (s. Kapitel III, Abschnitt 5). Diese Methode ist aber nur dann von Wert, wenn Merkmale angegeben und beschrieben werden können, nach denen sich die Typen sondern lassen. Andernfalls droht die Gefahr rein gefühlsmäßiger, d. h. rein subjektiver Urteile. Schering nennt keinerlei Charakteristika, nach denen er seine »Reinschrifttypen« klassifizieren könnte. Er macht uns die Nachprüfung aber dadurch unmöglich, daß er verschweigt, welche Partien von A dem »flüchtigen«, dem »mittleren« oder dem »schönen« Reinschrifttypus angehören sollen. Noch mehr: daß A eine nachträgliche Reinschrift darstellt, übernimmt Schering von Spitta. Schon aus diesem Grunde müssen es *»Reinschrift*typen« sein. Die nächstliegende Frage aber beantwortet Schering nicht: Durch welche Merkmale lassen sich »Reinschrift-« von »Konzeptschrifttypen« mit einiger Sicherheit abgrenzen? Müssen wir nicht mit der Möglichkeit rechnen, daß Bach gelegentlich zur Herstellung einer Erstniederschrift volle Muße hatte, seine Schriftzüge also wie eine »schöne« Reinschrift aussehen? Und ist nicht auch das Umgekehrte möglich, daß zur Herstellung einer Kopie nur wenig Zeit zur Verfügung stand, Bachs Abschrift also wie ein Konzept aussieht?

*

3. Wir wenden uns erneut der Untersuchung von A zu. Hier wird wie in zahlreichen späteren Abschnitten dieser Darstellung den in A befindlichen Korrekturen unsere besondere Aufmerksamkeit gelten. Sie sind abgesehen von einigen wenigen, aber leider meist mißverstandenen Beobachtungen der englischen Forscher, von denen ich sprach (s. Kapitel II, Abschnitt 6), bisher so gut wie ganz unbeachtet geblieben. A ist auch in der »Missa«, von der jetzt allein die Rede ist, durchsetzt mit autographen Verbesserungen. In der überwiegenden Mehrheit der Fälle läßt sich dabei die Lesart ante correcturam noch entziffern und von der Lesart post correcturam sondern. Vergleichen wir nun unsern Zeugen A mit dem Zeugen B, so stellen wir fest, daß A an zahlreichen Stellen autographe Korrekturen bietet, denen gegenüber wir bei B sine correctura die endgültige Lesart finden. Ich lasse ein Verzeichnis solcher Fälle folgen, wobei ich nur die Fundorte (Satz, Takt und Stimme) angebe. Der Leser kann sich danach im speziellen Teil dieses Bandes (S. 236 ff.) über die Einzelheiten der Varianten unterrichten:

1. Kyrie eleison

Takt 2: Viola
3: Viola
3, 5. bis 8. Achtel: Sopr. II
22, Viola

2. Christe eleison

Takt 28, 1. u. 2. Viertel: Bc.
50, 1. bis 3. Achtel: Sopr. II
61, 1. u. 2. Viertel: Viol. I. II
69 u. 70: Bc.

3. Kyrie eleison

Takt 19 bis 20a: Sopr. I. II
24, 5. bis 8. Viertel: Bc.
28 bis 30: Alt

4. Gloria in excelsis

Takt 30: Sopr. I u. II
46: Ob. II, Viol. II, Viola
48 u. 49: Sopr. I
51: Alt
52: Viola

81 bis 83: Sopr. I u. II
97: Viola

5. Et in terra pax

Takt 6, 3. u. 4. Viertel: Viola
10: Tenor
29, 1. bis 4. Achtel: Bc.
5. bis 8. Achtel: Sopr. I
31, 5. bis 8. Achtel: Bc.
35: Alt
36, 4. bis 8. Achtel: Alt
41, 1. u. 2. Viertel: Bc.
44: Alt
46, 1. bis 4. Achtel: Viola
56, 1. bis 5. Achtel: Alt
59, 3. u. 4. Viertel: Bc.
65, 3. u. 4. Viertel: Sopr. II
70, 3. u. 4. Viertel: Sopr. II
3. Viertel: Viola
72, 3. Viertel bis 73, 1. Viertel: Sopr. II
75: Baß u. Bc.

6. Laudamus te

Takt 11, 1. Achtel: Viola
13, 3. u. 4. Viertel: Viola
14, 1. u. 2. Viertel: Viola
14, 3. Viertel bis 15, 2. Viertel: Sopr. II
14, 3. u. 4. Viertel: Bc.
15, 2. Viertel: Viol. II
18, 3. u. 4. Achtel: Sopr. II
24, 4. Viertel: Bc.
62: Viola

7. Gratias agimus tibi

Takt 16: Baß
32, 5. Viertel bis 33, 6. Viertel: Viola
34 u. 35: Tr. II

8. Domine Deus

Takt 10: Viol. II
34, 3. Viertel: Sopr. I
49: Viola
74, 3. u. 4. Viertel: Fl.
83, 3. Viertel: Viol. I
88: Sopr. I

9. Qui tollis peccata mundi

Takt 5 u. 6: Tenor
7: Alt
8: Tenor
10: Viola
15: Fl. I
16 u. 17: Viol. I, Viol. II, Viola
17 bis 19: Bc.
32 u. 33: Baß
33: Tenor
34, 2. Viertel: Fl. II
34: Sopr. II
38, 1. Viertel: Viol. II
39: Viol. I
42: Viol. I
47: Viol. II, Sopr. II
49: Viol. I

10. Qui sedes ad dextram Patris

Takt 7: Viol. II u. Viola
9: Bc.
10: Bc.
23: Viol. II
37 bis 38, 3. Viertel: Viol. II u. Bc.
41: Viol. II
52, 4. Achtel bis 53, 3. Achtel: Ob. d'am.
66. Ob. d'am.
73: Alt
74: Alt
79: Alt

80: Viol. I u. Viola
84, 4. bis 6. Achtel: Ob. d'am.
85 u. 86: Viol. II

11. Quoniam tu solus sanctus

Takt 12: Fag. I
15: Bc.
29: Bc.
56: Baß
80: Baß
104, 3. Viertel bis 105, 1. Viertel: Fag. II

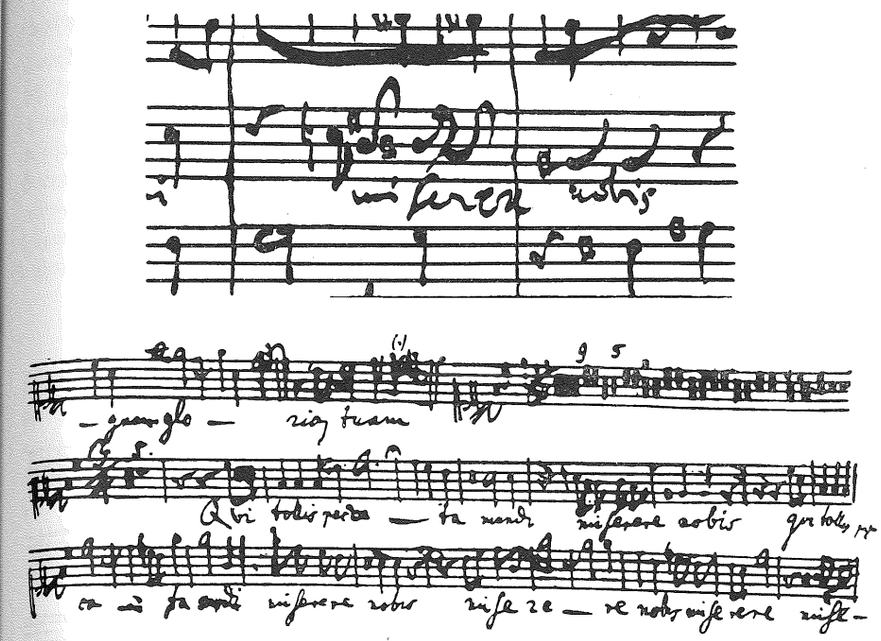
12. Cum Sancto Spiritu

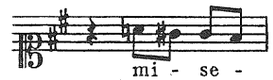
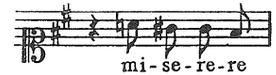
Takt 2 u. 3: Baß
10: Baß
15: Viol. II
16: Sopr. I u. Tenor
17: Sopr. I u. Tenor
19: Sopr. II
24: Tenor
37: Bc.
39: Bc.
48: Alt
49 u. 50: Bc.
57: Alt
72: Tr. II
79: Sopr. II
80: Tr. II, Viol. II, Viola, Bc.
84, 2. u. 3. Viertel: Ob. I, Ob. II, Viol. I, Sopr. I
85 u. 86: Baß
89, 2. u. 3. Viertel: Viol. II, Alt
90, 1. Viertel: Bc.
90, 2. u. 3. Viertel: Viol. II
91, 1. Viertel: Bc.
92 u. 93: Ob. I u. II
93: Viola
100, 3. Viertel: Viol. II
102 u. 103: Alt
105 u. 106: Alt
105: Sopr. I
105, 1. Viertel: Ob. I
109: Sopr. II
117, 1. Viertel: Ob. I, Ob. II Viol. I
118: Tenor
122 bis 124: Ob. II
122: Fl. I, Fl. II, Baß
127, 2. u. 3. Viertel: Viola
127, 3. Viertel: Tr. I

Dies Verzeichnis enthält nicht alle hierher gehörenden Fälle, sondern nur eine Auswahl. Notwendig aber war eine gewisse Ausführlichkeit durch Beibringung wirklich sehr vieler Beispiele. Anderenfalls könnte gar zu leicht der Zufall die Hand im Spiele haben. Weise ich dagegen über 100 Fälle nach, in denen bei vorliegender Korrektur in A die Stimme B ohne verbessernden Eingriff die endgültige A-Lesart bietet, so ist hiermit der Beweis erbracht, daß A nicht jünger sein kann als B, daß die Stimmen B aus der Partitur A ausgeschrieben worden sind.

*

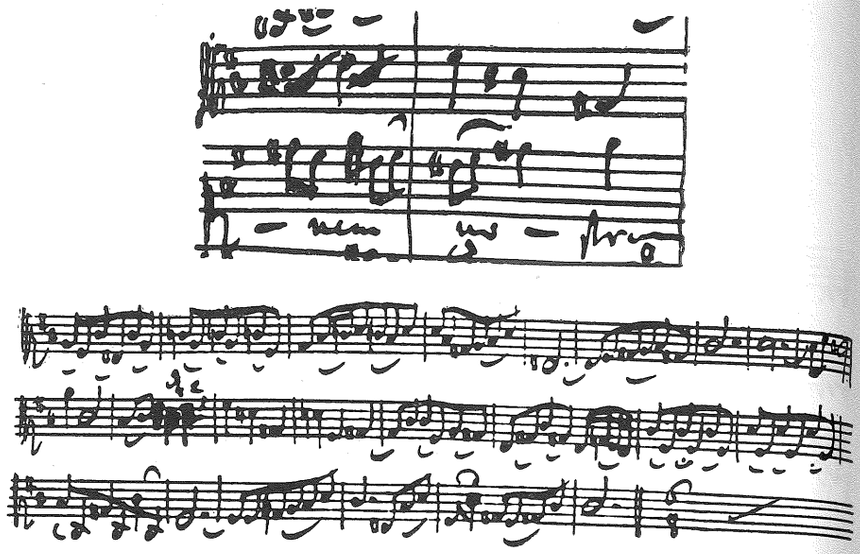
4. Aber auch B zeigt autographe Korrekturen. Ich bringe zwei Beispiele in Abbildungen aus beiden Quellen, damit sich der Leser mit eigenen Augen von dem Sachverhalt überzeugen kann:
»Qui tollis«, Takt 11, Sopr. II

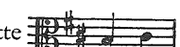
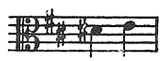


A las ursprünglich  ; durch autographe Korrektur wurde daraus . Da das Wort »nobis« im folgenden Takt ohne jeden nachträglichen Eingriff korrekt unter den beiden Viertelnoten steht, muß die Textkorrektur, die Anfügung der Silben »rere«, in Takt 11 schon während der ersten Niederschrift des Satzes angebracht worden sein. Dagegen korrigierte Bach die Noten des Taktes 11 schwerlich zu gleicher Zeit; denn B bot, wie die Abbildung zeigt, zunächst , erst nachträglich wurde daraus 

Zu beachten ist dabei der charakteristische Unterschied zwischen den Korrekturen in A und B. A bietet den Eingriff sowohl im Noten- wie im Worttext; denn die ins Gedränge kommenden Silben »rere« waren offensichtlich nicht von Anfang an vorgesehen. B dagegen bietet Korrektur nur im Notentext. Die textkritische Deutung macht nach dem, was wir bereits festgestellt haben, keine Schwierigkeiten. Die beiden Korrekturen in A und B gehen nebeneinander her, sie gehören engstens zusammen. Die Korrektur des Worttextes in A war bereits vollzogen, bevor B ausgeschrieben wurde; die des Notentextes von A wurde (ebenso wie die von B) während des Aus-

schreibens der Stimme vorgenommen. Der Worttext von B bedurfte keiner Korrektur, da er das schon vorliegende Korrekturergebnis von A fertig übernehmen konnte. Ähnlich liegt es »Qui tollis«, Takt 38, 2. und 3. Viertel, Viola



Unsere Abbildung aus A bringt den Anfang der Seite 63 dieser Handschrift, die mit dem 2. Viertel des Taktes 38 beginnt. Deutlich ist zu erkennen, daß Bach hier in der Violastimme ursprünglich geschrieben hatte  . Bei der Korrektur werden die Noten durchstrichen, und das Notenbild in  geändert.

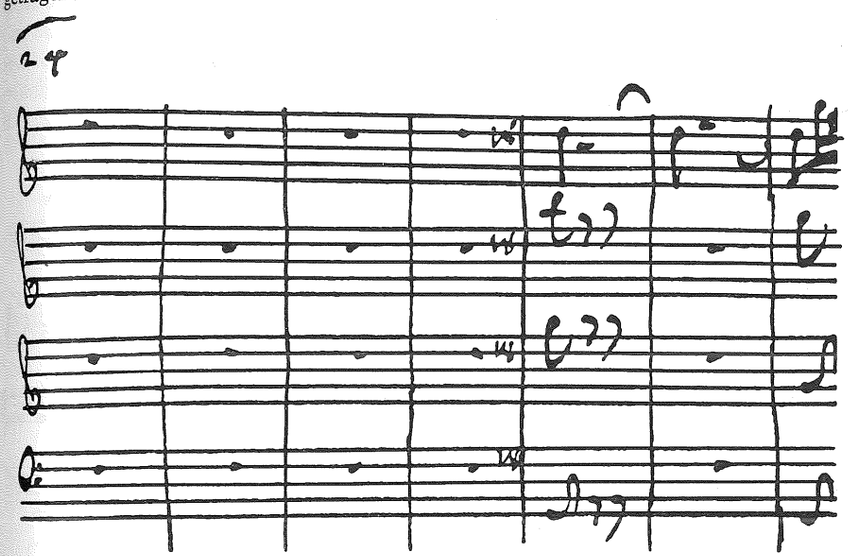
Genau dieselbe Korrektur zeigt B in der Violastimme. Hier fügt Bach außerdem zur Verdeutlichung die Zeichen d, e hinzu. Obwohl es sich hier um bloße Notenkorrektur handelt, ist das Zustandekommen der Schriftbilder klar erkennbar: Beide Korrekturen sind während der Anfertigung der Stimmen B aus der Partitur A vorgenommen worden; d. h. Bach entschloß sich an unserer Stelle, als er die Violastimme ausschrieb, zur Änderung der Führung dieses Instruments.

Beispiele dieser Art lassen sich vermehren. Aber schon diese beiden sind vollauf beweiskräftig. Aus ihnen geht erneut mit Notwendigkeit hervor, daß A als Vorlage zu B gedient hat. Zugleich aber treten hierdurch all die Korrekturen in eine neue Beleuchtung, von denen ich im Kapitel IV, Abschnitt 3 die große Beispielliste angeführt habe. Denn wir müssen annehmen, daß Bach mindestens in zahlreichen dieser Fälle die A-Korrektur während des Ausschreibens von B eintrug, so jedoch, daß er sie ausführte, bevor er die fragliche Stelle in B übertrug. In anderen Fällen mag die

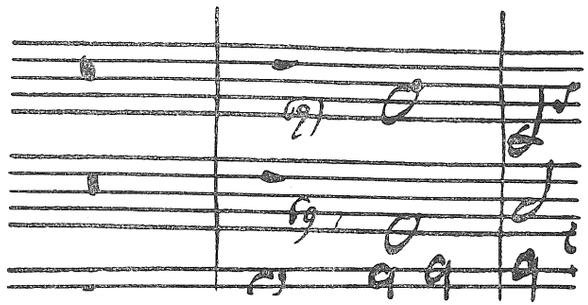
Korrektur schon vorher angebracht worden sein. Und die beiden sich daraus ergebenden Gruppen (Korrekturen vor dem Ausschreiben von B, Korrekturen während des Ausschreibens von B) werden wir nicht mehr messerscharf trennen können. Ein Kriterium wäre jedoch darin zu sehen, ob die Lesart ante correcturam fehlerfrei und musikalisch sinnvoll ist (dann dürfte die Korrektur während des Ausschreibens von B stattgefunden haben); ist sie es nicht, so ist mit verbesserndem Eingriff vorher zu rechnen. Zu exakten Ergebnissen aber werden wir auch auf diesem Wege nicht gelangen, da Lesarten aus A in B übernommen wurden, die nachweisbare Satzfehler enthalten, Fehler, die erst später von Bach berichtigt worden sind (s. Kapitel VI).

*

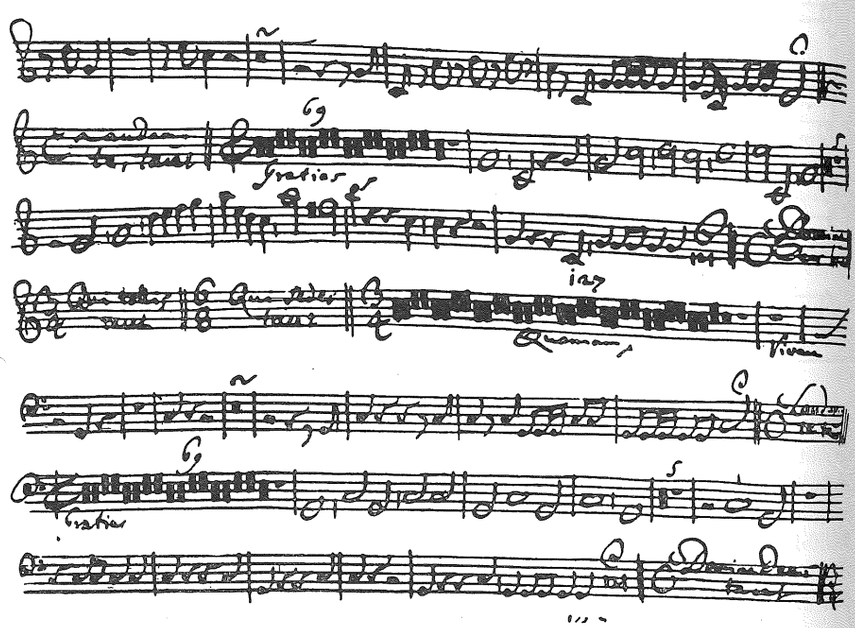
5. Wir verlassen vorerst das Studium der Korrekturen und lenken unsere Aufmerksamkeit auf einige unscheinbare Ziffern in der Partitur A. In dem Chor »Gloria in excelsis« steht am Ende des Taktes 64 in den Notensystemen der drei Tromben und der Timpani von Bachs Hand mit kleiner Schrift und spitzer Feder die Zahl 18 eingetragen:



Hier schließt eine Reihe von 18 Pausentakten für die vier Instrumente. Wir dürfen vermuten, daß die Niederschrift dieser Zahlen mit dem Ausschreiben der Stimmen B in Zusammenhang steht: Bach notierte sich die Taktzahlen wohl sicherlich bei Anfertigung der Stimme der Tromba I, um sie in das Stimmenmaterial für die anderen Blechbläser und die Pauken zu übernehmen, ohne die Pausentakte noch einmal nachzählen zu müssen. Wir haben hiermit den Quellenbefund richtig interpretiert. Den Beweis dafür liefert eine Untersuchung des »Gratias«, Takt 35, Tromba III und Timpani:



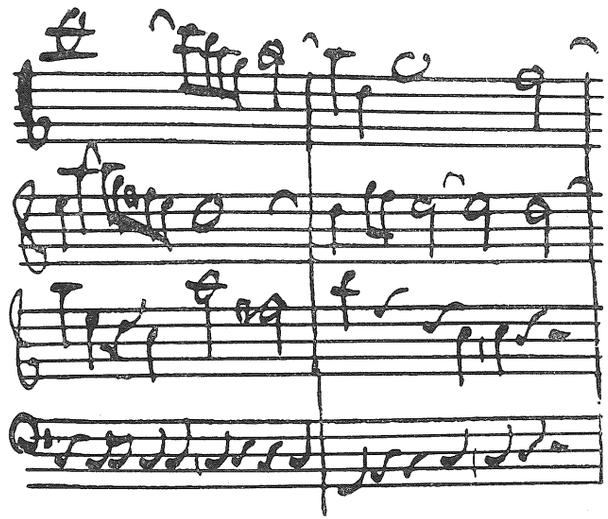
Hier steht in beiden Stimmensystemen der Partitur die Zahl 69. Besäßen wir keine andere Quelle für unsern Chor als den Band A, so könnten wir versucht sein, zur Erklärung dieser zweimaligen, im Zusammenhang des »Gratias« sinnlosen 69 auf das Urbild unseres Satzes, den Eingangschor der Kantate 29 »Wir danken dir, Gott, wir danken dir« zurückzugreifen. Denn dieses Stück ist, wie ich schon einmal erwähnte, in einfachen Ganztakten notiert; an unserer Stelle, dem 69. Takt des Satzes, beenden die dritte Trompete und die Pauken ihr bisher innegehaltenes Schweigen, um mit dem folgenden, dem 70. Takt erstmalig einzusetzen. Gleichwohl bliebe es schwer erklärbar, warum Bach in einer Parodieniederschrift Taktzahlen einträgt, die nur innerhalb des Urbildes Bedeutung haben. Wir ziehen die beiden Stimmen des Satzes B (Tromba III und Timpani) heran:



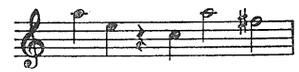
Wie man sieht, sind hier die Pausen nicht wie in der Partitur A als Doppeltakte, sondern als einfache Ganztakte eingetragen und gezählt. Zweimal lesen wir auch hier 69, und zwar in Schriftzügen, die denen der entsprechenden Eintragungen in A nächstverwandt sind. – Das Ausschreiben der Stimmen B hat also auch innerhalb von A noch heute sichtbare Spuren hinterlassen.

*

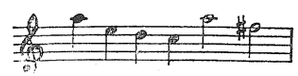
6. Die unmittelbare Abhängigkeit der Quelle B von A zeigt sich insbesondere an Fehlern in B, die sich als Lesefehler beim Kopieren aus A erklären. Als Beispiel wähle ich »Gratias«, Takt 43, Tromba III:



Der Takt lautet hier in der Quelle A, wie man sieht:



Die autographe Stimme B bietet demgegenüber den Notentext:



Wir verfolgen die Lesartenverschiedenheit durch die einzelnen Gruppen der Zeugen. Die Abschrift C und in ihrem Gefolge alle Partituren des »Typus Am B 3« bieten die A-Lesart. Hierher gehört sowohl Nägelis Erstdruck wie auch die »Partitur Dresden«, die als unmittelbare Vorlage zur ersten Hälfte von BG 6 diente. Bei der Vorbereitung von BG 6 aber wurde, wie wir sahen, die »Partitur Dresden« mit den Stimmen B

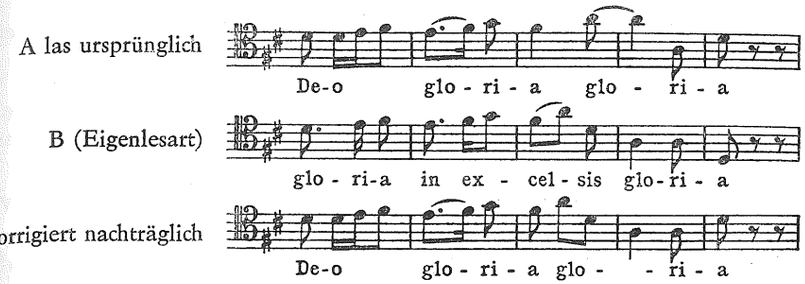
kollationiert und bei dieser Gelegenheit in unserem Takt die Lesart A im Sinne der Lesart B verändert. Man glaubte den Notentext zu verbessern; aber man trug einen Fehler ein, wie der folgende Partiturausschnitt beweist:

Zwischen der Tonfolge des (NB! transponiert notierten) Bläsers und der des Bc. entsteht eine Quintenparallele. – Der Fehler ist dadurch zustande gekommen, daß Bach selber beim Ausschreiben der dritten Trombenstimme den nach oben gerichteten Haken der in der Partitur stehenden Viertelpause als eine Viertelnote (d″) gelesen hatte.

*

7. Wir hatten uns in diesem Kapitel IV die Aufgabe gestellt, nachzuweisen, daß die Stimmen B aus der Partitur A ausgeschrieben worden sind; dafür ist nunmehr der Beweis erbracht. Dennoch können wir den Fragenkreis der Beziehungen der Stimmen B zur Partitur A noch nicht verlassen. Auf zweierlei muß nämlich noch hingewiesen werden. Nicht alle Stimmen des Satzes B sind unmittelbar nach der danebenliegenden Partitur verfertigt worden; in manchen Fällen erweist sich vielmehr eine Stimme als Vorlage einer ganz oder streckenweise gleichlautenden anderen. Man erkennt dies an gemeinsamen Schreibfehlern, zu denen der Befund von A keinen Anlaß bietet. Ich verzichte auf die Anführung von Beispielen und verweise auf den Variantenapparat dieses Bandes. Eigentümlicherweise finden sich derartige von der Stimmen-mater auf die Stimmen-filia vererbte Fehler gerade auch in den autographen Stimmen. Die sicherlich in ihrem Notentext vollständig von Bach geschriebene bezifferte Bc.-Stimme zeigt unverkennbar ihre Abkunft von der autographen Violoncello-Stimme, deren Notenbild, häufig sogar bis zur Zeileneinteilung, wiederzuerkennen ist. Diese Feststellung aber ändert an dem Gesamtergebnis unseres Kapitels IV (B ist Abkömmling von A) grundsätzlich nichts. Sie ist jedoch wichtig; denn sie zeigt, daß beim Vorhandensein von Varianten zwischen A und B der Partiturlesart größere Bedeutung zukommt, als man ihr in analogen Fällen der Editionspraxis bisher gemeinhin beigemessen hat.
Eine zweite Beobachtung sei sogleich hinzugefügt: Sie gibt bestimmten Eigenlesarten von B ein größeres Gewicht. Wir betrachteten Fälle, in denen Bach beim Ausschreiben der Stimmen die in der Partiturhandschrift vorhandene Lesart dort änderte und die nunmehrige neue Fassung mit oder ohne Korrektur in die Stimme übernahm. Gelegentlich jedoch verfuhr er so, daß er die abgeänderte Lesart nur in der Stimme niederschrieb, die entsprechende Stelle in der Partitur unangetastet ließ. Hier hat der Herausgeber die nicht ganz leichte Aufgabe, die Wahl zu treffen. Noch schwieriger wird seine Lage in einem Fall wie dem folgenden:

»Gloria in excelsis«, Takt 75 bis 79, Tenor.



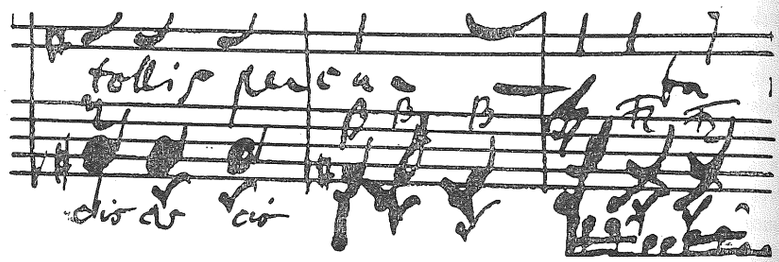
Fälle dieser Art sind nicht sehr häufig; sie mußten jedoch in dem Abschnitt, der die Beziehungen zwischen A und B behandelt, Erwähnung finden.

*

8. Schließlich muß erwähnt werden, daß der Partiturband A zahlreiche Eintragungen enthält, für die wir heute eine zulängliche Deutung nicht besitzen. Es handelt sich um liegende Kreuze (×), die einzeln oder zu mehreren teils am oberen oder unteren Rande der Blätter, teils auch zwischen den Akkoladen auftreten. Bei manchen von ihnen hat man den Eindruck, daß sie Merkzeichen für das Kopieren der Einzelstimmen sind. In anderen Fällen mögen sie Hinweise darauf bedeuten, daß Bach in diesen Takten ändernd einzugreifen gedachte, sich diese Stellen also beim Durchgehen des Satzes schon kenntlich machte. Doch reichen diese Erklärungsversuche nicht aus, um das Auftreten dieser Zeichen allenthalben befriedigend zu deuten. Möglicherweise stammen sie auch von Kopistenhand; jedoch kehren sie in keiner der erhaltenen Abschriften wieder. Der zweite Teil dieses kritischen Berichtes bringt bei der allgemeinen Beschreibung der Quelle A ein vollständiges Verzeichnis dieser Kreuze, um der späteren Deutung, die vielleicht durch genauen Vergleich mit anderen Bachschen Autographen möglich ist, den Weg zu ebnen.

V. »MISSA«: A IST URSCHRIFT

1. Durch den vorigen Abschnitt ist erhärtet, daß B jünger ist als A, daß A die Vorlage von B gebildet hat. Noch nicht bewiesen ist jedoch die Behauptung der Überschrift dieses Kapitels V; denn es ließe sich (mindestens theoretisch) denken, daß dem Stimmensatz B zwei Partiturniederschriften der »Missa« vorangegangen sind, von denen A, die Vorlage von B, die jüngere war. Der von Spitta und nach ihm mit besonderer Betonung von Schering behauptete Reinschriftcharakter legt den Gedanken nahe. Ja, es lassen sich Merkmale in A zeigen, die es auf den ersten Blick als ausgeschlossen erscheinen lassen, daß A wirklich die erste Niederschrift der »Missa«-Sätze darstellt. Eins der in diesem Sinn verführerischsten Schriftbilder zeigt die Continuostimme in den Takten 17 bis 19 des Chores »Qui tollis peccata mundi«:



Wie man sieht, liegt eine autographe Korrektur vor. Ursprünglich hatte Bach geschrieben:

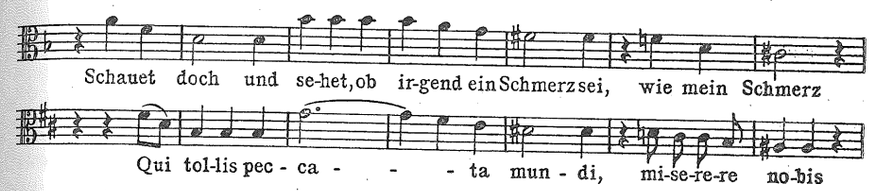
Daraus wurde durch den verbessernden Eingriff:

Zur Verdeutlichung setzte Bach Buchstaben hinzu: Über dem ersten Viertel des Taktes 17 lesen wir c_1, unter allen drei Viertelnoten cis cis cis[1]; über den Notenköpfen in Takt 18 steht B B B, über denen des Taktes 19 F, F, F,. Die ursprüngliche Lesart der Takte beruht auf einem Irrtum, den Bach sogleich erkannte, nachdem er die Noten

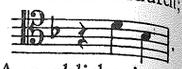
zu Papier gebracht hatte. Denn die Tonfolge cis-cis-cis, ais-ais-ais, h-h-h gehört nicht zu den Takten 17 bis 19, sondern 18 bis 20. Bach hatte also bei der Niederschrift der Continuozeile der Partitur den Takt 17 übersprungen. Derartige Fehler (Überspringen eines oder gar mehrerer Takte) sind Kennzeichen einer hier vorliegenden Abschrift[2]; sie beweisen mindestens, daß der Schreiber nach einer Vorlage arbeitete. Also – so möchte man schließen – ist unsere Niederschrift von »Qui tollis« keine Urschrift, sondern auf ein älteres Manuskript zurückführbar.

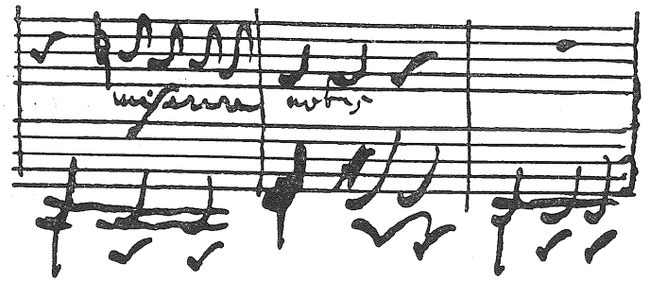
*

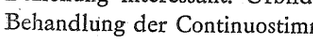
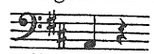
2. In dieser Formulierung ist die Schlußfolgerung sogar richtig. Die Vorlage war aber keine Partitur des lateinisch textierten »Missa«-Satzes, sondern das Manuskript von dessen Urbild »Schauet doch und sehet«, 1. Satz der Kantate 46. Hierfür liefert uns der Befund von A selber den Beweis. Um ihn zu erbringen, skizziere ich zunächst den Umformungsprozeß, durch den aus dem Kantatenchor der Messenchor entstand. Nur ein Ausschnitt des Satzes »Schauet doch und sehet« wurde von Bach bei der Parodierung verwendet. Unbenutzt blieben das Instrumentalvorspiel, der ganze Mittelteil des Satzes (»denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht...«) und die Reprise des Hauptteiles (Instrumentalvorspiel und Vokalabschnitt). Die Instrumentation wurde verändert. Die beiden stärksten Eingriffe betrafen die Tonart (aus d-moll wurde h-moll) und die Themagestalt. Zur Veranschaulichung stelle ich den ersten Vokaleinsatz (Alt) in beiden Fassungen untereinander:



Bei der Aufzeichnung des Parodiesatzes hatte Bach also, eingedenk der Transponierung, sämtliche Notenköpfe eine Terz tiefer zu schreiben, als sie in der Vorlage standen. Gelegentlich ließ er dies für einen Augenblick außer acht, was man besonders bei Beginn einer neuen Zeile oder gar Seite verstehen kann. Ich bringe als Beispiel dafür Takt 15, Tenor (Beginn der Manuskriptseite 61):

Der Takt lautete ursprünglich , d. h. die Köpfe der Achtelnoten standen eine Terz zu hoch. Die Vorlage (der Kantatenchor) schimmert noch hindurch; denn an der entsprechenden Stelle dieses Satzes (Takt 32) heißt es  . Aber nicht nur beim Zeilen- oder Seitenanfang gerät Bach für Augenblicke in das (mechanisch übernommene) Notenbild der Vorlage, sondern auch mitten in der Zeile. Takt 13, Bc. bietet einen derartigen Fall:



Auch hier versah sich Bach zunächst um eine Terz. Das Beispiel ist aber in noch anderer Beziehung interessant. Urbild und Parodie unterscheiden sich nämlich auch in der Behandlung der Continuostimme, und zwar im ganzen Satz. In dem Kantatenchor hat sie durchgängig diese Formung:  usw. Daraus wird im »Missa«-Chor stets usw., d. h. die Violoncelli spielen immer drei Viertel, Violone und Orgel nur jedes erste Viertel im Takt. Auch dies ließ Bach bei der Niederschrift des Taktes 13 einen Augenblick unbeachtet; denn die beiden ersten Viertel lauteten hier ursprünglich  ; noch bevor er die zweite hinzugefügt hatte, also noch vor Fertigstellung des Taktes, bemerkte Bach das Versehen und korrigierte.

Beispiele dieser und ähnlicher Art liefern uns den Beweis dafür, daß unsere Niederschrift des »Qui tollis« unmittelbar nach dem danebenliegenden Manuskript der Kantate 46 hergestellt worden ist. Dies bedeutet: Die in A vorliegende Partitur ist für die Parodieform des Chores »Qui tollis peccata mundi« Erstniederschrift, Urschrift.

Wir können die Betrachtung des »Qui tollis« nicht verlassen, ohne einige Bemerkungen zu dem hier angewandten Typus des Parodierens einzuschalten, da sie von allgemeiner Wichtigkeit sind, und wir noch öfter auf sie zurückgreifen müssen. Wir treten der Größe Bachs nicht zu nahe, wenn wir feststellen, daß die aus seiner Feder stammenden Parodien künstlerisch auf recht verschiedener Höhe stehen. In manchen Fällen, in denen Bach dies Umarbeitungsverfahren (vielleicht aus Gründen der Zeit- und Kräfteökonomie) anwendet, erreicht das Parodiewerk den künstlerischen Rang des

Urbildes nicht. Ein Werk wie das Oster-Oratorium (BWV 249), das seinem Vorbilde, der Schäferkantate »Entfliehet, verschwindet« (BWV 249a), wohl in jeder Beziehung nachsteht, gehört hierher. Daneben aber gibt es Bachsche Parodien, die ihren Urbildern ganz außerordentlich überlegen sind, bei denen erst die Umformung die im Urbild schlummernden Möglichkeiten zur vollen Entfaltung gebracht hat. Kaum ein Spezialgebiet der Bach-Forschung gewinnt uns ein so brennendes Interesse ab wie die Untersuchung seiner Art zu parodieren. Denn hier dürfen wir den Meister, dessen Innerstes, dessen Schaffensweise uns für immer ein Geheimnis bleibt, bei seiner Arbeit beobachten, wenn auch nur bei der Um- und Neugestaltung seiner Werke. Wollen wir von Beobachtungen berichten, die wir, dem Großen gewissermaßen über die Schulter aufs Pult schauend, angestellt haben, so ist wahrlich Behutsamkeit am Platz. In diesem Bewußtsein aber dürfen wir zunächst folgende Fragen stellen: Welcher Art sind die Sätze, die parodiert werden sollen? Sind sie ihrerseits schon große, bleibend gültige Kunstwerke? Haben sie ihrem Wesen, ihrem Gehalt nach bereits eine Affinität mit dem neu entstehenden Stück, seiner Haltung, seiner Aussage? – Wir richten sodann unser Augenmerk darauf, wieviel Mühe unser Meister bei der Neuformung aufwendet. Greift er in das bestehende Werk tief ein? Läßt er sichs etwas kosten, daraus ein Neues zu formen? Oder schreibt er eigentlich nur sich selber ab, ohne dabei viel eigene Kraft des Geistes zu investieren? Überlegungen dieser Art gehören hierher; denn wir können aus ihnen Schlüsse ziehen, ob dem Parodierenden das neuentstehende Werk wichtig und bedeutsam ist, oder ob er es mehr oder weniger als ein Nebenerzeugnis seiner Werkstatt betrachtet, vielleicht auch zur Erfüllung minder bedeutsamer Aufgaben bestimmt hat. – Und schließlich, wenn wir das auf diese Weise entstandene Stück, das fertige Parodiewerk in Händen haben, dürfen wir mit aller Vorsicht fragen: Wie schaust du mich an? Kann man dir noch anmerken, daß du eigentlich und ursprünglich nicht für diesen Text komponiert warst? Bestehen vielleicht doch noch Spannungen, erkennen wir noch irgendwo ein Mißverhältnis, ein Nicht-zur-Deckung-Kommen von Text und Tonsatz? Wie steht es mit der Eingliederung in die neue Umgebung? Ist sie vollkommen organisch, so daß uns kein Bruch oder keine Naht mehr stört? – Ja, wir dürfen sogar noch weitergehen. Wir sehen Bach gelegentlich zu seinen Kompositionen zurückkehren. Er tut es, wenn er sie zum nochmaligen Erklingen bringt. Gebraucht er aber ein Werk zum zweiten, zum dritten Male, so beginnt die Arbeit daran immer von neuem. Sind seine Umformungen aus äußeren Umständen abzuleiten, behelfsmäßigen Charakters, weil die heute zur Verfügung stehenden Mittel leider den früher vorhandenen nicht entsprechen? So steht es doch wohl bei manchen der in Weimar entstandenen Kantaten, die in ihrer Tonart und damit auch in ihrer Notation, ja sogar in ihrer Stimmenführung auf die im hohen Chorton stehende Orgel angelegt waren, so daß sie in Leipzig nicht unverändert gebraucht werden können, so daß Eingriffe nötig sind. Oder erklären sich die Eingriffe daraus, daß ein aus dem Parodieverfahren hervorgegangenes opus dem Komponisten nicht restlos geglückt zu sein scheint? Wir denken noch einmal an das Oster-Oratorium, das Bach sogar zweimal recht tiefgreifenden Neuformungen unterzog, ohne jedoch den Mängeln, die der Parodie anhafteten, wirklich aufhelfen zu können. Oder aber – und auch dies kommt vor – das Parodiestück

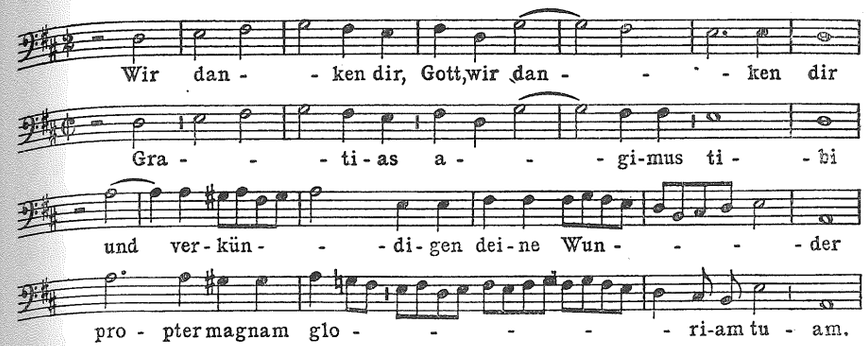
war von Anfang an eine meisterhafte Leistung; auch lagen keine äußeren Gründe vor, die zu einer Umarbeitung beim Wiedergebrauch Anlaß gegeben hätten. Und dennoch macht sich Bach noch einmal an die Ausfeilung, um das bereits Gelungene in allen Einzelheiten noch vollkommener zu gestalten.

Wir wenden all dies auf unsern Parodiesatz »Qui tollis« an und fragen nach dem Vorbild: Der Kantatenchor ist bereits ein Meisterwerk. Sein Text aus den Klageliedern Jeremiae 1, 12 kann von der lutherischen Theologie und Kirche nicht besser, nicht tiefer ausgelegt werden, denn als Prophetie auf den Retter, zu dem die Christenheit betet: »Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.« Zwischen Urbild und Nachbild besteht also innerste Affinität. Welche Mühe aber wendet Bach auf, den neuen lateinischen Text, z. B. in der Deklamation, aber nicht nur in ihr, sondern im ganzen zum vollkommensten musikalischen Ausdruck zu bringen! Gewiß benutzt er nur einen Teil aus dem Chor der Kantate, aber das Ergebnis ist kein Stückwerk, kein Torso. Ich glaube vielmehr, daß der Satz gerade in diesem Ausschnitt in der Lage ist, die Funktion zu erfüllen, die Bach ihm im Zusammenhang des Gloria-Teiles seiner »Missa« zugedacht hat; tritt er doch an der Stelle auf, wo wir in dem vorhergehenden Satz mit der Rückkehr zum Anfangsteil rechnen. Der Chor »Qui tollis« ersetzt gewissermaßen die hier ausbleibende Reprise des »Domine Deus«. Dadurch erst wachsen beide Sätze zur völligen Einheit zusammen. Sie bilden ein unlösliches Ganzes; denn das Duett spricht ja nur die Anrede an Christus aus, der Chor erst bringt den Gebetsinhalt. Dadurch, daß wir mit philologischen Mitteln die Entstehung unseres Satzes nachweisen können, wird ihm nichts genommen; im Gegenteil, unsere Bewunderung für Bachs Meisterschaft wird dadurch nur gesteigert, indem unsere Erkenntnis vertieft, unser Auge und Ohr geschärft wird. Und doch hat Bach offenbar bei späterer Wiederverwendung (wir werden davon reden) diesen schon beim ersten Umformen so erstaunlich geglückten Satz erneut durchgearbeitet, nicht aus äußerlichem Anlaß (die Klangmittel bleiben die gleichen), sondern um das uns schon von Anfang an vollkommen Erscheinende nach seinen eigenen, d. h. den höchsten Maßstäben noch vollkommener zu machen.

*

3. Wir haben mit den letzten Ausführungen bereits vorgegriffen, jedoch in voller Absicht; denn wir können uns später, wenn uns ähnliche Fragen begegnen, darauf beziehen und uns kürzer fassen. Zunächst kehren wir zu dem textkritischen Problem zurück: Ist A wirklich Urschrift? Bisher ist diese Frage nur in bezug auf den Chor »Qui tollis« beantwortet, und zwar im positiven Sinne. Wir setzen unsere Untersuchung bei dem Chor »Gratias agimus tibi« fort. Auch er ist Parodie. Ihm liegt der erste Chor der Kantate 29 »Wir danken dir, Gott« zugrunde. Auch in diesem Fall griff Bach zu einem geistlich und künstlerisch hochbedeutenden Stück, einem Satz, der zudem in seinem Gehalt und in seiner Form wie geschaffen war, gerade in diesen »Missa«-Chor verwandelt zu werden. Denn beide Texte, der deutsche und der lateinische, sind Lob- und Dankgebete; beide setzen sich sprachlich und inhaltlich aus zwei verschiedenen, aber einander ergänzenden Bestandteilen zusammen, so daß eine Doppelfuge die völlig gemäße Vertonung ist. Trotz der innersten Affinität zwischen dem

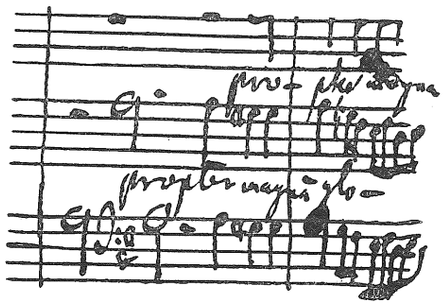
Urbilde und dem, was bei der Parodierung daraus werden sollte, wandte Bach bei der Umformung die größte Sorgfalt an. Man erkennt das schon an den Themen, die ich nebeneinanderstelle:



Im 1. Thema wurden entsprechend der lateinischen Syllabierung nur kleine rhythmische Änderungen vorgenommen; das zweite aber erhielt ein anderes Profil. Im Urbild treten zwei kürzere Melismen auf, bei den Worten »verkündigen« und »Wunder«. In der Parodie legt Bach das ganze Schwergewicht auf das Wort »gloriam«, das deshalb allein durch eine um so ausgedehntere und ausgeprägtere Figuration hervorgehoben wird. Änderungen wie diese haben selbstverständlich auch allenthalben Eingriffe in die Führung der zur Zeit nicht thematisch gebundenen, sondern frei kontrapunktierenden Stimmen zur Folge. So ergeben sich zahllose kleinere und größere Umarbeitungen des Originals. Stets dienen sie, das beweist das Einzelstudium, zugleich der musikalischen Folgerichtigkeit und dem deklamatorischen und inhaltlichen Vortrag des neuunterlegten lateinischen Textes. Wäre uns das Urbild nicht erhalten geblieben, wir würden nie und nimmer vermuten, der Tonsatz des »Gratias« sei nicht auf den darunter liegenden »Missa«-Text komponiert worden. Dabei hat Bach weder die Tonart noch den Umfang des Originals geändert; auch die Instrumentalbesetzung blieb zunächst dieselbe, da die Flöten, die im Kantatenchor fehlen, auch in der Partitur A der »Missa« noch nicht auftreten, sondern von Bach erst beim Ausschreiben der Stimmen B hinzugefügt wurden. Und dennoch gliedert sich das »Gratias« dem Gesamtorganismus der »Missa« vollkommen harmonisch ein. Wir sprachen (Kapitel III, Abschnitt 8) von der Beziehung, die zwischen dem zweiten »Kyrie eleison« und dem »Gratias« besteht; um ihretwillen änderte Bach die Takteinteilung des Kantatenstückes »Wir danken dir«, als er es neu textierte. Die beiden Chöre, das zweite »Kyrie eleison« und das »Gratias«, zeigen ferner auffällige Verwandtschaft in ihrer Satzarchitektur. Das läßt sich, wollen wir nicht mit blindem Zufall rechnen, nur so erklären, daß Bach bei der Komposition des fis-moll-Chores bereits das »Gratias« als architektonisches Muster vorschwebte. Dieser Chor hat also seinerseits zur Originalkomposition seinen Beitrag geleistet. – Und wieder verfolgen wir unsern Chor auch über seine erste vollständige Ausarbeitung

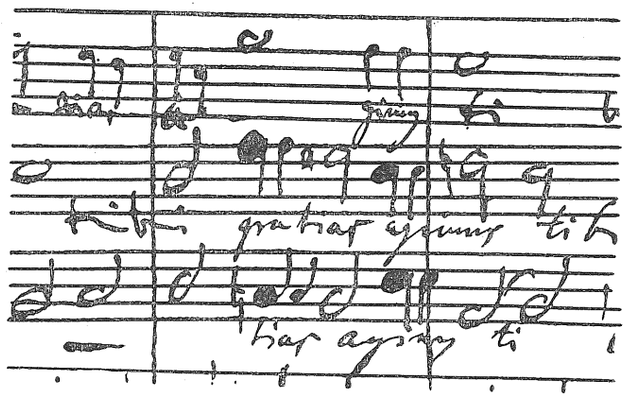
hinaus. Auch zu ihm kehrte Bach, wie ich zeigen werde, später zurück, um ihn noch weiter zu vervollkommnen.

Auch »Gratias« ist in der Niederschrift A mit Korrekturen durchsetzt, von denen nicht wenige beim Anfertigen der Aufzeichnung selber (nicht erst später) vorgenommen sein müssen. Ich bringe zwei Beispiele, zunächst Takt 6, 1. Hälfte, Bc.:

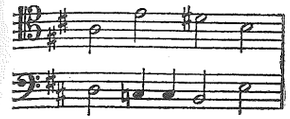


Der Takt begann ursprünglich mit einer 𝅗𝅥; erst nachträglich füllte Bach den Notenkopf aus, so daß eine ♩ entstand. Dies muß aber geschehen sein, unmittelbar nachdem die 𝅗𝅥 geschrieben war; denn die Fortsetzung der Stimme in den Achteln zeigt keine Korrektur, der Singbaß darüber in unserm Takt überhaupt keinen verbessernden Eingriff. Wir vergleichen mit dieser Stelle die entsprechende im Kantatenchor (Takt 9 bis 11):

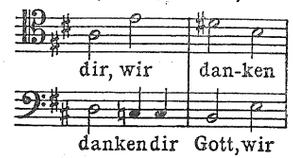
Hier steht (es ist das 2. Thema!) eine Halbe. Bach hatte also, wenn auch nur für Sekunden, außer acht gelassen, daß er dem 2. Thema des Urbildes eine neue Fassung geben wollte. Kaum hatte er die ♩ geschrieben, als er seinen Irrtum bemerkte und korrigierte. – Ganz ähnlich sieht es im Takt 19, Tenor und Baß aus.



Hier hatte Bach geschrieben:



d. h. er hatte auch hier zunächst die Lesart der Kantate (Takt 37 u. 38) übernommen:



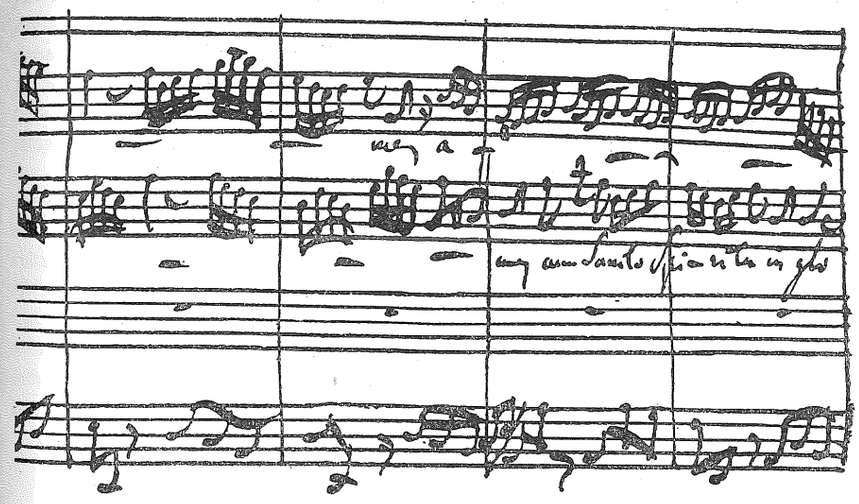
Vielleicht war die Rhythmisierung der Baßstimme in A ursprünglich sogar diese | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ; d. h. sie stimmte mit dem Bc. überein. Um so klarer aber ist, daß Bach bei der ersten Notierung der beiden Singstimmen in Takt 19 des »Missa«-Satzes die Silbenverteilung des lateinischen Textes noch nicht bis ins kleinste ausgefeilt hatte. Er schrieb zunächst nur die melodische Linie auf, wie sie in der Kantate vorlag.

Die Partitur der Kantate aber, das beweisen Fälle wie diese und zahlreiche andere eindeutig, lag auf Bachs Schreibpult unmittelbar neben unserer in der Entstehung begriffenen Niederschrift. Eine ältere Partitur des lateinischen »Gratias« kann es niemals gegeben haben. Für den Chor »Gratias agimus tibi« ist A die Urschrift.

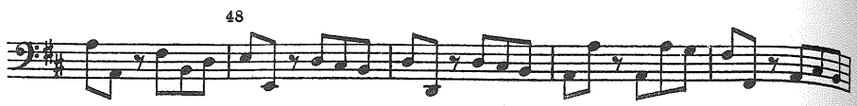
*

4. Wir verlassen für einen Augenblick die Parodiesätze der »Missa« und wenden uns den für dies Werk zweifellos original komponierten Stücken zu. Da bei ihnen naturgemäß ein Vergleich mit etwaigen Vorbildern nicht in Betracht kommt, müssen wir zur Klärung der Frage, ob A auch hier Urschrift ist, andere Wege einschlagen. Aber auch hier helfen uns die in A stehenden Korrekturen weiter. Sie zu beachten und zu studieren, ist schon methodisch wichtig, darum mögen einige Beispiele folgen.

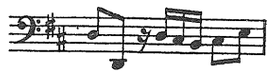
In dem Chor »Cum Sancto Spiritu«, Takt 48 bis 51, Bc. finden wir in A folgendes Schriftbild:



Bach hatte hier zunächst geschrieben:

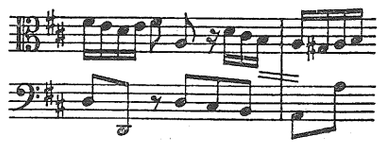


Der Rhythmus der Fundamentalstimme lief ganz gleichmäßig durch, wie er sich ja auch bis Takt 58 fortsetzt. Bach ließ ihn in Takt 49 nicht unverändert, sondern korrigierte hier in folgendem Sinn:

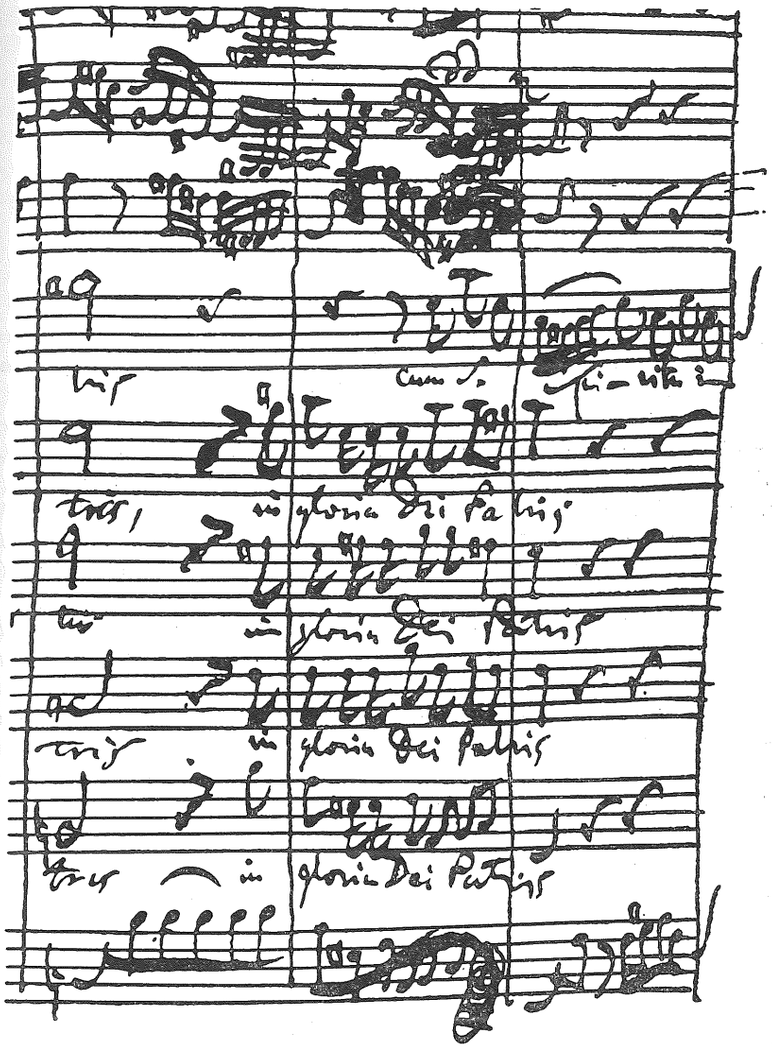


Ein Blick auf unsere Partitur erklärt diesen Eingriff. Wäre der Bc. unverändert geblieben, so hätte sich folgendes ergeben:

Takt 49/50a Alt und Bc:

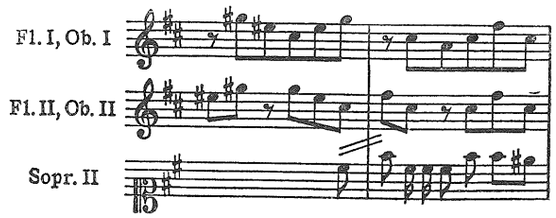


Eine andere Führung der Altstimme war unmöglich; denn mit den drei letzten Sechzehnteln des Taktes 49 erscheint der Kopf des ständigen Cp., der in diesem Satz das Fugenthema begleitet. Er mußte unangetastet bleiben. (Welche Bedeutung Bach diesem Cp. beimißt, erkennt man daraus, daß er ihn in seiner Hauptlinie schon vor dem ersten Einsatz des Themas, ja vor Beginn der 1. Durchführung in den Takten 21 bis 24 von beiden Sopranen unisono singen läßt.) Also mußte in Takt 49 der Bc. seine sonst streng durchgehaltene Rhythmisierung preisgeben. Wir sehen Bach hier an der Arbeit. Er beginnt die Partiturniederschrift mit der Grundstimme, er baut sie vom Fundament her auf[8]. Beim Niederschreiben des Bc. in Takt 49 hat er, wie wir als sicher annehmen dürfen, bereits im Ohr, daß an dieser Stelle der 1. Sopran mit dem Fugenthema einsetzen, der Alt diesem Thema den ständigen Cp. hinzufügen sollte, wie er es ähnlich in Takt 42 mit dem Alt und Tenor gemacht hatte. Aber bis zur letzten Einzelheit wußte Bach bei Aufzeichnung des Bc. in Takt 49 noch nicht, was sich aus der Kombination dieser Linie mit dem Alt ergeben mußte. Das bemerkte er jedoch bei dem Einbau des Alt-Cp., und jetzt korrigierte er den Bc. Wir können nicht daran zweifeln, daß hier die Erstniederschrift unseres Chores vorliegt; denn eine Oktavenparallele, wie sie ohne Korrektur eingetreten wäre, hätte Bach in einer fertigen, unserm Manuskript etwa vorangegangenen Partiturhandschrift nicht stehenlassen.
Ich füge ein zweites Beispiel aus dem gleichen Satz »Cum Sancto Spiritu« hinzu: Takt 79 bis 81.



In der zweiten Hälfte des Taktes 80 setzt Sopran I mit dem Fugenthema ein; es beginnt die zweite Durchführung. Diese Themaniederschrift ist umgeben von einer Fülle von Korrekturen, bei den Streichern, den übrigen Singstimmen, dem Bc. Diese Verbesserungen sind nicht etwa nachträglich eingetragen worden, sondern schon beim ersten vollständigen Niederschreiben. Hierfür zunächst ein Beispiel: Im Sopran II lautete ursprünglich Takt 80 (mit Auftakt):

Der Auftakt konnte nicht stehenbleiben; denn es hätte sich eine Parallele mit dem selbständig geführten Bläserpart ergeben, wie der folgende Partiturausschnitt aus Takt 79 und 80 zeigt:



Bach hat an unserer Stelle, wie man erkennen kann, zunächst die Stimmen der Instrumente (einschließlich Bc.) und den Kopf des Fugenthemas im Sopran I aufgezeichnet. Der Block der übrigen Singstimmen wurde erst danach eingebaut; und er muß ursprünglich anders geplant gewesen sein. Man erkennt es aus der Korrektur des Taktes 79. Er hatte in den vier unteren Vokalstimmen anfänglich die Gestalt | 𝅗𝅥 𝄽 | erst durch Korrektur wurde daraus | 𝅗𝅥 𝄾 ♪ |. Und als nun Bach Sopran II, Alt, Tenor und Baß eingefügt hatte, ergab sich die Notwendigkeit, auch Viol. II, Viola und Bc. anders zu führen. – Auch hier sehen wir also den Komponisten an der Arbeit. Sein Werk ist vor der Niederschrift nicht fertig; es entsteht erst während des Schreibens.

Was sich hier für den Chor »Cum Sanctu Spiritu« ergibt, daß A die Erstniederschrift darstellt, läßt sich durch ähnliche Beobachtungen auch in den anderen Originalsätzen der »Missa« nachweisen. Ich verzichte auf die Beibringung weiterer Beispiele. Der Leser wird sie bei der Lektüre des speziellen Teiles dieses Berichtsbandes, wenn er ihn mit der Partitur vergleicht, selber entdecken. Dabei aber wird sich auch von anderer Seite her der Urschriftcharakter von A nachweisen lassen. Auf eins möchte ich beispielsweise aufmerksam machen. In dem Satz »Laudamus te« ist der erste Hauptteil mit einer größeren Anzahl von Korrekturen durchsetzt, nicht aber die entsprechenden Stellen der Reprise. Man sieht auch hier wieder, wie Bach arbeitet. Im ersten Hauptteil entstehen die Linien während des Aufschreibens oder sie bekommen doch hier erst ihre wirkliche Profilierung und Ausfeilung in den Einzelheiten. Jetzt aber sind sie so geprägt, so daß Bach sie bei ihrer Wiederkehr im Schlußabschnitt des Stückes fertig übernehmen kann.

*

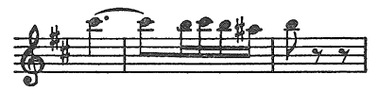
5. In der Handschrift A finden wir am Schluß bestimmter Sätze Vermerke wie »Qui sedes sequitur« oder »Quoniam to solus Sanctus sequitur«. Sie sollen auf den besonders engen Zusammenhang einzelner Sätze hinweisen, sind aber keine Satzüberschriften im eigentlichen Sinn. Solche kommen in der autographen Partitur der »Missa« nicht vor; denn das Wort »Gloria«, das zwischen dem zweiten »Kyrie eleison« und dem »Gloria in excelsis« steht, ist als Überschrift des ganzen zweiten Teiles der »Missa« zu verstehen. Anders verhält es sich bei der Quelle B. Hier sind sämtliche Satzanfänge durch autographe Titel gekennzeichnet[4]. Bach überschreibt den Fugenchor »Et in terra pax«

mit diesem Titel und grenzt ihn damit von »Gloria in excelsis« deutlich ab. Dies ist auch musikalisch allein sinnvoll. Der Chor »Gloria in excelsis« hat mit der Rückkehr in die Grundtonart D-dur seine Abrundung erreicht. Ja, ist er wirklich musikalisch-formal gerundet? Versuchen wir, ihn als Vokalsatz, d. h. von dem Part der Singstimmen aus, zu analysieren, so kommen wir zu keinem befriedigenden Ergebnis. Anders dagegen, wenn wir vom Instrumentalpart ausgehen, vielmehr ihn allein auf seine Gliederung untersuchen. Dann wird die Architektur sofort klar. Sie hat folgenden Grundriß:

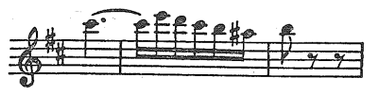
1–25a	Tutti	vollständiges Thema, nicht modulierend	D
25–28	Solo	(Ob. I u. II)	D
29–41a	Tutti	Thema ohne Kopf und ohne Schwanz, modulierend (31/32)	D – A
41–45a	Solo	(Viol. I u. II)	A
45–65a	Tutti (ohne Tr. u. Timp.)	Thema ohne Kopf mit Schwanz, nicht modulierend	A
65–69a	Solo	(Tr. I [II. III. Tp.], Ob. I u. II, Viol. I u. II, Va.)	A
69–73a	Solo	(Viol. I u. II, Va.)	modul. über e u. h nach D
73–77a	Solo	(Ob. I u. II)	
77a–101	Tutti	vollständiges Thema, nicht modulierend	D

Ich habe in dieser Skizze die Flöten beiseite gelassen; A kennt sie noch nicht, sie treten erst in B dazu. Gerade in dieser Besetzung aber, d. h. ohne Flöten, stellt dies Gebilde eine genaue Parallele dar zu dem Instrumentalpart in den Takten 1 bis 120 aus dem 3. Satz der Schäferkantate »Entfliehet, verschwindet« (BWV 249a) (also auch des daraus parodierten 3. Satzes des Oster-Oratoriums – BWV 249). Dies Duett aber war auch 1725 keine Originalkomposition, sondern Parodie nach dem Finalsatz eines in Köthen entstandenen Concerto, dessen erster und zweiter Satz in den beiden die Schäfermusik einleitenden reinen Instrumentalstücken noch im Original erhalten sind. Bei der Komposition von »Entfliehet, verschwindet« hatte Bach den dritten Satz des Konzertes in ein Vokalduett verwandelt. Auf den Hauptteil des Konzertfinales (Takt 1 bis 120) folgte dessen Mittelteil (Takt 121 bis 256), nach dessen Abschluß der Hauptteil vollständig wiederholt wurde.

Der Vergleich des Instrumentalparts aus »Gloria in excelsis« mit den Takten 1 bis 120 von »Entfliehet, verschwindet« erklärt die Form unseres »Missa«-Chores. Auch er ist Parodie, nachträgliche Vokaldurchsetzung, des Hauptteiles aus einem Konzertfinale der Köthener Jahre. Das hier zum Vorschein kommende Instrumentalwerk aber stand (im Gegensatz zu dem der Schäfermusik zugrunde liegenden) in C-dur. Das erkennen wir an der Führung der Oboe I in den Takten 35 bis 37

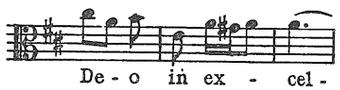


statt der organischen Linie, die Bach in B der Flöte I überträgt.

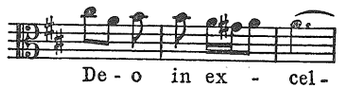


Es ist ein Notbehelf, wie ihn Bach häufiger anwendet, wenn mit der Parodierung Transposition verbunden ist. Das e‴ war der Oboe nicht erreichbar, während sie die Linie der originalen C-dur-Fassung, die nur bis zum d‴ aufstieg, spielen konnte:

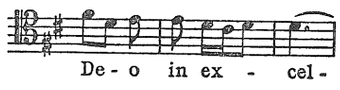
Wir wenden uns der autographen Partitur A zu. In ihr gibt uns das Schriftbild des Chores »Gloria in excelsis« Rätsel auf, die sich jedoch lösen, wenn wir die soeben nachgewiesene Entstehung des Stückes berücksichtigen. Im Instrumentalpart findet man nämlich nur verschwindend wenige Korrekturen; der Vokalpart aber ist davon durchsetzt, und zwar in der Führung der Linien und in der Gliederung, z. B. durch Balkungen oder deren Tilgung, wie sie durch die Silbenfolge des Textes notwendig wurde. Alles dies ist aus der Entstehung des Satzes zu erklären: Bach schrieb hier zuerst den vollständigen Instrumentalpart nieder, und zwar als Abschrift nach der Partitur des Konzertes, wobei er das Stück von C-dur nach D-dur transponierte. Dann komponierte er den Tonsatz der Singstimmen hinein und schrieb zunächst nur die Noten auf. Natürlich hatte er dabei schon die Textierung im Sinne; als er aber die Wortunterlegung Silbe für Silbe nachtrug, ergab sich an vielen Stellen die Notwendigkeit, die musikalischen Linien doch noch anders zu gliedern, hier Bogen anzubringen, dort Balkungen wegzunehmen und Note für Note den Einzelsilben zuzuweisen. Ja, es stellten sich auch noch Unschönheiten heraus. Takt 61 bis 63 hatte der Alt ursprünglich gelautet:



daraus wurde

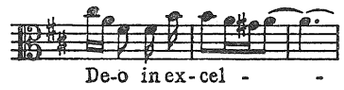


Schon während der Niederschrift muß Bach sich zu diesem Eingriff entschlossen haben; denn in der Parallelstelle (Takt 97 bis 99, Tenor) schrieb er sogleich nieder:

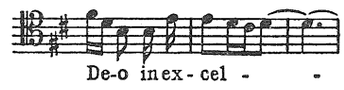


Hier liegt keine Korrektur vor. – B bietet im Alt die zweite der angegebenen Lesarten, im Tenor die ihr korrespondierende, beidemal ohne Korrektur.

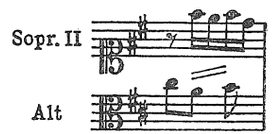
Aber Bach griff, als er später zur Missa zurückkehrte, hier noch einmal ein. Takt 61 bis 63 erhielt jetzt die Form:

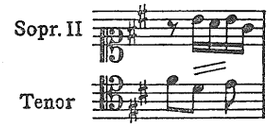


Entsprechend wurde die Lesart in den Takten 97 bis 99 umgeformt:



Die in B vorliegenden Fassungen waren nicht fehlerfrei. Hier hatte sich ergeben:





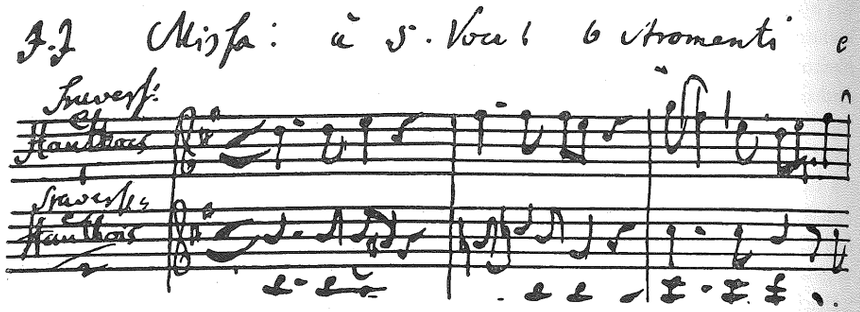
Bach hatte also Anlaß, hier, wenn auch nur in solchen Kleinigkeiten, umformend einzugreifen. So aber entstand wiederum ein vollkommen durchgearbeitetes Stück. Wie oft ist es bis heute musiziert worden! Wie viele Kenner haben es studiert und beschrieben seit Philipp Spittas Tagen! Es vergingen rund 220 Jahre, bevor der Parodiecharakter des Chores entdeckt wurde. Dies allein dürfte Beweis genug dafür sein, in welchem Maße die Umformung hier geglückt ist.

Wir kommen noch einmal auf die Entstehung des Chores zurück. Es ist eine Meisterleistung, in ein rein instrumentales Konzertstück einen fünfstimmigen, polyphon gearbeiteten Singpart hineinzukomponieren, ohne daß das Gebilde überladen oder undurchsichtig wird. Aber noch mehr. Das Concerto für 3 Tromben, Timp., 2 Oboen, Streicher und Bc., von dem hier ein Fragment zutage gekommen ist, gehört ohne Zweifel zu den außerordentlich zahlreichen Kompositionen aus Bachs Köthener Jahren, von denen der weitaus größte Teil verschollen ist[5]. Nicht wenige dieser Werke hat Bach in Leipzig umgearbeitet, einige neu instrumentiert (aus Violinkonzerten wurden z. B. Cembalokonzerte), andere rein instrumental oder auch vokal durchsetzt in Gesangswerke aufgenommen. Immer deutlicher erkennen wir, wie praktisch Bach ist, zugleich wie ökonomisch. Wenn einer der Großen durch eine schier unerschöpfliche Erfindungsgabe ausgezeichnet war, dann er. Und doch ist er ein sorgsamer Verwalter, der mit seinen Werken haushält. Nach seinem Willen soll nichts umkommen oder brachliegen. In Köthen stand ihm eine ausgezeichnete Kapelle zur Verfügung; auch in Leipzig gab es einzelne hervorragende Instrumentalisten. Als Bach unsere »Missa« schuf, lebte Gottfried Reiche, der große Trompeter, noch. Aber in dem studentischen Collegium Musicum, das der Thomaskantor seit 1729 leitete und wo er allein Konzerte erklingen lassen konnte, wirkte Reiche nicht mit. Die Räume des Zimmermannschen Kaffeehauses, wo das Collegium Woche um Woche musizierte, waren ohnehin zur

Ausführung stark besetzter, mit Trompeten und Pauken ausgestatteter Instrumentalmusiken völlig ungeeignet. Ganz anders die Kirche. Dorthin wandert unser Satz. Derartige Überlegungen mögen mitgespielt haben. Aber anderes war wichtiger. Wir ziehen die Einleitungssätze der Schäferkantate zum Vergleich heran. Eine glanzvolle Musik, herrlich passend zu hochfestlichen Gelegenheiten sowohl im Köthener Schloß, wo das Konzert musiziert wurde, wie im Weißenfelser, wo die Kantate erklang; aber nicht eigentlich bedeutend. An anderer Stelle, z. B. im Gottesdienst, könnte sie zu breit wirken; denn für die hier zu erfüllende Aufgabe war sie, wenn ich so sagen darf, selber nicht »erfüllt« genug. Dasselbe galt ohne Frage auch von unserm originalen C-dur-Satz. Bach kürzte ihn daher energisch. Durch den Chorsatz aber, den er hineinstellte, wurde zugleich der Gehalt unvergleichlich verdichtet. Dieser Gehalt steckte schon in der ursprünglichen Komposition, wenn auch verborgen; sonst hätte ihn selbst Bach nicht herauszuholen vermocht. Aber erst jetzt kam er vollendet zutage; denn der Satz wirkt gerade in seiner Knappheit überzeugend. Dazu aber findet er eine organische Fortsetzung. Auf seinem Schlußakkord beginnt schon der folgende Chor »Et in terra pax«. Die Parodie ist also auch in diesem Fall weit über das Vorbild hinausgewachsen.

*

6. Wir haben den Nachweis geliefert, daß A die Urschrift unserer Missa ist. Die Partiturhandschrift läßt, wie wir gesehen haben, an manchen Stellen noch erkennen, daß die Komposition erst unter der Feder des Schreibenden fertig geworden ist. Dies bezieht sich aber nicht nur auf mancherlei Einzelheiten, sondern auf das Ganze. Wir erkennen es bei der Betrachtung der allerersten Zeile von A.



Der Kopftitel des Werkes lautet: »J. J. Missa. à 5. Voci. 6 Stromenti e Continuo di J. S. Bach.« – Bach spricht hier von nur 6 Instrumenten. Schon der erste Satz hat deren sieben; wie man jedoch nachweisen kann, sind die beiden Flöten erst beim Ausschreiben von B hinzugekommen. Die ursprüngliche Besetzung des ersten Kyrie-Chores, ja des ganzen Kyrie-Teiles, widersprach also anfänglich der Instrumentationsangabe der Überschrift nicht. – Im 1. Satz des Gloria-Teiles kennt A auch in seinem heutigen Zustand keine Flöten, da Bach, anders als im Eingangssatz des Werkes, bei der Anfertigung von B zwar die Flötenstimmen schrieb, im Partiturmanuskript ihr Hinzutreten jedoch nicht vermerkte. Im »Gloria in excelsis« begegnen wir aber neben den 2 Oboen und den 3 Streichern dem aus 3 Tromben bestehenden Blechbläserchor mit Pauken, d. h. im ganzen 9 Instrumenten, auch wenn wir uns allein an den Befund von A halten. An eine so reiche instrumentale Ausstattung hatte Bach beim Beginn des Schreibens noch nicht gedacht. Schon das Studium der ersten Zeile von A läßt auf den Urschriftcharakter des Manuskriptes schließen.

Allerdings ist hier Vorsicht geboten. Könnte Bach nicht – so mag man einwenden – diese Titelzeile auch bei Anfertigung einer neuen Reinschrift versehentlich aus seiner Vorlage (der Erstniederschrift) übernommen haben? Theoretisch ist dies natürlich möglich. Der Einwand verliert jedoch seine Bedeutung, wenn wir auf die Beobachtungen der Abschnitte V, 2 bis 5 hinweisen. Im Zusammenhang mit ihnen ist die Titelfassung zu Beginn der Handschrift ein sehr schwerwiegendes, ja ein eindeutiges Beweisstück mehr, daß wir es mit einer Erstniederschrift zu tun haben.

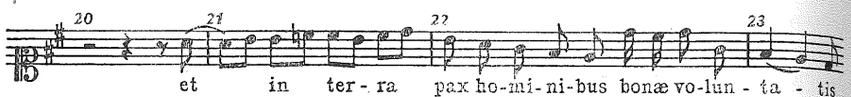
*

7. Das Ergebnis dieses Kapitels V läßt sich kurz so zusammenfassen: Das Manuskript A ist die Urschrift unserer »Missa«. Dies läßt sich sowohl für die drei als Parodien nachgewiesenen Sätze »Gloria in excelsis«, »Gratias agimus tibi« und »Qui tollis peccata mundi« beweisen, wie auch für die original komponierten. Obwohl Bach bei dem hier zur Anwendung kommenden Parodieverfahren die volle Meisterschaft bewährte, obwohl die daraus hervorgegangenen Chöre Kunstwerke höchsten Ranges sind, ließ sich ihrer Entstehung und auch der Entstehung ihrer Niederschriften auf die Spur kommen. Die wichtigsten Anhaltspunkte gewannen wir bei ihnen und ebenso bei den Originalstücken aus dem Studium der in der Handschrift A befindlichen Korrekturen. Sie ließen sich deutlich von den verändernden, verbessernden Eingriffen sondern, die Bach beim Ausschreiben der Stimmen B vornahm, und von denen im Kapitel IV die Rede war.

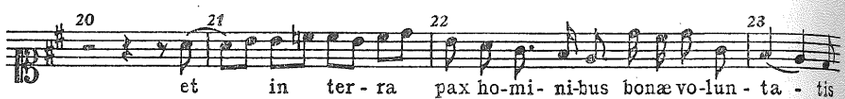
VI. »MISSA«: SPÄTERE UMARBEITUNGEN VON A

1. Schon mehrfach (Kapitel V, Abschnitt 2, 3 u. ö.) habe ich davon gesprochen, daß Bach das Manuskript A überarbeitet hat, nachdem die Stimmen B ausgeschrieben waren, d. h. zu einer Zeit, als er diesen Stimmensatz nicht mehr in Händen hatte. Dies läßt sich aus der Tatsache beweisen, daß A Korrekturen enthält, bei denen B die Lesart ante correcturam bietet. Einige Beispiele dieser Art führte ich schon an: »Gloria in excelsis«, Takt 61 bis 63, Alt und Takt 97 bis 99, Tenor (Abschnitt V, 5). Ich füge einige weitere Beispiele hinzu:

»Et in terra pax«, Takt 20ff., Sopr. I: Ursprüngliche Lesart von A, zugleich endgültige Lesart von B:



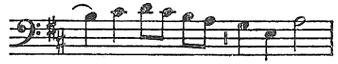
Daraus wird durch autographe Korrektur in A:



Die gleichmäßige Folge der 5 Achtel zu Beginn von Takt 22 wird durch Einfügung einer Punktierung (»hominibus«) unterbrochen.

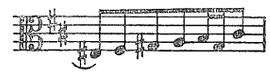
»Gratias«, Takt 32, Baß und Bc.: Ursprüngliche Lesart von A, zugleich endgültige Lesart von B:

Daraus wird durch autographe Korrektur in A:



»Qui tollis«, Takt 33, Va.: Ursprüngliche Lesart von A, zugleich endgültige Lesart von B:

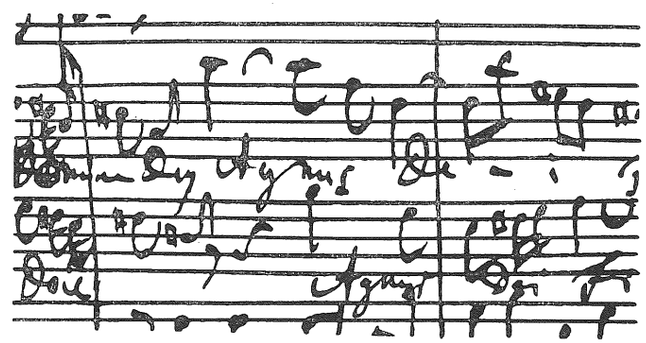
Daraus wird durch autographe Korrektur in A:



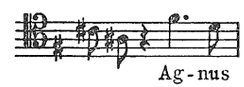
Fälle dieser Art kommen in fast allen Sätzen der »Missa« vor. Der Leser kann sich beim Studium des speziellen Teiles dieses Bandes davon überzeugen.

*

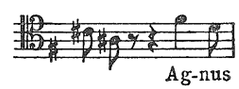
2. Wir gehen diesen Beobachtungen weiter nach und fragen, wann Bach diese Umarbeitungen vorgenommen hat. Zur Beantwortung ziehen wir die Abschrift Kirnbergers heran, unsere Quelle C. Zunächst haben wir jedoch den endgültigen Beweis zu führen, daß C wirklich aus A abgeschrieben worden ist. Wir beachten Stellen in A, die entweder zu Lesefehlern Anlaß geben, oder bei denen Bach selber ein Versehen unterlaufen ist. Man betrachte »Domine Deus« Takt 93:



A bot hier ursprünglich im Tenor



Genauso lautet die Tenorstimme von B. Es störte Bach beim Ausschreiben der Stimme nicht, daß der Punkt nach der Viertelnote fis′ mit dem s des darüber stehenden Textwortes »Agnus« zusammengeflossen war. Bei späterem Durchgehen und Überarbeiten der »Missa« aber hielt er die ♩ für unpunktiert und den Takt für unvollständig. Aus diesem Grunde fügte er eine 𝄾 ein, und so entstand:



Auch dies ist aber nicht korrekt; denn die 𝄾 gehört hinter die 𝄽. Sehr genau hat Bach in diesem Moment nicht gearbeitet, sonst hätte er wohl das zu Anfang des Taktes fehlende Textwort »Deus« nachgetragen. – Finden wir nun in C an unserer Stelle genau dasselbe Bild, wie es der endgültige Zustand von A bietet (𝄾 vor 𝄽; ♩ statt ♩.; Lücke in der Textierung), so ist hiermit der Beweis geliefert, daß C auf A zurückgeht, und wir bedürfen weiterer Belege, die sich leicht beibringen lassen[1], nicht mehr.

*

3. Ist somit C Kopie von A, so gewinnt folgende Feststellung großes Gewicht: A enthält zahlreiche verbessernde, umgestaltende Eingriffe Bachs, bei denen B die Lesart ante correcturam, C die Lesart post correcturam bietet. Die im Kapitel VI, Abschnitt 1, genannten Beispiele aus »Gloria in excelsis«, »Et in terra pax«, »Gratias« und »Qui tollis« gehören hierher. Bedeutsam ist dies, weil wir daraus einen Anhaltspunkt für die Datierung der hier zutage gekommenen Überarbeitung der »Missa« gewinnen. Joh. Phil. Kirnberger war von 1739 bis 1741 Bachs Schüler in Leipzig. Später als 1741 dürfen wir also unsere Überarbeitung der »Missa« nicht ansetzen. (Der Einwand, Kirnberger könne auch später, z. B. nach Bachs Tode durch dessen Sohn C. P. E. Bach Gelegenheit gehabt haben, A zu kopieren, C könne also nach 1750 entstanden sein, soll im Kapitel VI, Abschnitt 4, entkräftet werden.)
Wir besitzen nunmehr einen Terminus post quem non für die uns beschäftigende Überarbeitung. Den Terminus ante quem non gewinnen wir auf folgendem Wege: Vier Sätze unserer »Missa« benutzte Bach zur Herrichtung seiner lateinisch textierten Weihnachtskantate »Gloria in excelsis« (Nr. 191): Als erster Satz erscheint mit demselben Text wie im Original der »Missa«-Chor »Gloria in excelsis«; ihm folgt, ebenfalls textlich unverändert, »Et in terra pax«. Den 2. Teil eröffnet das Duett »Domine Deus«, jedoch nur sein Hauptabschnitt (Takt 1–74), dazu mit den Worten »Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto«; der 4. und letzte Satz der Kantate ist eine erweiterte Umarbeitung des »Cum Sancto Spiritu« mit dem jetzt unterlegten Textworten »Sicut erat in principio . . .«. Die beiden liturgischen Gloria-Stücke, d. h. der Anfang des großen Gloria unter Weglassung von »Laudamus te« und allem Folgenden sowie (danach!) das kleine Gloria, der Abschluß des Introitus, sind hier also nicht ganz glücklich aneinandergefügt. Der 2. Teil der Kantate ist ausgesprochenermaßen Parodie und braucht deshalb an unserer Stelle nicht besprochen zu werden. Anders steht es mit den beiden Anfangssätzen. Sie sind textlich unverändert aus der »Missa« übernommen worden. Wir greifen auf unsere Beispiele aus Kapitel VI, Abschnitt 1, zurück und stellen fest, daß das Fugenthema »Et in terra pax« in der Kantate 191 die Punktierung noch nicht kennt, durch die sich seine endgültige Fassung in A (= C) von der originalen (= B) unterscheidet. – Wir fügen ein weiteres Beispiel hinzu: »Et in terra pax«, Takt 70 bis 71, Tenor:
A lautete hier ursprünglich:

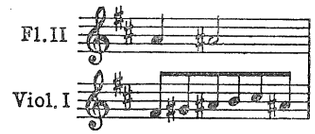
So hat es die Tenorstimme B übernommen. Durch Rasur und Korrektur hatte Bach in A daraus gemacht:

Finden wir in der Kantate 191 an unserer Stelle

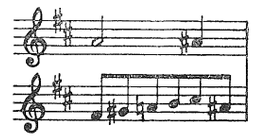
so liegt eine Zwischenstufe vor. Man erkennt, daß Bach das letzte Achtel des Taktes 70 und das erste Viertel des Taktes 71 ändern wollte, auch tatsächlich änderte, jedoch noch nicht im Sinne der endgültigen Lesart von A, der besten unter den dreien.
Wieder anders steht es in den Takten 61 bis 63 (Alt) und 97 bis 99 (Tenor) aus »Gloria in excelsis«. Hier hatte die älteste Stimmenführung von A (in B liegt sie noch vor) Quintenparallelen hervorgerufen (s. Kapitel V, Abschnitt 5). Bach bemerkte sie bei der Übernahme des Satzes in die Kantate 191, korrigierte sie und trug diese Fehlerberichtigung sogleich auch in die Partitur A ein.
Die Kantate 191 »Gloria in excelsis« gehört in die Jahre 1739/40. Damit haben wir den Terminus ante quem non für die Durchführung jener Umarbeitung vor uns, deren Ergebnis in den im Kapitel VI, Abschnitt 1 charakterisierten Korrekturen von A vorliegt. Die Überarbeitung fällt also in die Zeit von Kirnbergers Leipziger Aufenthalt und wurde durchgeführt, bevor der Schüler die Partitur A kopierte.

*

4. Es waren aber noch nicht Bachs späteste Eingriffe in die Partitur der »Missa«; denn wir finden in A schließlich eine letzte Gruppe von Korrekturen, bei denen auch C die Lesart ante correcturam bietet. Diese Feststellung liefert uns den Beweis dafür, daß Kirnberger nicht erst nach Bachs Tode von der Partitur Abschrift genommen haben kann. Sehr zahlreich sind die hierher gehörenden Fälle nicht. Als Beispiel wähle ich »Qui tollis«, Takt 37. A bot hier in Übereinstimmung mit B ursprünglich:



daraus wurde in A durch autographe Korrektur



C bietet in solchen Fällen noch die ältere der Lesarten.

Wir sind aber nicht allein auf den Vergleich des Autographs A mit der Kopie C angewiesen; wir können vielmehr die Quelle D ebenfalls heranziehen. Diese aus 3 Bänden bestehende Abschrift muß, wie ich (Kapitel I, Abschnitt 3) gezeigt habe, nach der durch C erkennbar gewordenen Fassung entstanden sein. Sie enthält die endgültigen Lesarten von A, in denen C die Gestalt bietet, die auch A zeigte, bevor Joh. Seb. Bach selber seine Partiturniederschrift zum letzten Mal durchkorrigierend überarbeitete. Hier aber zeigt sich ein höchst bedeutungsvoller Unterschied zwischen den Bestandteilen der Quelle D. In den Bänden P 23 und P 14 nämlich, die das »Symbolum Nicenum« und alle vom »Sanctus« bis zum »Dona« reichenden Sätze enthalten, finden wir die späten A-Lesarten ohne jegliche Korrekturen. P 572 dagegen, unsere »Missa« enthaltend, zeigt an den Stellen, an denen A die spätesten Korrekturen aufweist, dieselben Verbesserungen, und zwar von Bachs eigener Hand. Zweierlei wird hierdurch unwidersprechlich deutlich. Zunächst dies, daß die Handschrift D in allerengstem Zusammenhang mit Bachs letzter Überarbeitung der »Missa« entstanden ist. Sodann aber, daß die späteste authentische Bearbeitung des »Symbolum Nicenum« der der »Missa« zeitlich vorangegangen und unabhängig von ihr vorgenommen worden sein muß.

*

5. Ich fasse die Ergebnisse der Untersuchung der ersten Hälfte unseres Partiturbandes A zusammen: A ist Urschrift. In den Parodiesätzen, zu denen auch »Gloria in excelsis« gehört, konnten wir an zahlreichen Stellen die abweichende Fassung der Urbilder noch hindurchschimmern sehen. Besonderheiten der Handschriften ließen uns sogar Einzelheiten von der Ausarbeitung der Originalsätze durch Bach erkennen. – Das Ausschreiben der Stimmen B brachte Eingriffe in den Bestand von A mit sich. Sie fallen also, wie die Komposition selber, in das erste Halbjahr 1733. – In den Jahren 1739 bis 1741 unterzog Bach das Werk einer ziemlich tiefgreifenden Umformung. Sie setzte, soviel wir feststellen können, mit der Ausarbeitung der Kantate 191 ein, und ihr Ergebnis liegt in der Abschrift C vor. – Nach 1741 erfolgte eine letzte, nicht mehr so starke Überarbeitung. Ihr Resultat haben wir in dem jetzigen Zustand von A sowie im 1. Bande der Kopie D in Händen. Die autographen Korrekturen in diesem Abschriftbande beweisen, daß die Handschrift D noch zu Lebzeiten Bachs angefertigt wurde, und ferner, daß die letzte Überarbeitung der »Missa« unabhängig von der (wie wir sehen werden, viel tiefer greifenden) letzten Durcharbeitung des »Symbolum Nicenum« durch Bach und später als diese vorgenommen worden ist. – Unsere Hauptquelle, der Autographband A, hat alle diese Stufen des Werdens miterlebt von der Entstehung und ersten Aufzeichnung der Komposition bis zu ihrer letzten Überarbeitung.

Umformungen seiner Werke aber nahm Bach in der Regel in Zusammenhang mit praktischen Darbietungen vor. Da sich hier mehrere Fassungen der »Missa«:

a) die Stimmen-Fassung B
b) die Fassung der Abschrift C
c) die endgültige Gestalt von A (= Fassung der Abschrift D)

unterscheiden lassen, müssen wir mit mehrmaligem Erklingen der »Missa« unter Bachs Leitung rechnen. Das Aufführungsmaterial der Schichten b) und c) ist verschollen; an Stimmen ist allein unsere Quelle B erhalten geblieben. Da dieser Stimmensatz neben der Partitur A die einzige Quelle ersten Ranges für die »Missa« ist, müssen wir uns nochmals seinem Studium zuwenden und einige bisher unerörtert gebliebene Fragen zu beantworten suchen.

VII. »MISSA«: DIE QUELLE B

1. Der Stimmensatz B besteht aus 21 Einzelstimmen. Sie liegen in einem Umschlag, dessen Vorderseite beschriftet ist (s. die Tafel S. 216 dieses Bandes). Die Aufschrift ist zum größten Teil nicht autograph; von Bachs Hand stammen nur die Worte »seine unterthänigste Devotion der Autor J. S. Bach«. Hiervon sind die Buchstaben des Namens heute zum größten Teil durch Überklebung verdeckt. Als Felix Mendelssohn unsere Quelle in der Hand hatte, war dies noch nicht der Fall. Er konnte die Umschlagbeschriftung noch ohne Mühe lesen (vgl. seinen Brief an Carl Klingemann vom 6. Dezember 1846. – Kapitel II, Abschnitt 3). Aber auch ohne diese Bestätigung ist der Autorname heute zu rekonstruieren, da die Köpfe der Großbuchstaben über die darauf geklebten Papierstreifen herausragen. Es unterliegt keinem Zweifel: Wir haben die Stimmenmanuskripte vor uns, die Bach am 27. Juli 1733 seinem Landesherrn in Dresden überreicht hat, und zwar mit dem originalen Umschlag.

Zu klären ist die Frage: Sind noch sämtliche Stimmen vorhanden, die Bach dem Kurfürsten übergab? Darüber gibt uns die Umschlagbeschriftung eine etwas unklare Auskunft. In ihrer unteren Hälfte steht rechts die Besetzung »inliegender Missa«, wie Bach dies gelegentlich auch eigenhändig tut, in einer Kolumne (vgl. die 4 Titelblätter auf den Seiten 2, 134, 228 und 256 unseres Partiturbandes). Abweichend von Bachs Gewohnheit sind in unserm Fall die Violinen an die Spitze gestellt; denn sonst lautet die Reihenfolge stets: Singstimmen, Blechbläser und Pauken, Flöten, Rohrblattbläser, Streicher, Bc. Ein Blick auf unsern Stimmenumschlag zeigt, daß der Schreiber die Violinen ursprünglich vergessen hatte; ihre Aufzeichnung ist zwischen die darüber stehende Zahlenangabe und die darunter genannten »2. Soprani« eingeklemmt, also nachgetragen. In der ersten Kolumnenzeile finden wir eine Korrektur; hier stand ursprünglich nur »à 18«. Dem entspricht die Anzahl der darunter aufgeführten Stimmen, wenn man die Eintragung »3. Violini«, die ursprünglich nicht da stand, unberücksichtigt läßt. Die Zahl 18 aber ist durchstrichen und eine 21 daneben geschrieben; wie man deutlich erkennt, von einer anderen Hand. Die 2 zeigt eine abweichende Form von den Ziffern vor »Soprani«, »Traversières«, »Hautbois«, »Bassoni«, die untereinander gleichartig sind; über der 1 der 21 steht ein Punkt, über der der 18 nicht. Ein anderer, späterer Schreiber deutet auf nachträgliche Kontrolle. Bei ihr hatte sich also herausgestellt, daß in dem Umschlage nicht 18, sondern 21 Stimmen lagen. Der Überprüfende und die Aufschrift Korrigierende bemerkte ferner, daß bei der Besetzungsangabe die Violinen vergessen waren, er schrieb also zunächst »2. Violini«, überzeugte sich sodann davon, daß auch dies nicht stimmte, da von der 1. Geige 2 Stimmen vorhanden waren (sie sind noch heute da), und berichtigte sich selber: »3. Violini«. – Er glaubte, nun sei alles in Ordnung; denn jetzt ergaben sich aus der Aufzählung 21 Stimmen. Auch er aber hatte nicht genau hingesehen; denn in der Besetzungsangabe fehlte immer noch die Viola, deren Stimme noch heute vorhanden ist. Darum hatte sich der die Beschriftung Korrigierende nicht gekümmert; die Besetzungsangaben der Einzelstimmen hatte er mit der Aufzählung in der Kolumne nicht durchkollationiert, sich vielmehr bei der Feststellung, daß die Gesamtzahl richtig herauskam, beruhigt. Es sind in der Tat (einschließlich der Viola) 21 Stimmenexemplare, da die »2. Bassoni« in demselben Heft eingetragen sind. Trotz all diesen Versehen liefert uns also die Aufschrift auf der vorderen Umschlagseite den Beweis, daß noch heute das ganze Stimmenmaterial vorhanden ist, das Bach im Juli 1733 dem Kurfürsten eingereicht hat.

*

2. Wir sehen uns die Quelle B genauer an. Nur eine Stimme ist zweimal vorhanden, Viol. I. Aber das 2. Exemplar, von mir Viol. I[a] genannt, im Notentext nicht autograph, jedoch mit eigenhändigen Eintragungen Bachs durchsetzt, ist keine reine Dublette zu Viol. I; denn es enthält im »Laudamus te« die Ripienstimme, während das 1. Exemplar (Viol. I) die Solostimme bietet. Der Notentext des Werkes wäre unvollständig gewesen, wenn eins der beiden Hefte gefehlt hätte. Wir dürfen sogleich zwei Bemerkungen hinzufügen: An sich hätte es, um das Ganze zu bieten, genügt, wenn Bach eine Stimme mit der vollständigen 1. Ripiengeige zusammen mit einem Blatt eingereicht hätte, auf dem das Violinsolo des »Laudamus te« aufgezeichnet stand. Zu einer Aufführung der »Missa« hätte ein so gestalteter Stimmensatz zwar nicht ausgereicht; denn dazu gehören je zwei Stimmen beider Violinen. Aber was Bach in Dresden vorlegte, genügte ebenfalls nicht zu einer Aufführung; denn es fehlt immer noch das 2. Exemplar der Viol. II. Hieraus geht deutlich hervor, daß Bach aus einem vollständig vorhandenen Stimmensatz nur so viel abgab, daß darin das ganze Werk enthalten war, daß er also andere Stimmen zurückbehielt. Von der Dublette der Viol. II dürfen wir dies schon jetzt behaupten.

Mit der bezifferten Bc.-Stimme aber hat es auch seine besondere Bewandtnis. Sie ist, wenn auch vielleicht nicht bis zum letzten Federzuge, so doch zum weitaus größten Teil autograph; die Bezifferung u. a. Zutaten stammen ganz von Bachs Hand. Wie ich (Kapitel IV, Abschnitt 7) gesagt habe, ist diese Bc.-Stimme eine Kopie der Vc.-Stimme; und zwar unterscheidet sie sich von den anderen Stimmen der Handschrift B durch ihre kalligraphisch besonders sorgfältigen Schriftzüge. Halten wir dies mit dem vorhin Festgestellten zusammen, so scheint mir die Schlußfolgerung unausweichlich zu sein, daß eine ältere, wahrscheinlich ganz autographe Bc.-Stimme vorhanden war. Bach behielt sie zurück. Sie hätte in Dresden das Bild des Werkes undeutlich gemacht. Denn – das dürfen wir als bestimmt annehmen – sie stand einen Ton tiefer.

*

3. Bevor wir aus diesen Beobachtungen Schlußfolgerungen ziehen und sie mit anderen Feststellungen belegen, muß eine Bemerkung eingeschaltet werden, die sich auf Fragen der Überlieferung, des Beisammenbleibens von Partituren und dazugehörigen Stim-

men oder deren Auseinandergerissenwerden, bezieht. Die Thomasschule zu Leipzig ist Eigentümerin von Originalstimmen zu zahlreichen Kantaten Bachs. Bernh. Friedrich Richter hat nachgewiesen, wie sie in deren Besitz gekommen sind.[1] Sie gehörten zum Erbanteil Wilhelm Friedemanns, und zwar zusammen mit den Partituren. Als Bachs ältester Sohn die heute in Leipzig befindlichen Stimmen veräußerte, gab er von jedem Werk einen vollständigen Satz ab; die Partitur jedoch und 3 Stimmen (die Dubletten von Viol. I, Viol. II und Bc.) behielt er. Diese damals einbehaltenen Handschriften (Partitur und drei Stimmen) blieben in vielen Fällen auch fernerhin vereinigt. Als Beispiele nenne ich die Kantaten

58 »Ach Gott, wie manches Herzeleid«,
91 »Gelobet seist du, Jesu Christ«,
127 »Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott«.

Von ihnen gelangte die autographe Partitur mit den Stimmen für Viol. I, Viol. II und Bc. später in die Sammlung von Franz Hauser und mit ihr in die Berliner Bibliothek. Ähnlich stand es mit Bachschen Kantatenmanuskripten, die C. P. E. Bach geerbt hatte. In dessen Nachlaßverzeichnis finden wir bei zahlreichen Kantaten seines Vaters den Vermerk: »Partitur und einige Stimmen«. »Einige Stimmen« bedeutet hier wiederum: zwei Violinen und Bc. Bei den meisten von diesen Werken haben sich dank des Sammlerfleißes der Bibliothekare sämtliche Stimmen mit der Partitur wieder in Berlin zusammengefunden. Gelegentlich ist es aber nicht geglückt, sie wiederzuvereinigen. So ist von der Kantate 151 »Süßer Trost, mein Jesus kommt«, die einstmals C. P. E. Bach in »Partitur und einigen Stimmen« besaß, dies sein Eigentum heute auf der Veste Coburg, der übrige Stimmensatz, der den Notentext des Werkes vollständig enthält, wird in Berlin verwahrt.
Wir haben in diesen Fällen eine genaue Analogie zu dem Tatbestande, den wir im Falle unserer »Missa« teils beobachten, teils mit Sicherheit erschließen konnten. Wilhelm Friedemann machte es also bei der Hergabe der heute in Leipzig befindlichen Kantaten ebenso wie sein Vater im Jahre 1733 mit der »Missa«, nur daß dieser das 2. Exemplar der Viol. I aus den dargelegten Gründen in Dresden mitabliefern mußte.

*

4. Hiernach hat es als gesichert zu gelten, daß die Stimmen B nicht zum Zweck einer Aufführung des Werkes in Dresden überreicht wurden, oder gar zu einem solchen Zweck ausgeschrieben worden waren, daß Bach sie vielmehr zu eigenem Gebrauch hergestellt hatte, und die »Missa« schon vor dem 23. Juli 1733 in Leipzig erklungen war. Darauf aber deutet auch der Wortlaut der Umschlagaufschrift der Stimmen B hin:

> Gegen Sr. Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchl. zu Sachßen bezeigte mit inliegender Missa... seine unterthänigste Devotion der Autor Joh. Seb. Bach.

Wir vergleichen sie mit anderen Bachschen Widmungen. Der vierstimmige Kanon, den

der damalige Weimarer Hoforganist am 2. Aug. 1713 einem Freunde, höchstwahrscheinlich Joh. Gottfried Walther, aufzeichnete, ist unterschrieben:

> Dieses Wenige wolte dem Herrn Besizer zu geneigtem Angedencken hier einzeichnen...

Das Albumblatt für einen Unbekannten vom 2. Nov. 1725 trägt die Widmungsformel:

> Haec paucula adjuvere voluit...

Am 10. Jan. 1734 unterschrieb Bach den wahrscheinlich für Joh. Matthias Gesner bestimmten Dedikationskanon:

> Dieses wolte seinem Hrn. Pathen zum Andencken beyfügen...

Dem für J. G. Fulde verfertigten Doppelkanon fügt Bach am 15. Okt. 1747 die Widmung bei:

> Domino Posseßori hisce notulis commendare se volebat...

Jedesmal heißt es »wolte... einzeichnen«, »wolte... beyfügen«, »voluit«, »volebat«. Es sind ausgeprägte Dedikationsformeln in dem Sinne, daß erst durch die Überreichung, die Zueignung das Dargebotene seine Bestimmung erfüllt; es ist zum Zwecke dieser jetzt geschehenden Übereignung verfertigt worden. – Ganz in demselben Sinne schreibt Bach in der Widmung des »Musikalischen Opfers«:

> Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer,...

Wohlgemerkt: hiermit! – Im Gegensatz zu all diesen Formulierungen gebraucht die Aufschrift auf dem Stimmenumschlag unserer »Missa« ganz schlicht das Präteritum – »bezeigte«. Es wird von einer Bezeigung der Devotion gesprochen, die schon zurückliegt und die in einem Erklingen dieses Werkes bestand. Unsere Dedikationsformel bestätigt also, was uns an dem Studium der Stimmen selber schon deutlich geworden war: Bach hat diese »Missa« bereits vor dem 27. Juli 1733 aufgeführt. Über das aus der Untersuchung der 21 Stimmen Erkannte hinaus aber erfahren wir aus der Umschlagbeschriftung: Die Darbietung dieser Musik bedeutete eine Bezeigung der Devotion gegenüber dem Landesherrn.

VIII. »MISSA«: ENTSTEHUNG. AUFFÜHRUNGEN UNTER BACHS LEITUNG

1. Die Feststellungen des letzten Abschnittes bilden die eigentümliche und glückliche Bestätigung einer Hypothese, die Arnold Schering schon vor Jahren, ohne unser Material zu berücksichtigen, über die Entstehung und die erste Aufführung der »Missa« aufgestellt hat[1]. Kurz zusammengefaßt und nur wenig ergänzt läßt sie sich so darstellen. Es wäre als unbegreiflich zu bezeichnen, wollte man annehmen, daß Bach im Juli 1733 seinem Landesherrn die Niederschrift eines Werkes überreicht habe, das für die Dresdener Verhältnisse unbrauchbar war, wenn nicht bereits vor dieser Überreichung eine Beziehung der Komposition zu dem Herrscher bestand, die dem Landesherrn auch bekannt war. Am 1. Februar 1733 starb der Kurfürst August der Starke. Aus diesem Grunde herrschte vom Anfang Februar bis zum Ende Juli 1733 in ganz Sachsen Landestrauer; jegliches öffentliche Musizieren in oder außerhalb der Kirche war verboten. (Darum fiel in diesem Jahre auch die sonst übliche Figuralpassion im Vespergottesdienst des Karfreitags aus.) Das Musizierverbot wurde nur für die Tage und die Orte aufgehoben, in denen der neue Landesherr die Erbhuldigung entgegennahm. Diese Feier fand in Leipzig am 21. April statt. Dem Huldigungsakt im Rathaus ging ein Gottesdienst in St. Nikolai voraus, bei dem der führende Geistliche der Stadt, Superintendent D Deyling, predigte. Nehmen wir an, daß Bach seine »Missa« für diesen Gottesdienst geschaffen und sie dabei zu Gehör gebracht hat, so wird die im Juli in Dresden erfolgte Überreichung der Stimmen verständlich. Der katholische Kurfürst selber hatte zwar an dem lutherischen Gottesdienst nicht teilgenommen, wohl aber sein Hofstaat. Bach durfte damit rechnen, vielleicht war es ihm auch zu Ohren gekommen, daß seine zur Huldigungsfeier komponierte und dabei erklungene Musik Aufsehen erregt hatte. Darum benutzte er dieses Werk, es bei seiner Bewerbung um den begehrten Dresdener Hoftitel als testimonium seiner Kunst zu unterbreiten. Wir dürfen hinzufügen, daß unsere Interpretation des Zustandes der Stimmen B, insbesondere des Wortlautes von deren Umschlagtitel, uns zu einem hiermit übereinstimmenden Ergebnis geführt hat: Die Stadt Leipzig hat Ew. Königl. Hoheit durch den Huldigungsakt ihre »Devotion bezeigt«, »der Autor« aber selber »mit inliegender Missa«[2].
Auf diese Weise klären sich die Fragen auf, so argumentiert Schering sehr glücklich weiter, die bei jeder anderen Annahme rätselhaft bleiben. Zwar gehörte der griechisch-lateinische Text von Kyrie und Gloria zum Ordinarium eines jeden »Amtes«, d. h. jedes Vormittagsgottesdienstes aller Sonn- und Festtage, in dem figuraliter »musicieret« wurde; aber die »Missa« wurde nicht »musicieret«, sondern nur im Altarton »abgesungen«. Zumal für eine so umfangreiche »Missa« (ihre Aufführungsdauer beträgt eine Stunde) war im Rahmen keines »Amtes« Platz. Sie konnte auch nicht an die Stelle der sogenannten »Hauptmusik« (üblicherweise der Kantate) vor der Predigt treten; denn der Teil des Gottesdienstes, der auf die Predigt hinführte, durfte im ganzen die Dauer einer Stunde nicht überschreiten, er mußte vielmehr genau eine Stunde ausfüllen. Ein Rütteln an den traditionellen Ordnungen aber gab es innerhalb der festgefügten Liturgie der lutherischen Orthodoxie nicht. Das Werk muß also für einen Sondergottesdienst geschrieben worden sein, der in seinem liturgischen Aufbau nicht durch ein überliefertes Schema gebunden war. Und solch einen Gottesdienst erlebte Leipzig bei der genannten Erbhuldigung.
Wir können dies Bild noch konkreter zeichnen. Gerade Arnold Schering hat das Verdienst, uns eine genaue Vorstellung von den Aufführungsmitteln verschafft zu haben, die Bach zur gottesdienstlichen Darbietung seiner Vokalwerke zur Verfügung standen[3]. An den Sonntagen, ja auch an den hohen Festtagen, konnte Bach zur Aufführung einer Kantate stets nur eine Kantorei, d. h. 12 Sänger, einsetzen. War die Kantate instrumental stärker besetzt, so mußte dieser kleine Singechor noch Kräfte an die Pulte der Instrumentalisten abgeben. Daher ist keine Kantate vokal mehr als vierstimmig besetzt. Unsere »Missa« aber ist fünfstimmig, dazu mit reichem Instrumentalpart ausgestattet. Auch dies weist auf einen Sonderfall hin, einen Gottesdienst, bei dem Bach alle zur »hohen Musik« befähigten Alumnen, d. h. die beiden ersten Kantoreien, am gleichen Ort und zur gleichen Zeit beschäftigen konnte.
Und auch die Wahl des Textes erklärt sich auf diese Weise. Das »Kyrie«, wohl vor der Predigt erklingend, bildet eine Art Trauermusik für den Verstorbenen, das »Gloria«, nach der Predigt gesungen, die eigentliche Festmusik. Wir dürfen auch hier auf dem von Schering betretenen Wege weitergehen. Kyrie und Gloria sind Texte, die beiden Kirchen, der lutherischen und der katholischen, liturgisch gleich vertraut sind. Kam dies dem katholischen Fürsten entgegen, so verleugnete Bach doch auch hier sein Luthertum nicht. Er vertonte diese Texte nicht in der Fassung des Missale Romanum, die er z. B. von Palestrina her wohl kannte, sondern nach dem in der lutherischen Liturgie Kursachsens vorgeschriebenen Wortlaut. Das der römischen Messe hier unbekannte Wort »altissime« erscheint im »Domine Deus«. (Wie innerlichst die Komposition dieser »Missa« aus lutherisch-theologischem Denken erwachsen ist, zeigt sich bei genauem Studium, und soll an anderem Ort einmal dargestellt werden.)[4]

*

2. Überzeugen wir uns davon, daß der Huldigungsgottesdienst den Anstoß zur Komposition der »Missa« gegeben hat, so erklärt sich zugleich vieles auf die Verfertigung und die Niederschrift der Zeugen A und B Bezügliche. Die Monate Februar bis April 1733 brachten für Bach eine kaum je gekannte Muße von den sonst niemals abreißenden Amtspflichten. Er hatte Gelegenheit, seine Kräfte auf ein einziges Werk zu konzentrieren; und es entstand eine Musik, die wie nur ganz wenige andere reich ausgestattet und zugleich durch und durch »gearbeitet« ist, eine Schöpfung von einer auch bei Bach nicht oft vorkommenden Erfülltheit und Dichtigkeit.

Nichts drängt den Komponierenden; die Sonntagskantaten, die Passion, alles Musizieren bei Trauungen, Bestattungen oder bei außerkirchlichen Feiern fällt weg. Bach kann die entstehende »Missa« gleich beim ersten Niederschreiben so zu Papier bringen, daß das Manuskript wie eine nachträglich angefertigte, saubere Abschrift wirkt. Ja, auch zum eigenhändigen Ausschreiben des weitaus größten Teiles der Stimmen hat er Zeit. Und das ist gut; denn Stimmen von seiner klaren und festen Hand sind, wie gerade die Quelle B beweist, allermeist viel besser lesbar als die aus Schülerhänden hervorgegangenen. Und das ist schon für das Einstudieren gerade dieses schwierigen Werkes wichtig. Aber die Thomaner haben auch Zeit und können helfen; sie bereiten viele von den Stimmen vor, rastrieren das Papier und dürfen auch schon Schlüssel und Vorzeichnungen an die Spitze der Notenzeilen setzen; die Noten trägt dann der Kantor ein. Denn schon beim Ausschreiben der Stimmen verbessert er sein Werk. Einzelne Partien aber können Schüler selber niederschreiben, z. B. in den Oboenstimmen, soweit sie mit den von Bach bereits ausgeschriebenen Flöten- oder Violinstimmen identisch sind. Dann diente die autographe Stimme Bachs als Vorlage, der Kantor aber zog aus der Partitur schon die nächste aus. Von all dem vermitteln die Handschriften einen lebendigen Eindruck.

Von den Proben aber können wir uns auch eine Vorstellung machen durch die berühmte Schilderung in Matthias Gesners Quintilian-Ausgabe. Gerade diese Proben erlebte der mit Bach so nah befreundete Rektor der Thomana mit, bevor er nach Göttingen übersiedelte. Er spricht davon, daß gelegentlich (natürlich nur im Ausnahmefall und als Maximum) triginta vel quadraginta symphoniaci unter Bachs Leitung zusammengewirkt hätten. Bei keiner Sonntagskantate war das möglich; wohl bei den Passionen und bei einem Sondergottesdienst wie dem bei der Erbhuldigung gehaltenen.

*

3. Die Frage läßt sich nicht leicht beantworten, bei welcher Gelegenheit die »Missa« zum zweitenmal erklang. Diese Aufführung muß, wie wir (Kapitel VI) sahen, in den Jahren 1739 bis 1741 stattgefunden haben. Die zahlreichen Umformungen, die Bach vornahm, lassen keine andere Deutung zu, als daß sie mit einer Aufführung des Werkes in Zusammenhang stehen. Die ersten Eingriffe in den Notentext der Partitur A erfolgten, soviel wir erkennen können, als Bach die Weihnachtskantate »Gloria in excelsis« niederschrieb. Damals fielen ihm z. B. die korrekturbedürftigen Stellen im Eingangssatz des Gloriateiles der »Missa« auf. Der Umstand, daß diese großartige Komposition wieder zum Erklingen gebracht wurde, erklärt es auch am besten, daß Bachs Schüler die Partitur kopierte. Zu einer solchen Aufführung mußten selbstverständlich neue Stimmen angefertigt werden. Diese sind verschollen. Das ist um so bedauerlicher, als wir aus ihnen Anhaltspunkte zur Lösung der uns hier beschäftigenden Fragen gewinnen könnten.

Nachdem die Abschrift C genommen war, korrigierte Bach, wie wir (Kapitel VI, Abschnitt 4) sahen, noch manche Einzelheiten in der »Missa«. Grundsätzlich läßt dies auf ein nochmaliges Erklingen des Werkes schließen. Die kleine Zahl und die Geringfügigkeit der Eingriffe läßt allerdings auch eine andere Deutung des handschriftlichen

Befundes zu. Bach hat, wie ich sagte, den 1. Band der Abschrift D selber durchgesehen. Hierbei können die erwähnten eigenhändigen Verbesserungen vorgenommen und zugleich in den Autographband A übertragen worden sein. Sie brauchen also nicht mit Notwendigkeit auf eine dritte Aufführung der »Missa« zurückzugehen. Endgültig zu entscheiden wäre die Frage nur, wenn das Aufführungsmaterial der zweiten »Missa«-Aufführung erhalten geblieben wäre; denn Bach hätte es gegebenenfalls bei einer dritten Darbietung des Werkes wieder benutzt, also die Verbesserungen, die er dazu vornahm, auch in die Stimmen eingetragen.

IX. DIE ZWEITE HÄLFTE DES PARTITURBANDES A

1. Ich kann hier zunächst auf bereits Ausgeführtes zurückgreifen und kurz rekapitulieren. Die zweite Hälfte von A zeigt eine andere Papiersorte als die erste (Kapitel III, Abschnitt 1). Während Bach die »Missa« auf losen, noch nicht zusammengehefteten Doppelblätterlagen aufzeichnete, war die zweite Bandhälfte von A von Anfang an ein zusammengefügter Buchblock (Kapitel III, Abschnitt 2). Erst nachträglich, nachdem er nämlich vollgeschrieben war, wurde er mit der Partitur der »Missa« zusammengebunden (Kapitel III, Abschnitt 3 und 4). Das Schriftbild zeigt im »Symbolum Nicenum« und allen darauffolgenden Sätzen charakteristische Unterschiede gegenüber der »Missa«-Partitur (Kapitel III, Abschnitt 5). Auch in der Orthographie sowie in der Nomenklatur weicht die zweite Bandhälfte von der ersten ab (Kapitel III, Abschnitt 6 und 7). Schließlich ist auch die Beziehung zwischen Schriftbild und Klangbild im »Symbolum Nicenum« eine andere als in der »Missa« (Kapitel III, Abschnitt 8). Aus all dem wurde die Folgerung gezogen, daß wir die beiden Hälften von A gesondert zu untersuchen haben.

*

2. Wir stehen jetzt vor der Frage, ob die zweite Bandhälfte als eine einheitliche Größe anzusehen und dementsprechend zu behandeln ist. Buchbinderisch betrachtet ist sie fraglos von Anfang an eine Einheit gewesen; einheitlich ist auch die Papiersorte. Dies letzte aber brachte Spitta in Verlegenheit (siehe Kapitel III, Abschnitt 1); denn das hier verwendete Papier läßt sich bei Bach nach dem Januar 1733 nicht mehr nachweisen. Die Niederschrift des »Sanctus« innerhalb von A aber kann nicht so früh verfertigt worden sein; denn ihr ging eine ältere Partitur voran, die auch Spitta nicht früher als 1735 anzusetzen vermochte. (Sie ist sogar, wie ich zeigen werde, später entstanden.) Daß die A-Niederschrift des »Sanctus« sich als Kopie, wenn auch als veränderte Kopie, nach einer älteren Vorlage nachweisen läßt, scheint mir bei Spitta dazu beigetragen zu haben, daß er den ganzen Band A als nachträgliche Reinschrift betrachtete. Für die »Missa« ist dies als ein Irrtum nachgewiesen worden. In dem Grundverständnis des Gesamtinhaltes von A aber irrte Spitta ebenfalls, indem er eine »vollständige Messe« vor sich zu haben glaubte. Dies aber ergab das Fehlurteil, A sei im ganzen eine nachträglich angefertigte Abschrift. So hielt er es auch für möglich, daß einmal Stimmen zu der ganzen, der »vollständigen Messe« existiert hätten.

*

3. Nun haben wir es aber, wofür ich noch weitere Belege beibringen werde, mit einem Sammelband zu tun, in dem vier selbständige Werke nebeneinander stehen. Das »Sanctus« z. B. hat weder nach der Entstehung noch nach der Überlieferung betrachtet etwas mit dem »Symbolum Nicenum« zu tun. Wenn wir auch mit Bestimmtheit sagen können, daß die Partitur A für das »Sanctus« eine Zweitniederschrift ist, so ist damit noch nichts über die Partitur des »Symbolum Nicenum« ausgemacht. Ich werde vielmehr den Beweis erbringen, daß wir hier wie bei der »Missa« eine Urschrift vor uns haben. Nichts steht im Wege, nein, es spricht alles dafür, uns die Entstehung der zweiten Hälfte des Bandes A folgendermaßen vorzustellen:
Bach zeichnete das »Symbolum Nicenum« in einem Bande auf, den es nicht ausfüllte. Die letzten Blätter dieses Bandes blieben zunächst leer. Erst Jahre später nahmen diese letzten Blätterlagen die Zweitniederschrift des »Sanctus« und danach die Sätze vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem« auf. Die Komposition und Niederschrift des »Symbolum Nicenum« fiel in das Jahr 1732. Wir haben es nicht nötig, von dem bewährten methodischen Grundsatz abzugehen, die am Wasserzeichen kenntliche Papiersorte zum entscheidenden Ausgangspunkt der Datierung zu machen. Daß auch die nachweislich viel später vorgenommene Niederschrift der mit dem »Sanctus« beginnenden Partien auf demselben (älteren) Papier erfolgte, erklärt sich ohne den geringsten Zwang daraus, daß die zweite Hälfte der Handschrift A von Anfang an ein buchbinderisches Ganzes bildete, an dessen Schluß 19 Blätter unbeschrieben waren.

*

4. Wir haben also bei unserer Untersuchung nicht nur die beiden Hälften von A gesondert zu behandeln, sondern auch in der zweiten Hälfte das »Symbolum Nicenum« von dem ihm Folgenden zu trennen. Dabei muß das Wesen dieses Credo-Werkes als eigenständiger Komposition und der Urschriftcharakter seines im Bande A vorliegenden Manuskriptes gezeigt werden. Daß das »Symbolum Nicenum« ein in sich geschlossenes Werk ist, ergibt sich aus der Formuntersuchung eindeutig. Ich habe den Nachweis dafür erbracht und darf darauf verweisen[1]. Eine textkritische, also unmittelbar hierher gehörende Bemerkung sei jedoch angefügt. Am Ende der Niederschrift des »Symbolum Nicenum« fehlt der bei Bach meist an dieser Stelle auftretende Vermerk »Fine S. D. G.«, den wir am Schluß der »Missa«-Partitur fanden. Als Gegenbeweis gegen die Selbständigkeit und Abgeschlossenheit des Credo-Werkes kann dies jedoch nicht gelten. Wir haben nicht wenige Einzelmanuskripte Bachs – als Beispiel nenne ich die autographe Partitur der Kantate 135 »Ach Herr, mich armen Sünder« – in denen der Vermerk ebenfalls fehlt. Zumal aber in Sammelbänden steht er keineswegs regelmäßig am Schluß jedes darin aufgezeichneten Werkes. Und wir dürfen es als möglich betrachten, daß Bach schon 1732, als er die erste Niederschrift des »Symbolum Nicenum« abgeschlossen hatte, mit dem Gedanken umging, die noch leerbleibenden Seiten mit der Partitur anderer Werke zu füllen.

X. »SYMBOLUM NICENUM«: A IST URSCHRIFT

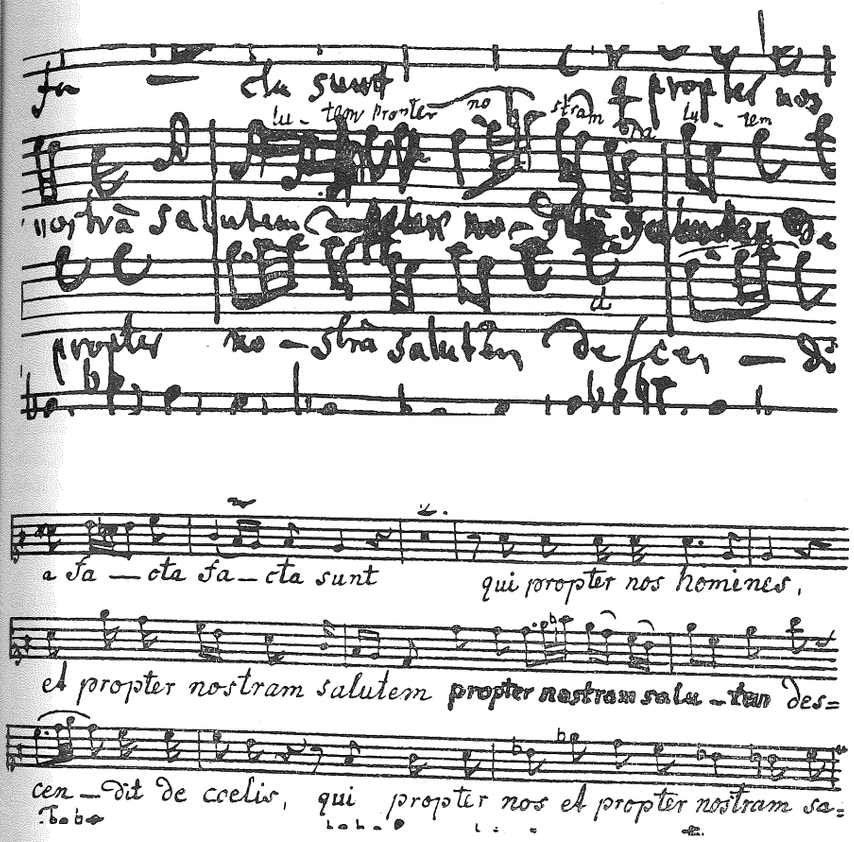
1. Wie wir sehen werden, hat Bach die Partiturniederschrift des Credo-Werkes mehrfach überarbeitet. Diese Umformungen sind mit denen der »Missa« vergleichbar; aber sie unterscheiden sich von ihnen, wie ich zeigen werde, in vieler Beziehung sehr charakteristisch. Wesentlich komplizierter wird unsere Untersuchung jedoch hier, da das Manuskript des »Symbolum« nicht nur vom Autor, sondern auch von seinem Sohn C. P. E. Bach mit späteren Eintragungen durchsetzt wurde. Sie stehen mit der (Kapitel I, Abschnitt 6) erwähnten Hamburger Aufführung des Jahres 1786 in Zusammenhang. Zum großen Teil sind es verdeutlichende Bemerkungen. Sind irgendwelche Noten nicht ganz klar lesbar, so fügt Philipp Emanuel deren Bezeichnung in Buchstaben bei. Seine Handschrift ist von der seines Vaters klar zu unterscheiden; die spätere Hand verrät sich zudem auch in der Art der Niederschrift und in der Benennung der Tonstufen. Nur sehr selten schreibt Joh. Seb. Bach »cis« (ein Beispiel dafür fanden wir in Takt 17 des »Qui tollis« – Kapitel V, Abschnitt 1); fast immer braucht er die Abkürzung $c_{,}$ oder analog $f_{,}$, auch $F_{,}$ (s. o. »Qui tollis«, Takt 19). C. P. E. Bach schreibt stets »cis« oder »fis«. Aber er gebrauchte auch Benennungen wie »ais«, z. B. »Et resurrexit«, Takt 54, Sopr. II; Takt 66, Ob. II; Takt 67, Viol. II u. ö. Sein Vater schreibt nach alter Nomenklatur dafür stets b oder B (s. o. »Qui tollis«, Takt 18).

Eingriffe dieser Art sind nicht von Bedeutung, da sie den Notentext des Werkes nicht berühren und leicht als nicht authentisch erkannt werden können. Schwerer wiegt schon, daß C. P. E. Bach Bezifferungen einträgt, z. B. bei der Bc.-Stimme des Eingangssatzes »Credo in unum Deum«. Noch gravierender ist die Hinzufügung zahlreicher Angaben über Stärkegrade, z. B. »Et resurrexit«, Takt 74, wo er beim dritten Achtel aller drei Streicher »p.« eintrug. Am häufigsten bestehen die Eingriffe in der Anbringung unzähliger Legatobogen und anderer Änderungen. Die Aufgabe des Herausgebers war es also, in allen diesen Fällen dem authentischen Befund der Quelle A auf die Spur zu kommen.

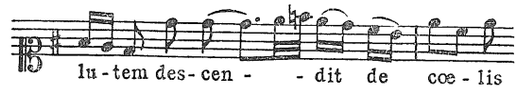
Im speziellen Teil dieses »Kritischen Berichtes« (Seite 209 ff. und Seite 231 ff. dieses Bandes) komme ich bei der Einzelbeschreibung unserer Quellen A und F darauf zu sprechen. Ich bringe dort drei Abbildungen aus dem Satz »Et in Spiritum sanctum«. In der Handschriftenprobe aus A kann man die von der sicher geführten Feder Joh. Seb. Bachs stammenden Legatobogen deutlich von denen unterscheiden, die sein Sohn in hohem Alter mit zitternder Hand nachgetragen hat. Die Stimmen F dienten, wie ich (Kapitel I, Abschnitt 7) gesagt habe, bei der im Jahre 1786 unter C. P. E. Bach in Hamburg erklungenen Wiedergabe des »Symbolum Nicenum«. Die Ausschnitte aus den Bläserstimmen des Satzes »Et in unum Dominum« (Seite 233 dieses Bandes) zeigen, daß der

Kopist aus der noch nicht verfälschten Handschrift A abschrieb; denn die Hand dieses Schreibers kopierte das originale Notenbild Joh. Seb. Bachs, und auch hier trug C. P. E. Bach erst nachträglich, d. h. bei der Durchsicht seines Aufführungsmaterials, die Änderungen ein.

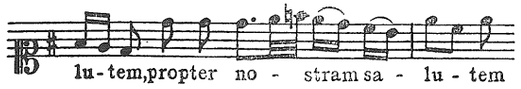
Ein zweites Beispiel mag dies ergänzen: »Et in unum Dominum«, Takt 67 f., Sopran I:



In der Quelle A liegt mehrfache Korrektur vor. Nach Joh. Seb. Bachs letzter Fassung sollten die Takte offenbar lauten:



C. P. E. Bach machte daraus in Angleichung an die Altstimme:

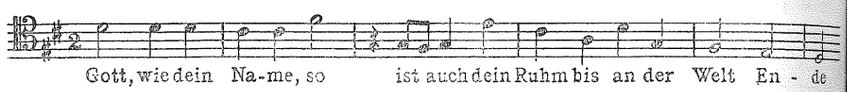


Auch hier liegt in beiden Quellen (A und F) ein verändernder Eingriff des Hamburger Sohnes vor. An zahlreichen Stellen dieser Art können uns die Stimmen F also gute Dienste leisten, wenn wir den authentischen Notentext des »Symbolum Nicenum« von den späten Veränderungen reinigen. Eine Kontrolle aber ist uns möglich durch unsere Quellen D und E. Der zweite Band der Handschriftengruppe D stimmt darin mit dem Manuskript E überein, daß beide sich als Kopien des »Symbolum Nicenum« nach dem Autograph A erweisen, jedoch angefertigt, bevor C. P. E. Bach das Werk überarbeitete.

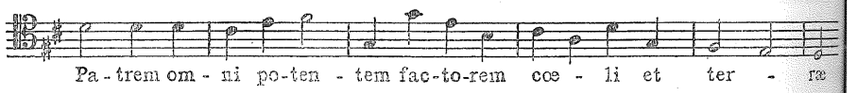
All diese verfälschenden Überarbeitungen C. P. E. Bachs müssen ausgeschieden werden, bevor die Untersuchung der authentischen Entwicklung unserer Partitur beginnen kann. Unsere erste These lautet dann: Auch für das »Symbolum Nicenum« ist A Urschrift.

*

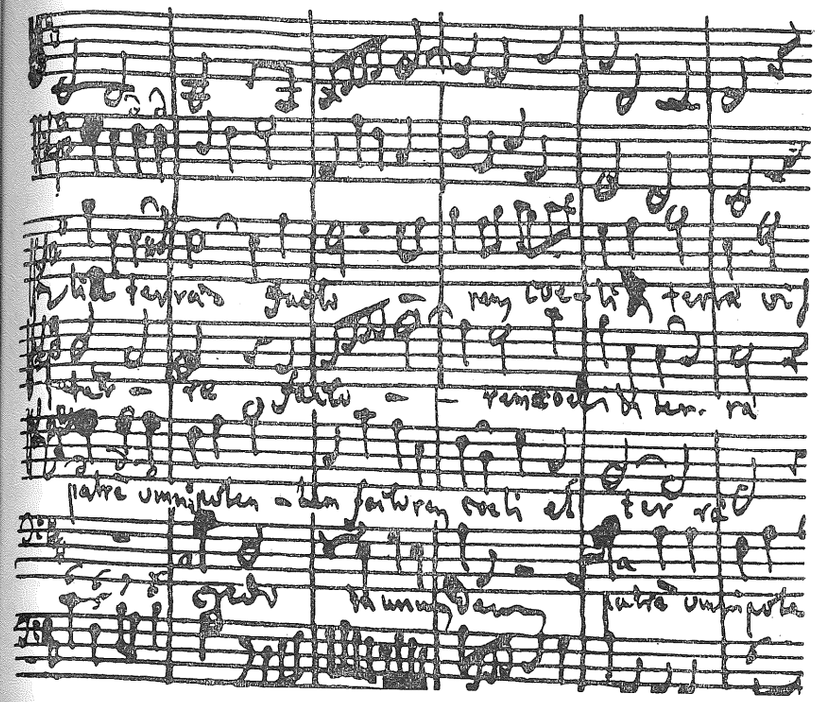
2. Wie bei der »Missa« (Kapitel V, Abschnitt 2) beginnen wir auch hier mit den Parodiesätzen. Es läßt sich zeigen, daß jedesmal die Partitur des Urbildes unmittelbar neben dem entstehenden Manuskript A lag, daß die Parodierung während des Niederschreibens der neuen Partitur vorgenommen wurde. Ein Beispiel aus »Patrem omnipotentem«: Dieser Satz ist aus dem Chor »Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende« (Kantate 171, 1. Satz) hervorgegangen. Das Fugenthema lautete in der Kantate:



Daraus wird mit melodischer und, entsprechend dem neuen Text, rhythmischer Veränderung:

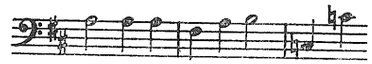


In der zweiten Durchführung griff Bach noch einmal ein. Im Urbild ist das Thema in beiden Hälften des Satzes identisch, nicht so in der Parodie; denn hier lautet sein Kopf nach dem Takt 38 stets | 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | usw. (vgl. Takt 43, Alt; 47, Tenor; 51, Baß). Zu dieser Änderung der Vorlage muß sich Bach erst während der Niederschrift von A entschlossen haben. Der Alt ist in Takt 43 sogleich richtig im Sinne der Neufassung aufgezeichnet. Das Bild der Takte 47 und 51



igt jedoch Korrekturen. Takt 47 ff., Tenor, hieß ursprünglich:

akt 51 ff., Baß, schrieb Bach zunächst:

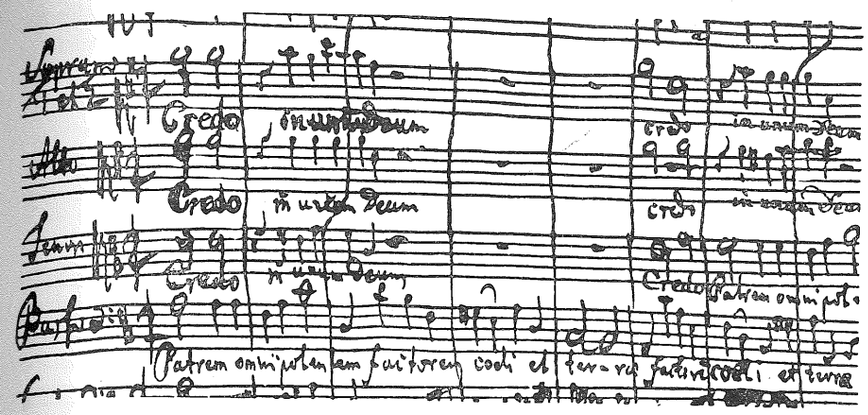


beiden Fällen füllte Bach den Kopf der zu Beginn stehenden Halben Note aus und gte eine 𝄽 am Anfang des Taktes ein. – Der Tenor wird von der Viola colla parte tützt. Auch in dieser Stimme schwärzte der Komponist den Notenkopf; dieser aber rde zu groß, so daß er die darüberliegende Linie des Notensystems überschnitt, also e ein e′ gelesen werden konnte. Darum schrieb Bach ein d daneben. Er vergaß dabei jetzt ungültige Note zu durchstreichen und durch eine 𝄽 zu ersetzen. (Wir kommen diesen lapsus calami zurück; siehe Kapitel XI, Abschnitt 3). Schon dies eine Beispiel ügt, um zu beweisen, daß unserm Manuskript des Chores »Patrem omnipotentem« ine ältere Niederschrift desselben Satzes vorangegangen sein kann, daß A also hier h der danebenliegenden Kantatenpartitur angefertigt worden ist.

Der festliche Chor stammt aus einer Neujahrskantate; sein Urtext ist Psalm 48, 11, der von dem Ende der Welt spricht, bis zu dem der Ruhm Gottes reicht. Er ist, das sagt der ganze Psalm, der allmächtige Beschirmer seines auserwählten, um das Heiligtum gescharten Volkes. Der Neujahrstag aber ist die Feier Circumcisionis Christi, bei der in der Predigt der Orthodoxie und ebenso in der Kantate 171 die Verherrlichung des Jesus-Namens im Mittelpunkt stand. Der Chor unseres Credo-Werkes spricht das Bekenntnis zu dem Gott aus, der factor visibilium omnium et invisibilium, d. h. der ganzen diesseitigen Welt, zugleich aber um Jesu Christi willen Pater omnipotens seiner Gemeinde ist. Die Wahl des Urbildes ist also nicht zufällig, sondern mit großem Bedacht getroffen. Wäre die Kantate 171 nicht erhalten geblieben, so würde es schwer halten, der Entstehung des »Patrem omnipotentem« auf die Spur zu kommen. Denn der Tonsatz ist nicht nur in der Komposition der ihm zugedachten Aufgabe vollkommen angemessen, die Stimmführung außerdem in zahlreichen Einzelheiten dem lateinischen Text genau angepaßt worden, sondern auch die Eingliederung erfolgte mit großer Kunst. Bach stellte dem Kantatenchor eine Themadarbietung voran (der 1. Takt des Originals entspricht dem 7. Takt der Parodie), und er baute beim Beginn jedes neu einsetzenden Fugenthemas einen Akkordblock der noch nicht am polyphonen Gewebe beteiligten Stimmen ein: Takt 1 bis 3: Sopr. I. II, Alt, Tenor; Takt 10 bis 12: Sopr. I. II, Alt; Takt 42 bis 44: Alt, Tenor, Baß. Die Frage läßt sich beantworten, warum Bach so verfuhr. Einem vokal fünfstimmigen Satz folgt hier ein mit nur vier realen Singstimmen ausgestatteter, da die beiden Soprane zusammengehen. Durch Voranstellung des Themas im Baß (Takt 1 ff.) wird die erste Fugendurchführung hypertrophisch, wir hören in ihr fünf Darbietungen des Hauptthemas. So ist die Reduzierung der Stimmenzahl überbrückt. Dieselbe Feststellung – organische Eingliederung durch ein sorgsam gewähltes Kunstmittel – machen wir, wenn wir auf die Modulationsordnung des Credo-Werkes achten. Der 1. Satz steht in transponiert mixolydischer Tonart und endet dementsprechend mit dem Dreiklang auf A. Der 2. Satz, unser »Patrem«, steht in D-dur; Bach aber läßt die Fuge mit der Comesform des Themas beginnen, die von A modulierend nach D-dur hinführt, das erst im 7. Takt rein erklingt. Die Akkordblöcke aber leiten nicht nur auch ihrerseits von der kirchentonalen zur Dur-Harmonik hin, sondern sie verdecken zusammen mit dem ebenfalls erst in der Parodie von Anfang an mitgehenden Instrumentalpart die ehemals blanken Stimmeneinsätze, so daß der Hörer keinen Bruch zwischen den beiden Stücken, dem Originalsatz »Credo« und der Kontrafaktur »Patrem«, gewahr wird.

Schließlich ist auf eine Eigentümlichkeit im Schriftbilde unseres Satzes aufmerksam zu machen, auch wenn wir bei ihr zu keiner endgültigen Interpretation des Befundes gelangen (siehe nebenstehende Abbildung).

Die Abbildung (Takt 1 bis 8) zeigt, daß zu Beginn des Satzes bei der Viola, dem Sopr. I. II, Alt und Tenor der einteilige (in einem Federzuge geschriebene) C-Schlüssel auftritt; in der nächsten Akkolade (Seite 101, Zeile 1) finden wir ihn nur noch bei der Viola. In unsern Anfangstakten stehen ferner beide Formen der Halben Note nebeneinander, wobei der Übergang von Takt 6 zu Takt 7 besonders in die Augen fällt. In Takt 6 gebraucht Bach in den drei vokalen Oberstimmen die einteilige (in einem Federzuge



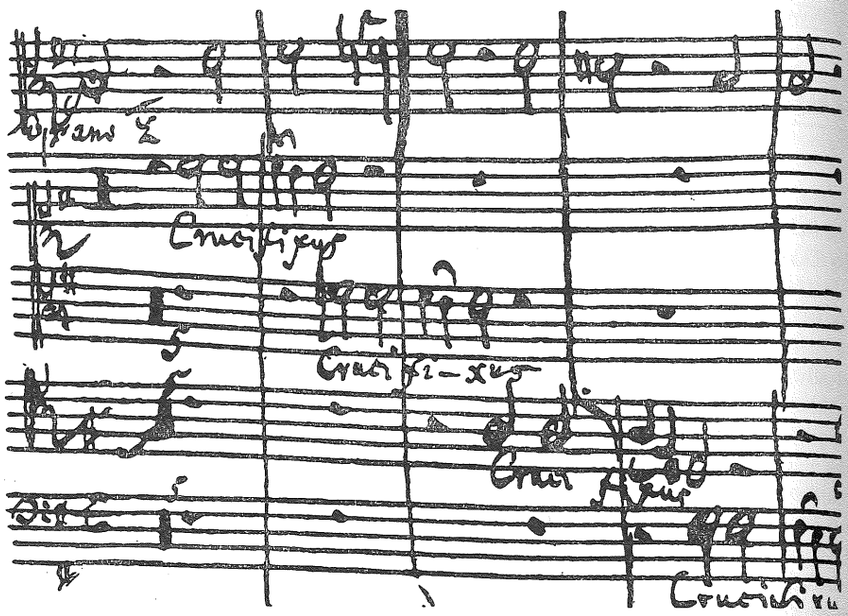
geschriebene) Form, auch im Tenor; in derselben Stimme finden wir bereits im folgenden Takt, die andere, die zweiteilige Gestalt. Wir sprachen davon, daß die Takte 1 bis 6 für unsern Chor original komponiert worden sind, daß mit Takt 7 die Parodie, also technisch betrachtet eine Abschrift, beginnt. Die Frage soll hier nicht beantwortet, sie darf aber aufgeworfen werden, ob die Verschiedenheit der Schriftformen nicht irgendwie, dem Schreibenden vielleicht unbewußt, mit der »Verfertigung« des Stückes in Zusammenhang steht. Daß hier bei der Interpretation große Vorsicht am Platze ist, versteht sich von selbst. Reinliche oder gar haarscharfe Grenzen lassen sich nicht ziehen. Das zeigt schon unser Beispiel; denn in den original komponierten Takten 1 und 2 tritt die zweiteilige Form der Halben Note auf; jedoch, das muß sogleich hinzugesetzt werden, im Zusammenhang mit Korrekturen.

Diese Korrekturen aber führen uns einen Schritt weiter. Sie finden sich beim Wort »Credo« im Sopr. I. II, Alt und Tenor; in der Sopranzeile sind ferner die Worte »in unum Deum« Ergebnis eines Eingriffes: Hier hatte (Takt 1 bis 3) ursprünglich gestanden »Patrem omnipotentem«. Während des Schreibens dieser Takte entschloß sich Bach zur Textänderung. Sie ist sinnvoll; denn auch durch sie verknüpft Bach das einzufügende Parodiestück mit dem vorangehenden Satz. Beim Alt und Tenor finden wir nur noch das Wort »Credo« als Korrekturergebnis, d. h. auch hier stand ursprünglich »Patrem«; die Worte »in unum Deum« zeigen in diesen Stimmen keine Verbesserungen. Bach entschloß sich also zu der endgültigen Textierung während der Niederschrift der Partitur. Nicht nur an den aus der Vorlage übernommenen, sondern auch an den ihnen original hinzugefügten Partien können wir also erkennen: der Chor »Patrem omnipotentem« wurde erst fertig, während Bach ihn hier aufzeichnete, das Manuskript A ist seine Urschrift.

*

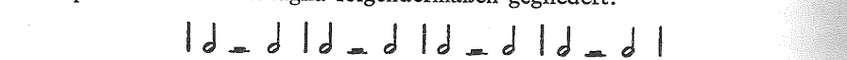
3. Wir wenden uns dem »Crucifixus« zu. Auch dieser Chor ist Parodie, und zwar nach dem Hauptteil (Takt 1 bis 49) des 2. Satzes der Kantate 12. Der Text des Urbildes

lautet: »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen ist der Christen Tränenbrot«. Den Mittelteil des Kantatenchores (Text: »Die das Zeichen Jesu tragen«) benutzte Bach beim Parodieren nicht. Die Parodie ist 4 Takte länger als ihre Vorlage. Diese Erweiterung gehört jedoch einer späteren Schicht an; denn Bach stellte die Takte 1 bis 4, wie ich zeigen werde, erst an die Spitze des Satzes, als er das »Symbolum Nicenum« einer tiefgreifenden Umformung unterzog. In der frühesten Fassung des Werkes begann der Chor »Crucifixus« mit dem Einsatz der Singstimmen (heute Takt 5). Dem Manuskript kann man es ansehen:

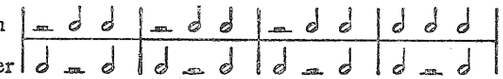


Zu Beginn der Notenzeile finden wir Rasuren und Korrekturen. In allen Systemen der Akkolade stand hier ehemals die Taktangabe ³/₂. Die Pausenzeichen und -zahlen bei den Singstimmen sind als spätere autographe Korrekturen zu erkennen.

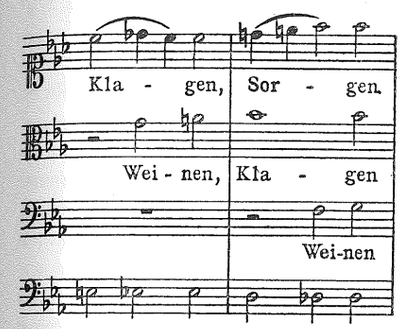
Da wir hier die Frage der Entstehung unserer Handschrift untersuchen (ist das Manuskript Urschrift oder nicht?), müssen wir uns auch an die Urgestalt des Chores halten; wir vergleichen also die Takte 5 bis 53 des »Crucifixus« mit den Takten 1 bis 49 von »Weinen, Klagen«. Der Satz der Kantate steht in f-moll; Bach transponierte ihn nach e-moll. Die Instrumentation wurde durchgreifend verändert. Das Original ist mit 2 Violinen, 2 Violen und Fagott ausgestattet; die Parodie mit 2 Flöten, 2 Violinen und 1 Viola. Die Behandlung der Instrumente ist in beiden Sätzen völlig verschieden. Im Kantatenchor sind sie stets einheitlich zu Akkorden zusammengeschlossen und in allen Viertaktperioden der Passacaglia folgendermaßen gegliedert:

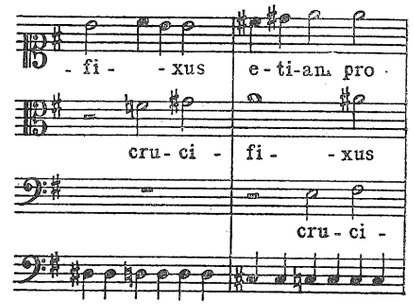


Im »Crucifixus« bilden die Flöten und die Streicher jeweils eine Gruppe für sich mit eigener Akkordgruppierung folgender Prägung:



Am Schluß des Satzes (Takt 49 bis 53) verläßt das »Crucifixus« sein Vorbild völlig. Bläser und Streicher schweigen, Bc. setzt das Passacaglia-Thema nicht fort, sondern geht neue Wege. Der Chor endet nicht wie seine Vorlage auf der Grundtonart, sondern auf deren Parallele. Mit anderen Worten: Die Takte 49 bis 53 des »Crucifixus« sind nicht mehr Parodie der Takte 45 bis 49 aus dem Kantatenstück; Bach ersetzt vielmehr die abschließende Viertaktperiode (mit dem Schlußakkord) aus dem Urbild durch einen neu komponierten Ausklang. Schon hieraus geht hervor, wie tiefgehend die Umgestaltung war, die Bach beim Parodieren vornahm. Sie erstreckte sich aber auch auf viele Einzelheiten in der Führung der Singstimmen und zugleich auf die harmonische Struktur. Kleine chromatische Veränderungen der ursprünglichen Vokallinien begegnen uns auf Schritt und Tritt, sie wirken sich auf das harmonische Gefüge aus. Als Beispiel stelle ich neben die Takte 10 und 11 von »Weinen, Klagen« die entsprechenden Takte 14 und 15 des »Crucifixus«:

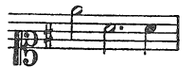
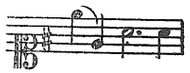


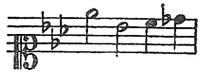
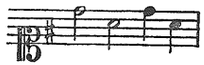


Wie in diesen Takten, so wurde im ganzen Satz die in Halben Noten geführte Linie des Bc. in klopfende Viertel aufgelöst. Die Veränderung der Altstimme aber steigerte an unserer Stelle den Affekt ganz unaussprechlich. Das »Crucifixus« ist neben seiner Vorlage geradezu eine Neuschöpfung. Das Urbild wies schon auf »das Zeichen Christi«, das Kreuz, hin; »Weinen, Klagen« ist ein wirklich bedeutender Satz. Und doch kam das in ihm Verborgene erst zur vollen Entfaltung, als Bach den Kantatenchor zum »Crucifixus« umformte.

Diese Umformung aber erfolgte wie beim »Patrem omnipotentem«, während Bach die Partitur des »Crucifixus« niederschrieb. Man sieht es schon, wenn man auch nur eine Partiturseite auf sich wirken läßt. (Vgl. die beigegebene Tafel: Seite 114 des Bandes A, enthaltend »Crucifixus« Takt 24 bis 44.) Das Schriftbild ist durchsetzt mit Korrekturen

verschiedenster Art. An zwei Stellen können wir das Urbild noch hindurchschimmern sehen.

Takt 31, Sopr. lautet in der Kantate ; entsprechend hatte Bach in Takt 35 des »Crucifixus« geschrieben  und machte daraus sodann  .

Takt 36, Sopr., Kantate:  . Analoges schrieb Bach auch im Manuskript des »Crucifixus« (Takt 40); erst durch Rasur und Korrektur entstand hier die endgültige Lesart  .

Zum Schluß sei darauf aufmerksam gemacht, daß auch in unserm Satz die beiden Formen des C-Schlüssels nebeneinander auftreten, in der oberen Akkolade stets die zweiteilige, in der unteren bei den Singstimmen die einteilige Gestalt.

*

4. An anderer Stelle habe ich den Nachweis geführt, daß auch der Schlußsatz des Symbolum Nicenum, der »Vivace e Allegro« überschriebene Chor »Et expecto resurrectionem«, eine Parodie ist.[2] Ich kann darauf verweisen und brauche hier nur kurz zusammenfassend das Ergebnis darzustellen. Zugrunde liegt der Chor »Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, steiget bis zum Himmel nauf«, der 2. Satz der Kantate 120 »Gott, man lobet dich in der Stille«. Bach benutzte auch in diesem Fall nur den Hauptteil des Urbildes und ließ den Mittelteil beiseite. Aus dem Hauptteil aber blieben bestimmte Taktgruppen ebenfalls fort, eine andere, neue Taktgruppe wurde dafür eingeschaltet. Die Notation wurde insofern geändert, als Bach in der Parodie dem Urbilde gegenüber die Notenwerte verdoppelte; aus den Achteln und Sechzehnteln des Kantatenchores wurden im lateinischen Nachbilde Viertel und Achtel. Die Gestalt des Satzes aber veränderte sich von Grund aus: Eine ursprünglich chiastische Form wurde zu einer hälftigen. Dies zeigt sich, wenn wir beide Sätze nebeneinander skizzieren:

Jauchzet	*Et expecto*
1 bis 14: Instr.-Vorspiel	1 bis 8: Chor »Expecto«
15 bis 22: Chor »Jauchzet«	9 bis 16: Instr.-Teil I
23 bis 28: Chor »Steiget«	17 bis 24: Chor »Expecto«
29 bis 32: Instr.-Zwischenspiel	25 bis 40: Chor »Jauchzet«
33 bis 41: Chor »Jauchzet«	41 bis 53: Chor »Steiget«
42 bis 50: Chor »Steiget«	53 bis 60: Instr.-Teil II
51 bis 65: Instr.-Nachspiel	61 bis 68: Chor »Expecto«
	69 bis 86: Chor »Jauchzet«
	87 bis 105: Chor »Steiget«

Die Bezeichnungen bei der Kantatenchorskizze bedürfen keiner Erläuterung. Auf seiten des Chores aus dem »Symbolum« kehren die Themennamen »Jauchzet« und »Steiget« aus dem Urbild wieder, um den Parallelismus der Sätze in diesen Abschnitten zu kennzeichnen. Es entsprechen also einander

Jauchzet	*Et expecto*
15 bis 22 »Jauchzet«	25 bis 40 »Jauchzet«
23 bis 28 »Steiget«	41 bis 53 »Steiget«
33 bis 41 »Jauchzet«	69 bis 86 »Jauchzet«
42 bis 50 »Steiget«	87 bis 105 »Steiget«.

Im Chor des »Symbolum« begegnet uns aber im Vokalteil ein drittes thematisches Gebilde, das ich hier »Expecto« genannt habe. Es ist in den Anfangstakten (Kantate Takt 1 bis 4, Symbolum Takt 1 bis 8) in den unverändert gebliebenen Instrumentalpart des Urbildes hineingebaut. Bei seiner Wiederkehr (Symbolum Takt 17 bis 24) erscheint es ebenfalls in einer in der Kantate rein instrumentalen Taktgruppe (Kantate Takt 9 bis 14); diese aber mußte sich bestimmte Umformungen gefallen lassen, als sie den Chorsatz aufnahm. Bei dem dritten Erklingen der »Expecto«-Musik (Symbolum Takt 61 bis 68) handelt es sich um einen Einschub in das Urbild; denn in der Kantate folgt auf das Zwischenspiel der Takte 29 bis 32 (das im Symbolum in den Takten 53 bis 60 erscheint) sofort die Themengruppe »Jauchzet«. Die kunstreiche Umformungsarbeit geht in den Einzelheiten aus folgender Skizze hervor:

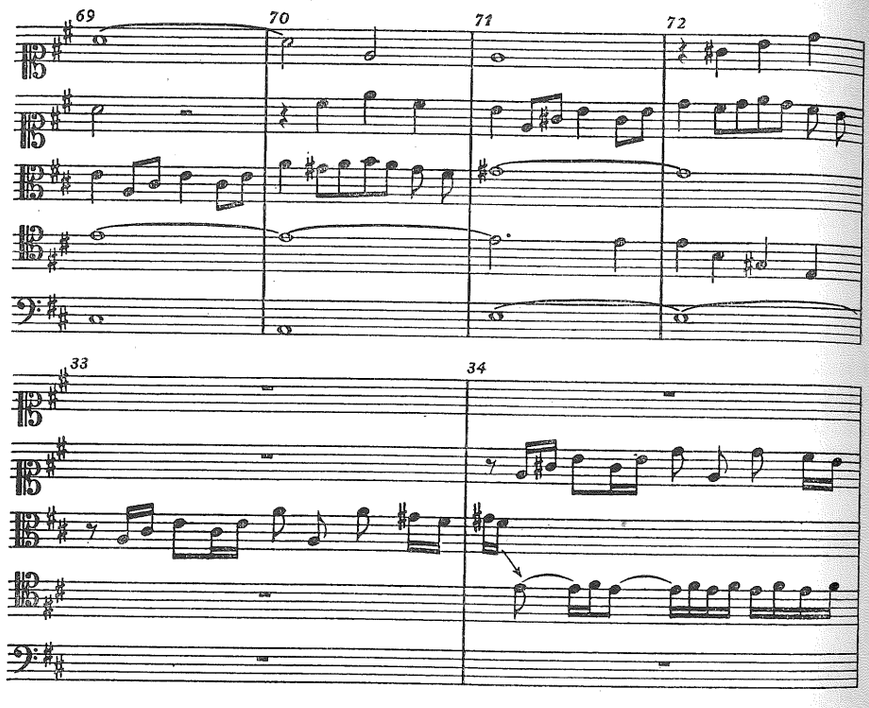
Jauchzet	*Et expecto*
1 bis 14: Instr. { 1 bis 4	1 bis 8: Chor »Expecto«
1 bis 14: Instr. { 5 bis 8	9 bis 16: Instr.-Teil I
1 bis 14: Instr. { (9 bis 14) . . .	(17 bis 24): Chor »Expecto«
15 bis 22: Chor »Jauchzet«	25 bis 40: Chor »Jauchzet«
23 bis 28: Chor »Steiget«	41 bis 53: Chor »Steiget«
29 bis 32: Instr.	53 bis 60: Instr.-Teil II
	61 bis 68: Chor »Expecto« (Einschub)
33 bis 41: Chor »Jauchzet«	69 bis 86: Chor »Jauchzet«
42 bis 50: Chor »Steiget«	87 bis 105: Chor »Steiget«
51 bis 65: Instr. (fällt in der Parodie fort).	

Ist diese Umgestaltung der Gesamtform schon eine bewundernswerte Leistung, so ist damit das Erstaunlichste noch nicht genannt. Das Urbild ist vokal vierstimmig, die Parodie zählt fünf Singstimmen. Dabei gelingt es Bach, die Fugatoabschnitte so zu behandeln, daß die Parodie auf demselben Raum fünf thematische Stimmeneinsätze erklingen läßt, in dem im Urbild deren nur vier auftraten. Bach geht aber nicht so vor, daß er einem unverändert stehenbleibenden vierstimmigen Satz eine fünfte Stimme, etwa den 2. Sopran, hinzufügt; er verändert vielmehr das ganze Stimmengewebe. Man

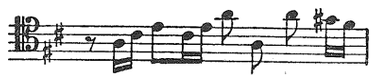
kann bei sorgfältigem Studium die originale Führung der Linien auch noch erkennen; sie wechseln ihre Stellung in der Partitur mehrfach. Als Beispiel wähle ich die Takte 25 bis 53:

In den Takten 25 bis 46 ist Sopr. II die zum Original hinzugefügte Stimme. Mit Takt 47 übernimmt Sopr. II die Aufgabe der Altstimme des Urbildes, so daß im »Expecto« Takt 47 bis 51a der Alt die hinzugefügte Stimme ist. Mit dem 2. Viertel des Taktes 51 tritt der Alt jedoch die Erbschaft des ehemaligen Tenors an, der Tenor des »Expecto« ist von da an bis Takt 53 die hinzugefügte fünfte Singstimme.

Ganz ähnlich ist das Gewebe der Stimmen in Takt 69 bis 105 entstanden. Zur Verdeutlichung lasse ich eine Skizze folgen, in der die Singstimmen der Takte 69 bis 72 aufgezeichnet sind; darunter ist die Singstimmenführung der Takte 33 und 34 des Kantatenchores notiert.



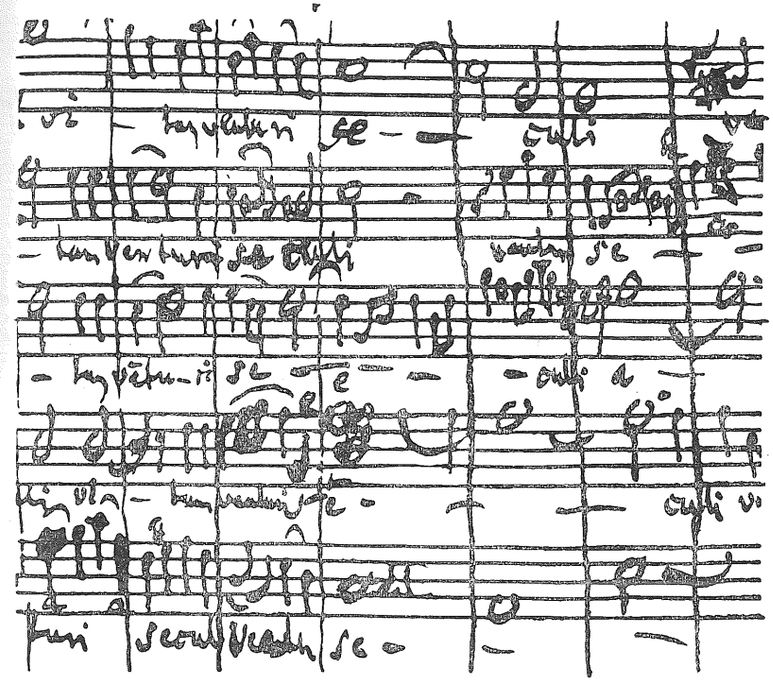
Im Urbild setzt (Takt 33) der Tenor ein:



In meiner Skizze sind die Noten im Altschlüssel geschrieben; denn im »Expecto« übernimmt der Alt diesen Themaeinsatz. In der Kantate folgt (Takt 34) der Alt:

Das Notenbild wurde von mir in den Sopranschlüssel übertragen, da im »Expecto« an dieser Stelle der Sopr. II die Aufgabe der ehemaligen Altstimme übernommen hat. Zugleich aber ist jetzt (»Expecto« Takt 71 und 72) der Tenor der Erbe der Tenorstimme des Urbildes geworden.

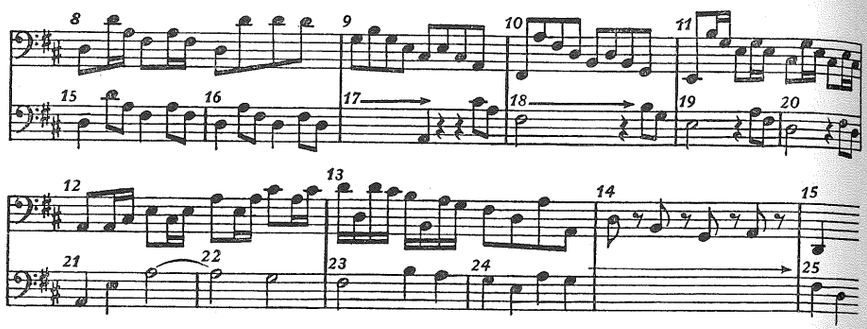
Man sieht schon an diesem winzigen Ausschnitt, welch subtilem Umformungsprozeß Bach den Kantatensatz unterzog. Unser Manuskript A aber läßt noch eindeutig erkennen, daß Bach diese Neuformung erst während der Niederschrift von A durchführte; denn er schwankte gelegentlich in der Entscheidung, wie die Stimmen des Urbildes in die Parodie überführt werden sollten.



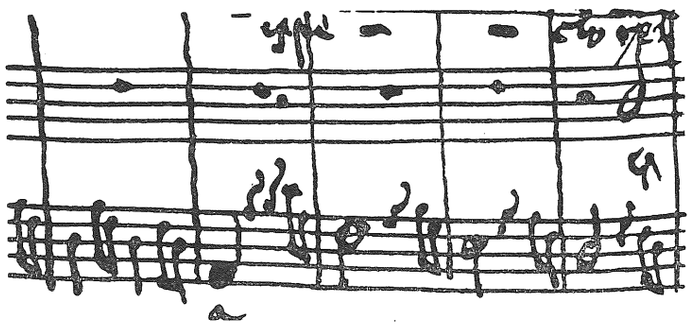
Wie unsere Reproduktion zeigt, findet sich in Takt 69, Tenor, eine Rasur. Hier stand ursprünglich im 2. bis 4. Viertel:

Es ist das in verdoppelten Werten erscheinende Notenbild der Vorlage. Erst während der Niederschrift unserer Partitur A entschloß sich Bach dazu, diesen Themaeinsatz nicht (wie er schon aufgezeichnet hatte) dem Tenor zu belassen, sondern ihn dem Alt zu übertragen. Wir haben an Stellen wie diesen wiederum den Beweis dafür in Händen, daß A die Urschrift unseres Satzes ist, da Bach ihm erst bei dieser Aufzeichnung die Form gab. Das Urbild, die Fassung der Kantate, schimmert auch hier durch die Notierung der Parodie noch hindurch.

Zur Vervollständigung des Bildes greife ich noch einmal auf die Eingangstakte des Satzes zurück. In der Skizze auf Seite 139 wurde gezeigt, daß das Instrumentalvorspiel (Takt 1 bis 14) des Kantatenchores starken Umarbeitungen unterworfen wurde. Nur die Takte 5 bis 8 gingen als reines Instrumentalstück in die Parodie über (»Expecto« Takt 9 bis 16). Die Takte 1 bis 4 des Urbildes erlebten einen Choreinbau, blieben dabei aber in ihrer Struktur im wesentlichen unverändert. Anders verfuhr Bach, als er die Takte 9 bis 14 vokal durchsetzt in die Parodie überführte. Wir gewinnen einen Eindruck von ihrer Neuformung, wenn wir die beiden Bc.-Stimmen, die des Chores der Kantate und die aus dem Satz des »Symbolum«, übereinander notieren:



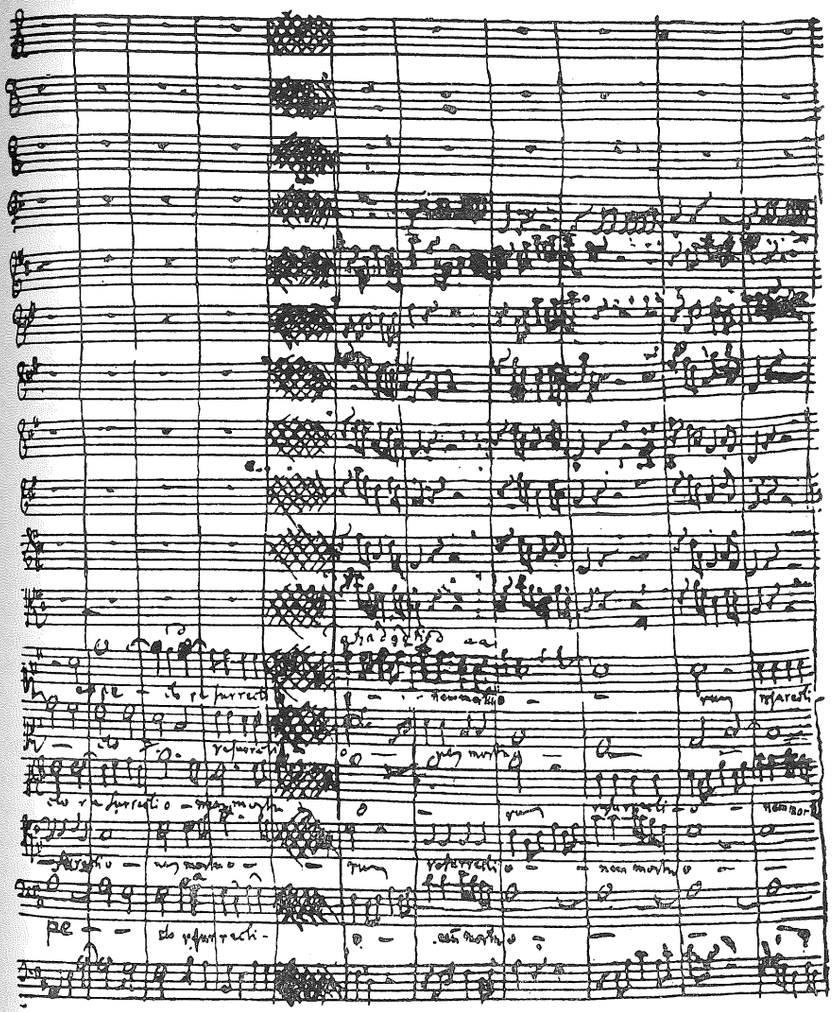
Die Reproduktion des Anfangs dieser Taktgruppe aus A



zeigt zu Beginn des Taktes 17 in der Bc.-Stimme eine Korrektur. Bach hatte hier ursprünglich ein G geschrieben. Ihm entspricht das g zu Beginn des Taktes 9 im Urbild.

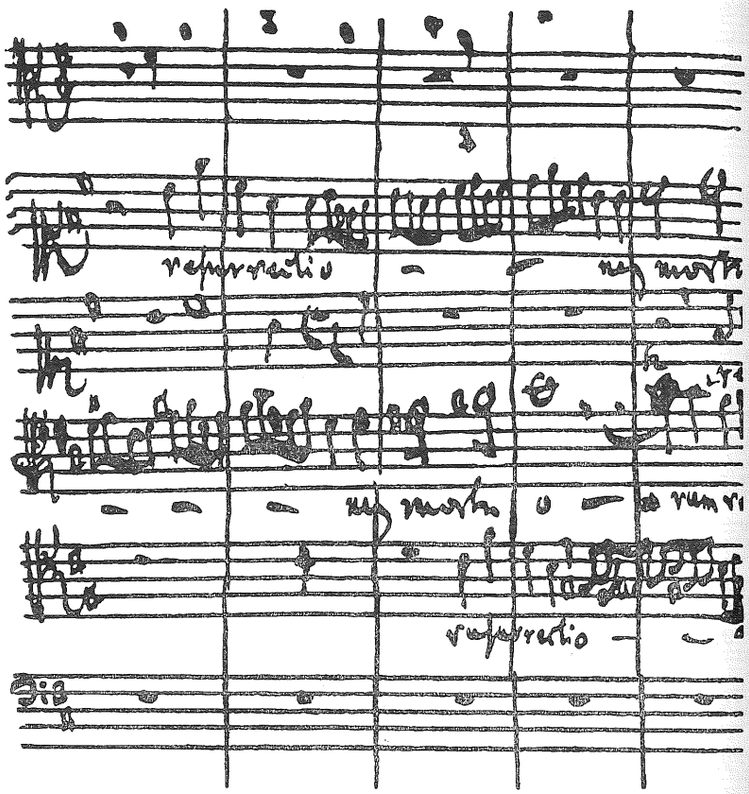
Erst danach (aber noch vor Fertigstellung des Taktes 17 in der Bc.-Stimme) verwandelte er das G in ein A und setzte zur Verdeutlichung den Buchstaben a darunter. Also erst während der Niederschrift entschloß er sich dazu, das Urbild an dieser Stelle zu kürzen, d. h. dessen Takt 9a zu überspringen.

Ganz ähnliches sehen wir an den Takten 24/25 des »Expecto«. Hier hat Bach den Takt 14 des Urbildes übersprungen. Wiederum läßt A noch erkennen, daß dieser Passus erst während der Niederschrift seine Gestalt erhielt:



Zwischen Takt 24 und 25 findet sich in allen Stimmen der Partitur eine große tilgende Durchstreichung. Da sie an derselben Stelle auftritt, an der Bach einen Takt seiner Vorlage wegließ, ist sie ein erneuter Beweis für den Urschriftcharakter der Handschrift A. Sie läßt das Werden unseres Chores noch heute beobachten.

Unser Augenmerk richten wir dabei wieder auf die Schlüsselformen. Auch dieser Satz des »Symbolum« liefert Belege dafür, daß in Stücken, innerhalb deren Bach den vorhandenen Satz kompositorisch-schöpferisch erweitert, sei es durch Hinzufügen neuer Abschnitte, sei es durch Einflechtung einer neuen Stimme, beide Gestalten des C-Schlüssels nebeneinander auftreten. Vor Takt 21 erscheint er im Sopr. I einteilig, in der Viola, dem Sopr. II, Alt und Tenor mehrteilig geschrieben. In den Takten 42 bis 46_a



folgt Bach genau dem Urbilde: Zu dem anfangs allein singenden Alt gesellt sich zuerst Sopr. I (= Sopr. der Kantate), danach der Tenor. Da der Baß auch im Kantatenchor als letzte Stimme hinzutritt, ist hier Sopr. II als die bei der Parodierung hinzukomponierte Stimme zu erkennen. Bei ihr allein schreibt Bach den C-Schlüssel in der einteiligen

Form. An dieser Stelle darf mit aller gebotenen Vorsicht eine Vermutung ausgesprochen werden, daß nämlich die Niederschrift unseres Satzes vielleicht nicht vollständig von Bachs eigener Hand stammt. Die Schriftzüge erwecken beim Durchblättern des Ganzen einen nicht einheitlichen Eindruck. Seite 140 des Bandes A enthält in gedrängter und sorgfältiger, aber (besonders im Instrumentalpart) beinahe schüchterner Handschrift 15 Takte, die gegenüberstehende S. 141 deren nur 10 in viel freierem Zuge geschrieben. Der pedantischen Hand begegnen wir deutlich im Schluß des Satzes (Takt 85b bis 105, die Partiturseiten 148 bis 150 füllend) wieder. Wenn wir es für möglich halten, daß Bachs Ehefrau Anna Magdalena hier ihrem Manne geholfen hat, so setzt dies voraus, daß ihr eine Handschrift als Vorlage diente, die mit dem heute noch erhaltenen Kantatenmanuskript nicht identisch war. Denn in vielen Einzelheiten unterscheidet sich »Expecto« so von dem Urbilde, daß eine noch so geschickte und mit der Sache vertraute Kopistin nicht als Urheberin der Veränderungen angesehen werden kann. Eine zweite Überlegung aber kommt hinzu. Wir sahen, daß die Fertigstellung des Vokalsatzes von »Expecto« erst bei der Niederschrift von A zum Abschluß kam. Es sollte uns jedoch nicht wundern, wenn Bach die Neuformung, die Hinzufügung der fünften Stimme, ihre Einflechtung in das vorhandene Gewebe und dessen eigene Veränderungen in der Partitur der Kantate skizzierend eingetragen hätte. In der ersten Hälfte des Stückes verfährt er bei der Umformung weit kunstreicher als in der zweiten. In den Takten 91 ff. und 97 ff. wird die Vermehrung der Stimmenzahl von vier auf fünf durch Einführung von Terzen- oder Sextenparallelen erreicht. Derartiges konnte im Kantatenmanuskript gut und leserlich (auch für eine Kopistin leserlich) hinzugefügt werden. Andere Teile des Stückes, vor allem die Vokalpartien in dessen erster Hälfte, im Manuskript des »Symbolum« aufzuzeichnen, mußte sich der Komponist vorbehalten.

Mit diesen Vermutungen – mehr sind es nicht, das betone ich ausdrücklich – stimmt der Befund des Kantatenmanuskriptes insofern überein, als die beiden an der Spitze stehenden Sätze offenbar spätere Reinschrift sind und mit den folgenden Partien der Handschrift ursprünglich nicht zusammengehörten[3]. Die Erklärung für diesen auffallenden Tatbestand könnte darin zu finden sein, daß sich eine Erneuerung der Anfangsteile der Kantatenpartitur als notwendig herausstellte, weil die alte Niederschrift durch die in sie eingefügte Skizzierung des werdenden »Expecto« unbrauchbar geworden war.

*

5. Wir haben drei Parodiestücke aus dem »Symbolum Nicenum« untersucht: »Patrem omnipotentem«, »Crucifixus«, »Et expecto resurrectionem«. Jedesmal verfuhr Bach anders, als er dem deutschen Urbilde zugleich mit dem lateinischen Text die neue musikalische Gestalt gab. Unsere Bewunderung für seine Leistung wächst um so mehr, je genauer wir das Manuskript studieren und damit ein eindringenderes Bild von dem Umformungsprozeß gewinnen. Bei dem Schlußchor des Credo-Werkes »Expecto resurrectionem« sind denn auch zwei Generationen der Bach-Forschung dahingegangen, bevor der Parodiecharakter des Satzes überhaupt bemerkt wurde. Dasselbe – daß man nämlich den Gedanken, es könne Parodie vorliegen, nirgend aussprach – gilt von dem

Chorsatz »Et resurrexit tertia die«, obwohl es sehr nahe liegt, hier ebenfalls an die Umformung eines zugrunde liegenden Originals zu denken. Im Gegensatz nämlich zu »Et expecto«, das als ein architektonisch vollendetes Gebilde anzusehen ist, bringt uns die Bemühung um den Aufbau des Chores »Et resurrexit« in nicht geringe Verlegenheit. Es liegt hier ähnlich wie bei dem »Missa«-Chor »Gloria in excelsis«; von den Singstimmen her ist die Gesamtgliederung nicht zu gewinnen, wohl aber, wenn man allein den Instrumentalpart berücksichtigt. Nach dem, was wir an dem Satz »Gloria in excelsis« erkannt haben, kommen wir auch hier zu der Schlußfolgerung, daß Bach einen rein instrumentalen Konzertsatz benutzt und ihn mit einem Vokalpart durchsetzt hat. Im Gegensatz aber zu dem Eingang des Gloriateiles der »Missa« ist unser Chor »Et resurrexit« in seiner vorliegenden Form nicht vollkommen gerundet. Zweierlei wirkt stets eigentümlich, um nicht zu sagen unorganisch, das 20 Takte lange Instrumentalnachspiel, dem kein Vorspiel entspricht, wohl aber zwei Instrumentalzwischenspiele (Takt 34b bis 50a und 66b bis 74a), und das Baß-Solo (Takt 74b bis 86a). In den rein instrumentalen Partien aber finden wir am Ende des Stückes gedrängte, verkürzte Wiederkehr der Themengruppen aus dem Anfang, wie sie für die Eingangssätze Bachscher Instrumentalkonzerte charakteristisch ist.

Takt 86b bis 92a entspricht Takt 1 bis 6
Takt 92b bis 97a entspricht Takt 9b bis 14a
Takt 97b bis 111a entspricht Takt 20b bis 34a
Takt 111b bis 119a entspricht Takt 40b bis 48a
[Takt 119b bis 121a]
Takt 121b bis 131a entspricht Takt 20b bis 34a

Im Unterschied vom Eingangsabschnitt, der von D-dur nach A-dur moduliert, verbleibt der Schlußabschnitt in der Grundtonart. Dies wird durch die überleitenden Takte 119b bis 121a erreicht. Alles dies entspricht Bachs Kompositionstechnik in den seine Instrumentalkonzerte eröffnenden Allegrosätzen. Anders als in dem Chor »Gloria in excelsis« aber ist in unserm Fall der Konzertsatz selber wohl nicht mehr intakt erhalten; denn Bach hat die Linien, die im Original Instrumenten, wohl sicherlich dem Concertino, gehörten, bei der Umformung den Singstimmen übergeben. Vielleicht ist auch das erwähnte Baßsolo Einschub oder Ersatz für früher anders geartete Partien.
Das Studium des Manuskripts A bestätigt in vollem Umfang die hier zunächst aus der Form abgeleitete Entstehung unseres Chores (vgl. auch die Reproduktion dieses Satzes in BG 44, Blatt 107 bis 124). Man sieht hier (wie bei »Gloria in excelsis«) im Chor sehr zahlreiche Korrekturen, in der Aufzeichnung der Instrumentenstimmen aber so gut wie gar keine. Der Orchesterteil der Partitur ist Abschrift, wenn auch hier und da veränderte Kopie, nach der Handschrift des Konzertes, die Singstimmen sind während des Niederschreibens in dieses Konzertstück hineinkomponiert worden. Auch dieser Satz ist also in unserer Partitur die Urschrift der Parodiefassung.
Daß hier die vokale Durchsetzung des instrumentalen Originals nicht in der gleichen Vollkommenheit gelungen ist wie im verwandten Gloria-Satz, wurde schon gesagt. Hinzuzufügen ist, daß Bach von Anfang an nicht mit der gewohnten Sorgfalt verfuhr. Er schreibt: »sedet ad dextram Dei Patris«. Das Nizänische Glaubensbekenntnis kennt an dieser Stelle das Wort »Dei« aber nicht. Außerdem lesen die lutherischen Agenden jener Tage in genauer Übereinstimmung mit dem Missale Romanum »ad dexteram«. Ein Vergleich mit der »Missa« ist lehrreich. Hier lesen die lutherischen Texte (im Unterschied vom Missale Romanum) »qui sedes ad dextram Patris« und Bach folgt genau der Tradition seiner lutherischen Kirche. Einmal nur (»Qui sedes« Takt 54 bis 56) schrieb er versehentlich auch in der »Missa« das nicht dahin gehörige Wort »Dei« (»ad dextram Dei Patris« steht noch in der Quelle B), korrigierte den Text jedoch bei der späteren Überarbeitung, um den Wortlaut mit dem lutherischen liturgischen Formular in volle Übereinstimmung zu bringen. Auch das »Symbolum Nicenum« erfuhr, wie wir sehen werden, sogar mehrfache Umarbeitung. Die Abweichung unserer Textstelle von dem ökumenischen Symbol aber blieb unkorrigiert stehen.

*

6. Bei der Besprechung des »Crucifixus« (Kapitel X, Abschnitt 3) war davon die Rede, daß der originale Bestand an Sätzen des »Symbolum Nicenum« sich nicht mit dem endgültigen und heute allgemein bekannten deckte. Erst nachträglich hat Bach den Chor »Et incarnatus est« eingefügt. Man erkennt dies schon daran, daß er auf einem Einzelblatt aufgezeichnet ist, das nicht zu der Folge der buchbinderischen Bogenlagen des Bandes gehört. Das Werk bestand ursprünglich aus folgenden Sätzen:

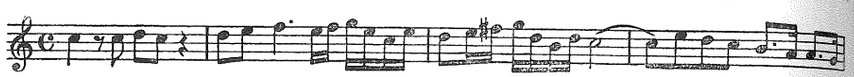
Credo in unum Deum (A S. 97 bis 100, Zeile 1),
Patrem omnipotentem (A S. 100, Zeile 2 bis S. 105),
Et in unum Dominum (A S. 106 bis 110),
Crucifixus (Takt 5 bis 53 des heutigen Satzes) (A S. 113 bis 115, Zeile 1),
Et resurrexit (A S. 115, Zeile 2 bis S. 132),
Et in Spiritum sanctum (A S. 133 bis 136, Zeile 2),
Confiteor unum baptisma (A S. 136, Zeile 3 bis S. 140, Takt 5),
Et expecto resurrectionem (A S. 140, Takt 6 bis S. 150).

Der Text des später eingeschobenen Chores »Et incarnatus est« war in dem vorhergehenden Satz mitenthalten, und zwar in folgender Gruppierung:
Takt 9 bis 28: Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia secula,
Takt 34 bis 42: Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt,
Takt 48 bis 63: qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis,
Takt 64b bis 76: et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est.
Instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele gliedern das Ganze; der Aufteilung des Textes in vier Abschnitte entspricht die Komposition mit ihren vier vokalen Taktgruppen. Die beiden ersten sprechen von dem göttlichen Ursprung Christi, die dritte und vierte von seiner Menschwerdung. Bei den Imitationen der Singstimmen hat in

Takt 9 bis 28 und ebenso in Takt 34 bis 42 stets der Sopr. I die Führung; in Takt 4 bis 63 und in Takt 64b bis 76 stets der Alt. Dies entspricht den Aussagen; denn in de ersten Satzhälfte ist die himmlische, in der zweiten die irdische Natur des Erlöser Gegenstand des Bekenntnisses; zuerst wird von dem gesprochen, was in ihm vom Himmel, von oben, gekommen ist, danach, daß Gott durch Maria, einen hier unter lebenden Menschen, selber Mensch geworden ist. Die Worte »descendit de coelis werden (Takt 59 bis 61) durch die von der ersten Geige bis in die Fundamentalstimme herabgeführte Linie der Streicher symbolisiert. Die Menschwerdung (»et homo factus est«), d. h. die Annahme einer völlig anderen Wesenheit, führt (Takt 69/70) zu der überraschenden Modulation in die b-Tonarten Es-dur und c-moll.

Wollen wir der Entstehung unseres Satzes nachgehen, so haben wir diese seine Urgestalt zugrunde zu legen, wie sie (wenn wir bestimmte erst später angebrachte Veränderungen unberücksichtigt lassen) auf den Seiten 106 bis 110 des Bandes A aufgezeichnet ist. Text und Vertonung sind hier eine so vollkommene Einheit eingegangen, daß es als unmöglich oder doch im höchsten Grade unwahrscheinlich zu gelten hat, daß sie nicht urtümlich zusammengehörten. Sollte wirklich wider alles Erwarten der Nachweis erbracht werden können, daß auch hier Parodie vorliegt, so gehörte der Umformungsprozeß zu den am vollkommensten geglückten Arbeiten dieser Art. Man kann den Gedanken an Parodie nämlich nicht ganz von der Hand weisen.

Arnold Schering[4] hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Instrumentalthema unseres Duettes als einzelne, durchstrichene Notenzeile in der autographen Partitur der Kantate »Hercules auf dem Scheidewege« (BWV 213) auftaucht, und zwar in folgender Gestalt:



Die Notenzeile steht am Kopf einer Seite unmittelbar vor dem Beginn des Duettes zwischen Herkules und der Tugend »Ich bin deine«. Auffallend ist hieran zweierlei, daß es sich um ein Duett-Thema handelt, das dem Duettsatz vorangeht, und daß sich der Textanfang

Du bist meine,
Ich bin deine

mit dem Kopf des Singstimmenthemas »Et in unum« musikalisch in Verbindung bringen läßt. Sollte Bach, so müssen wir fragen, vielleicht erwogen haben, den Tonsatz, dessen Instrumentalthema hier notiert ist, für das Herkules-Duett zu verwenden? Bejahen wir diese Frage, so ergeben sich verschiedene mögliche Schlußfolgerungen, über die wir nachdenken müssen, weil sie für das Duett aus dem »Symbolum Nicenum« und seine Entstehung wichtig sind.

Zunächst besteht die Möglichkeit, daß Bach, wenn auch nur ganz vorübergehend, erwogen hat, das Duett »Et in unum« für die Herkules-Musik zu parodieren. Dann aber hätte sich eine Kontrafaktur nach dem Schema Geistlich-Weltlich ergeben, die bei Bach sonst niemals vorkommt. Die Durchstreichung der bereits geschriebenen Notenzeile wäre zu verstehen als Verwerfung des auch nur flüchtig gefaßten Gedankens, einen original für die Kirche geschaffenen Satz in den nichtkirchlichen Raum zu verpflanzen.

Anders sieht es aus, wenn wir annehmen, »Et in unum Dominum« sei seinerseits Parodie, und zwar nach einem weltlichen Urbilde. Nach dem, was wir über den Satz bereits gesagt haben, müßte dabei eine sehr tiefgreifende Umgestaltung des Vorbildes stattgefunden haben; denn anders ist die totale Kongruenz von Text und Komposition in »Et in unum Dominum« nicht erklärbar. Dann aber bestände durchaus die Möglichkeit, daß Bach das vom lateinischen Kirchenstück stark abweichende Original in sein Dramma per Musica als Zwiegesang zwischen Herkules und der Tugend aufnehmen wollte. Der Grund der Streichung ist dann für uns nicht ersichtlich.

Ein Argument für diese beiden Hypothesen läßt sich noch vorbringen: Die sich daraus ergebende Tonartenordnung der Herkules-Kantate. Ihre Grundtonart ist, wie Eingangs- und Schlußchor zeigen, F-dur. Die drei in der Mitte des Werkes stehenden Sätze weichen stark davon ab: Die Echo-Arie steht in A-dur, die Arie der Tugend »Auf meinen Flügeln« in e-moll, die des Herkules »Ich will dich nicht hören« in a-moll. Da der 2. Satz des Werkes (»Schlafe, mein Liebster«) in B-dur, der Subdominante der Grundtonart, steht, ergäbe sich eine volle Ausgewogenheit der Modulationsordnung, wenn der vorletzte Satz, unser Duett »Du bist meine«, nicht schon die Grundtonart F-dur erreichte (wie im fertigen Dramma), sondern zunächst dessen Dominante C-dur erklingen ließe, in der das Thema von »Et in unum Dominum« hier erscheint.

Und doch spricht ein entscheidender Grund gegen die Annahme, daß Bach erwogen habe, dies Duett oder dessen Urbild hier unterzubringen. Dann nämlich könnte das Thema nicht auf einer einzelnen Notenzeile notiert sein, sondern müßte als oberstes System mit den darunter stehenden eine Akkolade bilden. Schering hat recht, wenn er den Befund so deutet: »Vor dem Duett zwischen Herkules und Tugend ... mußte Bach eine neue Partiturseite (rechts) beginnen. Er ergeift einen neuen Bogen, der von früher her mit folgender Notenzeile beschrieben ist:

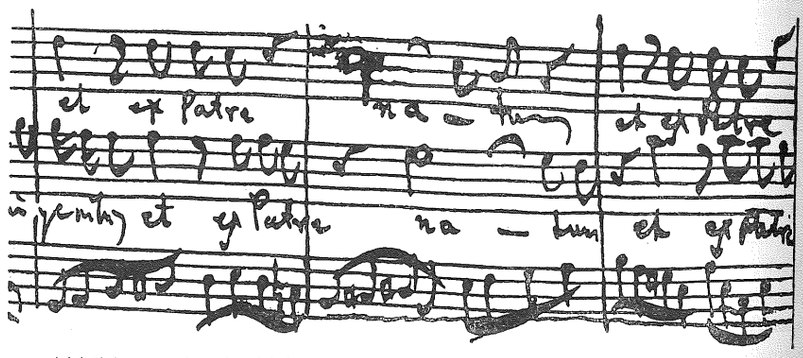
Dann aber haben wir die Aufzeichnung unseres Duett-Themas als eine Skizze zu betrachten, die der Ausarbeitung von »Et in unum Dominum« vorangegangen ist. Das Papier zeigt das Wasserzeichen A M, das bei Bach von 1727 bis 1736 vorkommt. Es steht also unserer These nicht im Wege, daß das »Symbolum Nicenum« im Jahre 1732 komponiert worden ist.[5] Unsere Themaskizze steht in C-dur. Daraus kann man erkennen, daß bei seiner Aufzeichnung die Tonart des Duettes und damit die Tonartenordnung des ganzen »Symbolum Nicenum« noch nicht feststand. (Dies gilt auch, wenn wir annehmen wollten, Bach habe dies Thema der Oboi d'Amore in der Griffnotation dieser Instrumente niedergeschrieben; denn dann ergäbe sich im Klang A-dur und nicht G-dur.)

Wir dürfen den Gedanken fallenlassen, »Et in unum Dominum« könne Parodie sein, und treten der Frage näher, ob die Aufzeichnung des Satzes im Bande A spätere Reinschrift oder Urschrift ist. Sie wird sich nicht mit absoluter Sicherheit klären lassen, wie dies im Manuskript der »Missa« z. B. bei dem Chor »Cum Sancto Spiritu« der

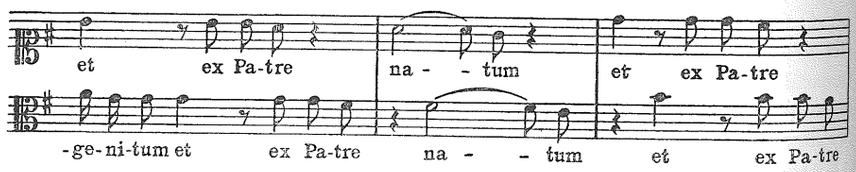
Fall war. Nachdem wir aber bei vier Chorstücken des ursprünglich nur achtsätzigen Werkes nachgewiesen haben, daß es sich um die erste Partituraufzeichnung der lateinisch textierten Parodiefassungen handelt, darf es als überwiegend wahrscheinlich gelten, daß die ganze Partitur des Credo-Werkes Urschrift ist. Diese Partitur umfaßte ursprünglich 52 Seiten. Rund 36 Seiten davon füllen die Urschriften der vier Parodiesätze. Es verbleiben also kaum 16 Seiten, deren Schriftcharakter noch fraglich sein könnte. Nähmen wir an, sie seien Abschriften aus einem älteren Manuskript des »Symbolum Nicenum«, so hätten hier mehr als zwei Drittel des Werkes, darunter 4 große Chorsätze, anders gelautet, als wir sie kennen. Diese damit postulierte »Urfassung« des Credo-Werkes wäre also als selbständige Komposition anzusprechen, die gewisse Bestandteile an unser »Symbolum Nicenum« abgegeben hätte. Zu einer derart gewagten Hypothese aber haben wir keinerlei Recht. Es kommt hinzu, daß die Sätze

Credo in unum Deum
Et in unum Dominum
Et in Spiritum sanctum
Confiteor unum baptisma

derart festgefügt und organisch dem ganzen »Symbolum« eingegliedert sind, daß die Annahme, sie hätten ursprünglich in einem anderen Zusammenhang gestanden und seien erst später mit den vier Parodiechören zu unserm Credo-Werk zusammengeschlossen worden, abgelehnt werden muß. Ihre Niederschrift im Bande A ist außerdem mit nicht wenigen Korrekturen durchsetzt, an denen man zeigen kann, daß Bach sie vornahm, als er (noch komponierend) sie hier aufzeichnete.
Hierzu sei wenigstens ein Beispiel genannt:



Unsere Abbildung zeigt die Takte 19 bis 21 des Satzes »Et in unum Dominum«. Die Singstimmen sind hier im Terzenkanon geführt:



Die Sopranstimme enthält zu Beginn des Taktes 20 eine Rasur und Korrektur. Die ursprünglich hier stehende Note ist zwar nicht mehr feststellbar; das a′ ist jedoch erst Ergebnis des Eingriffs. Da das fis′ der nachfolgenden Altstimme ohne Korrektur niedergeschrieben ist, erkennt man, daß die Verbesserung im Sopran während der Aufzeichnung dieser Takte vorgenommen wurde. Der Kanon erhielt also seine Linienführung, als Bach ihn hier zu Papier brachte. Da uns Analoges in verschiedenen Sätzen des »Symbolum Nicenum« begegnet, hat die Partitur A als Urschrift des ganzen Werkes zu gelten.

XI. »SYMBOLUM NICENUM«: SPÄTERE UMARBEITUNGEN VON A

1. Wie die »Missa«, so erfuhr auch unser Credo-Werk Umgestaltungen, und zwar, wie ich zeigen werde, deren mehrere, mindestens zwei, eine davon vor der Anfertigung der Abschrift C, die andere danach. Diese Überarbeitungen gehen jedoch nicht mit denen der »Missa« parallel. Sie greifen sehr viel tiefer, und Bach notiert sie in anderer Weise. Bei der Durcharbeitung der »Missa« fügt er an zahlreichen Stellen dem durch die Korrektur undeutlich oder nicht mehr ganz klar lesbaren Notenbilde Buchstaben hinzu. Wir sahen dies in vielen Fällen. Im »Symbolum« verfährt er bei den dort vorgenommenen Verbesserungen niemals so. (Auch hier finden wir zwar Buchstaben, die dazu dienen sollen, Korrekturergebnisse besser lesbar zu machen; aber diese Buchstaben stammen von C. P. E. Bachs Hand und sollten dem Stimmenkopisten vom Jahre 1786 seine Arbeit erleichtern.) Schon dieser Unterschied der Schreibweise Joh. Seb. Bachs zeigt, daß die Überarbeitung des Credo-Werkes nicht im Zusammenhang mit der der »Missa« erfolgt sein kann. Ich werde später (s. Kapitel XI, Abschnitt 2, 4 und 5) hierfür weitere Belege bringen.

*

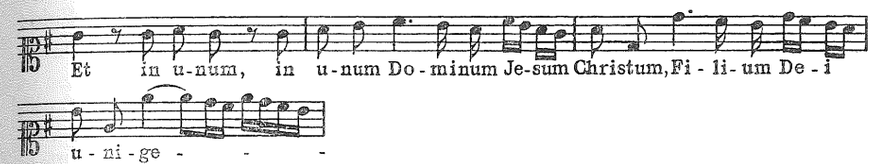
2. Der wichtigste Eingriff Bachs in den Urbestand des »Symbolum Nicenum« ist die Einfügung des Chores »Et incarnatus est«. Die Umgestaltung des Werkes, zu der sie gehört, muß vor dem Jahre 1741 erfolgt sein, da C den Chorsatz bereits kennt. Bach legte, wie ich (Kapitel X, Abschnitt 6) schon sagte, ein neues Blatt in die Partitur ein (A, S. 111/112). Es unterscheidet sich im Schriftbild von den übrigen Sätzen des Werkes; denn am Fuß der Rückseite, dem Schluß des Chores, stehen 6 leere Notensysteme, wozu sich in der ganzen übrigen Credo-Partitur kein Analogon findet. Bach erweiterte zugleich mit dieser Einschaltung den Chor »Crucifixus« um 4 Takte, die er an die Spitze des Satzes stellte. Auf Seite 113 war dazu kein Platz; darum benutzte Bach das noch leere Drittel der letzten Zeile auf S. 110. Die Akkolade des hier schließenden Duettes »Et in unum Dominum« konnte an dem noch freien Zeilenende die 6 Instrumentalstimmen des »Crucifixus« (2 Flöten, 3 Streicher und Bc.) aufnehmen. Für die Systeme der noch schweigenden Singstimmen war hier allerdings kein Raum mehr; so trug Bach die Pausentakte zu Beginn der Seite 113 nach, wo er durch Löschung der Taktangabe reichliche Möglichkeit gewonnen hatte. Der eingeschaltete Chor »Et incarnatus est« geriet zwar der Seitenfolge nach auf diese Weise zwischen Takt 4 und 5 des »Crucifixus«; dem konnte aber durch Verweisungszeichen abgeholfen werden. Die Erweiterung des

»Crucifixus« von 49 auf 53 Takte dürfen wir damit in Verbindung bringen, daß »Et incarnatus est« seinerseits 49 Takte lang ist; Bach wollte es offenbar schon aus äußeren Gründen vermeiden, zwei im gleichen Zeitmaß zu musizierende Chöre genau gleicher Ausdehnung nebeneinandertreten zu lassen.

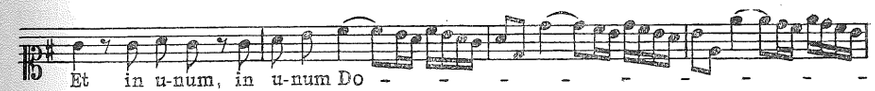
Nicht nur »Crucifixus«, sondern auch »Et in unum Dominum« erfuhr zugleich mit der Hinzufügung des neuen Chorsatzes eine Umarbeitung. Das Duett wurde neu textiert. Die Worte »et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est« (ursprünglich im letzten Vokalabschnitt des Duettes, Takt 64b bis 76, stehend) wurden dem Chor zugeteilt. Das Duett, das in seinem Instrumentalteil unangetastet blieb, gab sie ab und behielt nur den diesem Schluß vorangehenden Bestand an Textworten (»Et in unum Dominum« bis »descendit de coelis«). Es galt also diesen verringerten Text etwas lockerer auseinanderzuziehen, um den vorhandenen Tonsatz damit in allen Teilen auszustatten. Das Ergebnis sieht so aus:

Takt 9 bis 28: Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum,
Takt 34 bis 42: et ex Patre natum ante omnia secula,
Takt 48 bis 63: Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt,
Takt 64b bis 76: qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.

Es schien untunlich, diese Neutextierung durch korrigierende Eintragung auf den Partiturseiten 106 bis 110 vorzunehmen. Wie man sieht, hätten von Takt 11 an sämtliche Textwörter verändert werden müssen; denn der Sopr. I sang in den Takten 9 bis 12 ursprünglich:



Daraus aber wurde:



Nicht nur die Worte, sondern auch die Phrasierung der Noten (Balkungen u. a.), ja im weiteren Verlauf des Satzes die Führung der Tonlinien der Singstimmen hätte abgeändert werden müssen, wenn Bach das bisherige Partiturbild dieser Korrektur hätte unterziehen wollen. So entschloß er sich, den Satz an Ort und Stelle stehenzulassen und die Singstimmen noch einmal gesondert mit dem neuen Wortlaut zu notieren. Er benutzte das erste Blatt des Bandes, das auf das »Symbolum Nicenum« folgte (A, S. 151/152). Er überschrieb es: »Duo [!] Voces Articuli 2«. Hier haben wir keine buchbinderische Einschaltung, das Blatt gehört vielmehr zur originalen Lagenfolge unseres

Bandes. Zu beachten ist, daß bei dieser Notation die Gruppierung der Notensysteme nicht der vorhergehenden Seite (Schluß des »Expecto«) entspricht, sondern dem zweistimmigen Satz der »Voces« angepaßt ist. Bevor Bach mit deren Aufzeichnung begann, war das Blatt also noch leer. Wir werden (Kapitel XIV, Abschnitt 3 und Kapitel XV, Abschnitt 6) sehen, von welcher Bedeutung diese Feststellung für die Beurteilung des ganzen Bandes A und der darin aufgezeichneten Kompositionen ist. – Es war ein Notbehelf, um der vollständigen Durchkorrigierung des Duettes aus dem Wege zu gehen; aber beim Durchlesen der ganzen Partitur konnte kein Zweifel sein, daß die hier gesondert angefügte Niederschrift der Sopran- und Altstimme als Ersatz der auf den Seiten 106 bis 110 stehenden zu gelten hatte.

Fassen wir ins Auge, was wir im vorigen Abschnitt (Kapitel X, Abschnitt 6) über die originale Gestalt des Duettes gesagt haben, so ist nicht zu verkennen, daß es durch diese Umarbeitung an künstlerischer Ausgewogenheit verloren hat. Ursprünglich lag in der Mitte des Satzes der Wendepunkt, die Umkehrung in der Stimmenführung des Vokalpartes war nicht nur formal im Sinne des doppelten Kontrapunktes zu verstehen, sondern dies Kunstmittel wurde symbolisch gebraucht, es bezeichnete die Rollenvertauschung, von der Nikolaus Hermann singt:

Er wird ein Knecht und ich ein Herr;
Das mag ein Wechsel sein!

Diese den ganzen Satz in seiner Struktur gestaltende Symbolik ist dadurch unklar geworden, daß der Text neu unterlegt wurde; denn die Worte des 3. Vokalabschnittes (Takt 48 bis 63: »Deum de Deo..., per quem omnia facta sunt«) gehören sinngemäß in die erste Hälfte des Duettes. Mit Takt 48 übernimmt bereits der Alt, die untere der beiden Vokalstimmen, die Führung, von der Menschwerdung, von Christi Wirken hier unten auf Erden, spricht aber erst der letzte Gesangsabschnitt (Takt 64b bis 76: »qui propter nos homines...«).

Die aus der Höhe in die Tiefe herabsteigende Linie der Streicher (Takt 59 bis 61) trifft mit den Worten zusammen »per quem omnia facta sunt«; erst bei ihrem zweiten Erklingen (Takt 73 bis 75) verbinden sich mit dieser Symbolfigur dazu passende Worte »et qui propter nostram salutem descendit de coelis«. – Erst recht verwischt ist die Bedeutung der Modulation in Takt 69, die auf das Annehmen einer ganz anderen Wesensart, der des Menschen, durch den Sohn Gottes hindeutete; denn die Worte »homo factus est« erklingen erst in Takt 75/76.

Nicht nur dieser Einzelsatz aber hat durch den Eingriff gelitten, sondern auch seine Eingliederung in das ganze Credo-Werk. Wir erkennen es, wenn wir den ihm korrespondierenden Satz »Et in Spiritum sanctum« betrachten. Auch er hat vier selbständig textierte Gesangsabschnitte, wobei wir den in Takt 13 bis 17 vorangestellten Kopf des Vokalthemas zu dem ersten dieser Abschnitte rechnen dürfen (analog Takt 93 bis 97 zu Takt 105 bis 132):

Takt 13 bis 17 und 25 bis 49: Et in Spiritum sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit,

Takt 61 bis 75: qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur,
Takt 79 bis 92: qui locutus est per Prophetas.
Takt 93 bis 97 und 105 bis 132: Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.

Auch hier liegt die formale Achse ebenso wie die gedankliche genau in der Mitte des Satzes. Auch hier spricht dessen erste Hälfte von himmlischer Herkunft und göttlicher Glorie, diesmal des Heiligen Geistes, die zweite von seinem Wirken auf Erden, in den Propheten, die auf Christus hinweisen, in der Kirche, die der irdische Leib des himmlischen Herrn ist.

Die Sätze sind durch die Instrumentation aufeinander bezogen. C. P. E. Bach wußte dies noch sehr genau. Wenn er bei seiner Aufführung im Jahre 1786 bei »Et in unum Dominum« die Holzbläser tilgte, so mußte »Et in Spiritum sanctum« »*auch* ohne Hob. mit 2 Viol.« musiziert werden. Die Modulationsordnung der beiden Sätze ist ebenfalls zu beachten. Sie ist nicht schematisch gleich, aber organisch aufeinander bezogen; man erkennt es, wenn man die vier Hauptabschnitte der Singstimmen nebeneinander skizziert:

Et in unum Dominum		*Et in Spiritum sanctum*	
Takt 9 bis 28	G/D	Takt 25 bis 49	A/E
Takt 34 bis 42	D/h	Takt 61 bis 75	e/fis
Takt 48 bis 62	h/e	Takt 79 bis 92	fis
Takt 63b bis 76	G	Takt 105 bis 132	A

Die rein musikalische Form ist bei der neuen Unterlegung des Textes im Duett zwar stehengeblieben. Aber sie ist ihres Symbolgehaltes beraubt. Die Neutextierung von »Et in unum Dominum« gehört in das Gebiet des Parodierens. Halten wir das Ergebnis neben die drei Kontrafakturen im »Symbolum Nicenum«, von denen ich im Kapitel X, Abschnitt 2 bis 4 sprach, d. h. neben »Patrem omnipotentem«, »Crucifixus«, »Et expecto resurrectionem«, so wird uns der Abstand deutlich. Wir stehen der Frage gegenüber, ob wir noch zu erkennen vermögen, warum Bach diese Änderung vornahm, aus welchem Grunde er den Chor »Et incarnatus est« hinzukomponierte und einschob. Sie läßt sich in doppelter Weise beantworten. Zunächst aus der Gesamtarchitektur des Werkes: Jetzt nämlich bildet eine Gruppe von drei Chören den Mittelabschnitt, das absolute Zentrum des Credo-Werkes wird das Bekenntnis: »Crucifixus pro nobis«. Dies aber ist kirchlich-theologisch zu verstehen als Ausdruck der Theologia crucis Martin Luthers. Hand in Hand damit geht die Veränderung in der Modulationsordnung der ganzen Satzfolge. Die Grundtonart des Werkes ist (wie die der »Missa«) D-dur; sie erklingt dreimal: »Patrem omnipotentem«, »Et resurrexit«, »Et expecto resurrectionem«. Die mit D-dur nächstverwandte Kirchentonart, transponiertes Mixolydisch, erscheint im Eingangssatz »Credo in unum Deum«, den ökumenischen Charakter des Symbols signifizierend. Die beiden Dominanten der Grundtonart hören wir in den Solosätzen: »Et in unum Dominum« (G-dur), »Et in Spiritum sanctum« (A-dur). Die Parallelen zu den Dominanten treten auf: im »Crucifixus« (e-moll), im »Confiteor

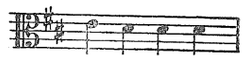
unum baptisma« (fis-moll). Soweit der Urbestand der Sätze; es fehlte die Parallele zu D-dur selbst. Bach schiebt einen Chor in h-moll ein. Dadurch aber verstärkt er die tonartliche Wirkung des »Crucifixus« (e-moll) ganz bedeutend. In der ersten Fassung der Satzfolge ging ihm der Abschluß des Duettes in G-dur voran. Schließt sich der e-moll-Chor aber an einen Satz an, der tonartlich eine Quint höher steht als er selber, so wird der Sturz in die Tiefe, die Nacht um das Kreuz, unvergleichlich viel ausdrucksvoller.

Das »Symbolum Nicenum« hat also bei der Neuformung, von der wir hier sprachen, nicht nur eine Einbuße erlitten, sondern in anderer Beziehung auch sehr gewonnen. Dieser Gewinn aber – das darf nicht ganz verschwiegen werden – wurde erkauft durch gewisse Minderungen in Form und Gehalt der Einzelheiten.

Die Einfügung des Chores »Et incarnatus est« und alles, was sie unmittelbar zur Folge hatte, ist zwar der bedeutendste Eingriff in das Credo-Werk, den Bach bei dieser ersten Umarbeitung vornahm, jedoch nicht der einzige. Ich verzichte auf die Beschreibung weiterer Einzelheiten, die hierher gehören. Der Leser findet sie beim Studium des speziellen Teiles (Seite 328 ff. dieses Bandes), wenn er diejenigen Korrekturen in der Quelle A beachtet, die offensichtlich nicht schon während der Niederschrift, sondern erst nach deren Fertigstellung angebracht wurden, und bei denen die Handschrift C die Lesart post correcturam bietet. Eins muß jedoch noch hervorgehoben werden, bevor wir die Entwicklung weiterverfolgen: Zwischen unserer Neuformung des Credo-Werkes und der ersten Überarbeitung der »Missa« (Kapitel VI, Abschnitt 1 bis 3) besteht ein beträchtlicher Unterschied: Im »Symbolum Nicenum« brachte die Fortentwicklung der Komposition nicht nur Gewinn, sie hatte auch problematische Folgen; ganz anders in der »Missa«, deren Durcharbeitung durch Bach dem Werk in jeder Beziehung nur zum Gewinn wurde.

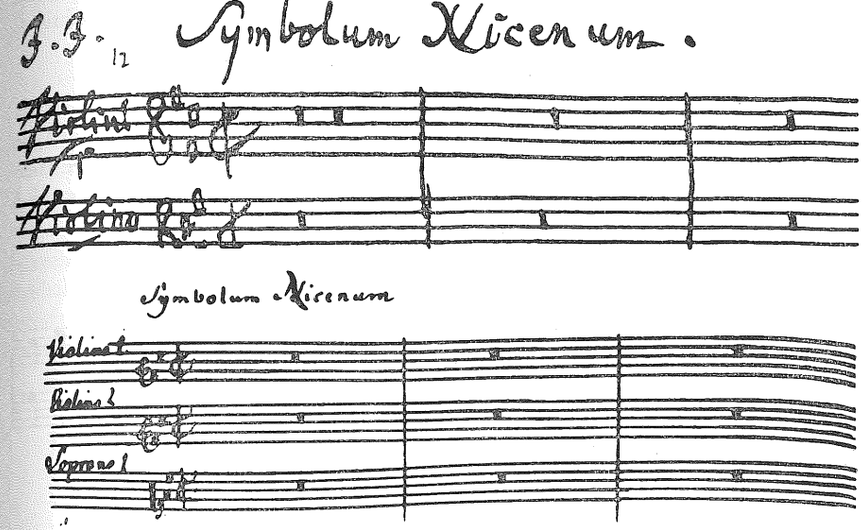
*

3. Ich sagte, daß die Fassung des »Symbolum Nicenum«, wie die Handschrift C sie bietet, das Ergebnis der soeben besprochenen Überarbeitung darstellt. Zum Beweise dessen muß auch hier (wie in der »Missa«) zunächst die Abhängigkeit des Zeugen C von A nachgewiesen werden. Zu diesem Zweck greife ich den Chor »Patrem omnipotentem« heraus. Im Kapitel X, Abschnitt 2 habe ich den Takt 47 dieses Satzes ausführlich besprochen (siehe dazu die Abbildung Seite 133). Viola und Tenor zeigen Korrekturen. Im Tenor hatte Bach ursprünglich geschrieben | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |; daraus wurde | 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |. Ähnlich sollte die Violastimme abgeändert werden. Es entstand jedoch ein Schriftbild, das gelesen werden kann:



C bringt diese, wie ich gezeigt habe, auf einem Schreibfehler Bachs beruhende Lesart. Schon dies eine Beispiel genügt zum Beweise, daß die Kopie auf kein anderes Autograph zurückgehen kann als auf unsere Handschrift A.

Darüber hinaus aber läßt sich zeigen, daß C ein direkter Abkömmling von A ist, und nicht etwa andere Mittelglieder zwischen Autograph und Abschrift liegen. Wir stellen die Kopftitel zu Beginn des Symbolum Nicenum in den Handschriften A und C nebeneinander.



Man sieht, welche Mühe sich der Abschreiber gegeben hat, die Zierform des Buchstabens N der Bachschen Handschrift genau nachzuahmen: Die beiden senkrechten Balken sind einzeln geschrieben und zeigen eine leicht gebogene, beinahe S-förmige Linie; der schräge Balken überschneidet sie in schwungvoller Kurve. Die Übereinstimmung im Schriftduktus beider Manuskripte beweist, daß A die unmittelbare Vorlage von C gewesen ist.

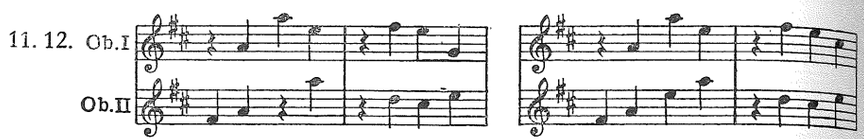
Man sieht, daß Kirnbergers Abschrift auch im »Symbolum Nicenum« auf den Autographband A zurückgeht. Dies bedurfte eines besonderen Beweises; denn die Handschrift C besteht aus zwei Bänden, deren erster nur die »Missa«, deren zweiter alle Sätze vom »Credo in unum Deum« bis zum »Dona nobis pacem« enthält. Theoretisch hätte man also annehmen können, daß den beiden Teilen von C verschiedene Autographbände Bachs zugrunde liegen. Sehen wir aber, daß der Kopist auch das Credo-Werk aus A schöpfte, so darf als ausgemacht gelten, daß er auch den darauf folgenden Rest derselben Quelle entnahm. Dies läßt sich jedoch auch zeigen. Kirnberger kopierte nach Möglichkeit genau, man möchte sagen: sklavisch. Er übernahm das »Symbolum« so, wie er es in der Vorlage fand. »Et in unum Dominum« schrieb er also im Zusammenhang der Partitur zunächst mit der alten (vierteiligen) Textierung; am Schluß des Credo-Werkes folgt wie in A die Einzelnotierung der Singstimmen des Duettes, auch hier getreu der Vorlage mit der grammatisch fehlerhaften Überschrift »Duo Voces . . .«.

Sinnvoll wäre es natürlich gewesen, diese Gesangspartien als Ersatz der dort stehenden in die Partitur des Satzes aufzunehmen. Für uns aber ist diese schülerhafte Genauigkeit ein Gewinn, weil wir auf diese Weise in den Stand gesetzt werden, die Gestalt des Werkes, wie es dem Kopisten vorlag, nicht nur mit der vorangehenden, sondern auch mit der späteren bis zu den Einzelheiten zu vergleichen. Wie ich sogleich zeigen werde, überarbeitete Bach das »Symbolum« nämlich noch einmal, nachdem die Abschrift C genommen worden war.

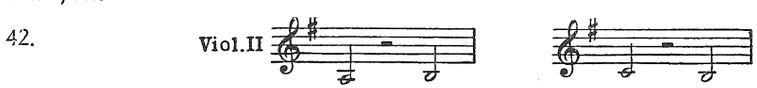
*

4. Wir erkennen dies wiederum wie bei der Missa (siehe Kapitel VI, Abschnitt 4) an autographen Korrekturen in A, bei denen C die Lesarten ante correcturam bietet. Hierfür zunächst eine Reihe von Beispielen, bei denen links die unkorrigierte Lesart von A (= Lesart von C), rechts das Ergebnis der Korrektur zu sehen ist:

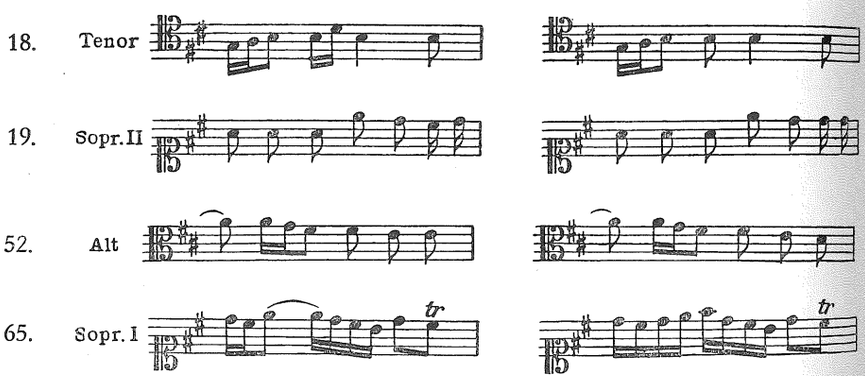
Patrem omni potentem



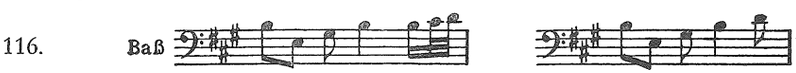
Crucifixus



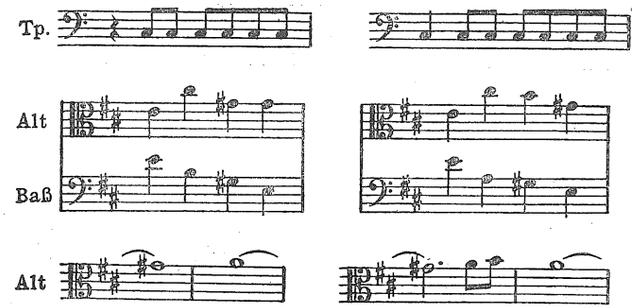
Et resurrexit



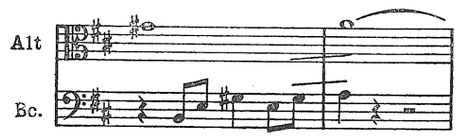
Et in Spiritum sanctum



Et expecto resurrectionem



Gelegentlich handelt es sich dabei um Berichtigung von Satzfehlern, insbesondere innerhalb der Vokalpartien, die Bach beim Parodieren in einen instrumentalen Satz hineinkomponiert. »Et expecto« Takt 72/73 (Alt) gehört hierher; denn die originale Lesart hatte ergeben:



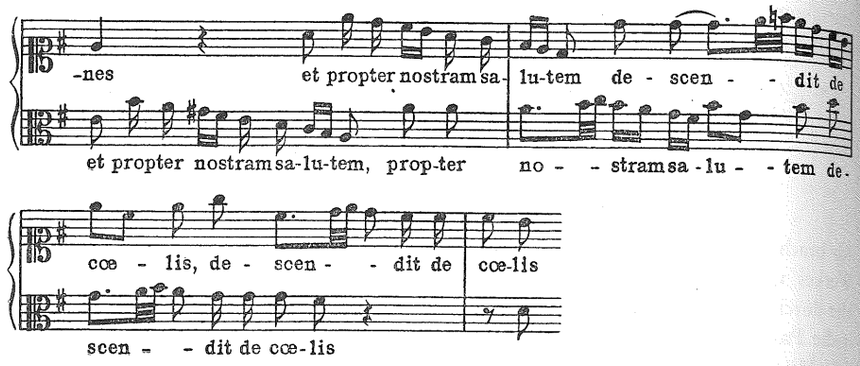
Ich brachte nur eine kleine Auswahl der bei der letzten Überarbeitung des Credo-Werkes vorgenommenen Korrekturen. Aber sie vermitteln einen Eindruck von der hier durchgeführten Neuformung. Vergleichen wir diese mit Bachs spätesten Eingriffen in die Partitur der »Missa«, so tritt wiederum eine große Verschiedenheit zutage. In der »Missa« variiert die endgültige Gestalt von A nur an wenigen Stellen und nur in Kleinigkeiten von der Fassung des Zeugen C (siehe Kapitel VI, Abschnitt 4). Ich sagte, daß kein zwingender Beweis zu erbringen ist, daß die »Missa« nach 1741 noch eine Aufführung erlebt habe; die spätesten Korrekturen in der »Missa«-Partitur A gehen vielleicht auf die Durchsicht der Abschrift D zurück (Kapitel VIII, Abschnitt 3). Ganz anders sieht es beim »Symbolum Nicenum« aus. Außer den Chören »Credo in unum Deum« und »Confiteor unum baptisma« haben alle Sätze, und zwar an zahlreichen Stellen, an der spätesten, zwischen 1741 und 1750 erfolgten Durcharbeitung durch Bach teilgenommen. Es kann kein Zweifel sein, daß wir es hier mit einer Wiederaufführung zu tun haben. »Missa« und »Symbolum« sind also nicht nur als selbständige Werke entstanden, sondern sie haben sich, auch nachdem – wie ich zeigen werde, im Jahre 1739 – die beiden selbständigen Hälften von A zu einem Buchbinderbande vereinigt waren, unabhängig voneinander weiterentwickelt.

Die letzte Durcharbeitung des »Symbolum« ist zudem der Eintragung der spätesten Korrekturen der »Missa« in die A-Niederschrift zeitlich vorangegangen. Der unbekannte Kopist von D nämlich fand das Credo-Werk bereits in der spätesten Gestalt

vor und übernahm deren Lesarten korrekturlos in seine Abschrift. Als der Schreiber von D aber die »Missa« aus der Handschrift A kopierte, lag dies Werk noch in der Gestalt vor, die die Handschrift C repräsentiert; erst nachträglich wurden – und zwar von Bach selber – die Änderungen im Sinne der spätesten Form der »Missa« eingetragen (siehe Kapitel VI, Abschnitt 4).

*

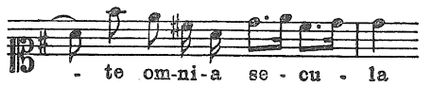
5. Im Zusammenhang mit den eben besprochenen Eingriffen in die Partitur des Credo-Werkes erlebte auch das Duett »Et in unum Dominum« eine Überarbeitung. Ich beschreibe sie gesondert, weil sie für die Beurteilung des »Symbolum Nicenum« im ganzen von eigenartiger Bedeutung ist. Wir betrachten zuerst die Sondernotierung der beiden Singstimmen mit der bei der ersten Überarbeitung vorgenommenen Neutextierung. In den Takten 66 bis 69 bilden die Singstimmen einen Quartenkanon unter Führung der Altstimme. Ursprünglich bot hier A:



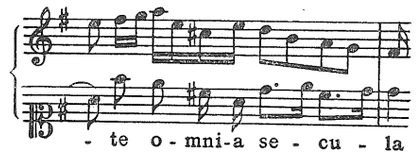
In der Tonfolge imitiert Sopr. I den vorangehenden Alt genau, nicht aber in der Textierung. Sie wurde durch Korrektur der Oberstimme verändert.

Die Reproduktion des Handschriftenausschnittes (A, Seite 152, Zeile 5) brachte ich im Abschnitt 1 des Kapitels X (Seite 131). Die Korrektur, durch die der Worttext des Sopr. I dem der Altstimme angeglichen wurde, geht, wie ich gezeigt habe, auf C. P. E. Bach zurück und bedeutet sicherlich eine Verbesserung dieser Taktgruppe. Joh. Seb. Bach selber aber hatte an unserer Stelle auch bei der letzten Überarbeitung des »Symbolum Nicenum« die Inkongruenz stehenlassen; ja, die ganze »Duo Voces . . .« überschriebene Singstimmenführung des Duettes ist dabei unverändert geblieben.

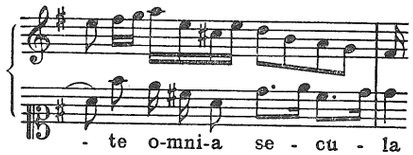
Anders sieht es in der Partiturnotation des Satzes auf Seite 106 bis 110 des Bandes A, d. h. in der original textierten Fassung aus. Der Takt 16 hatte im Sopr. I folgende Gestalt:



Stellen wir die instrumentale Oberstimme (Ob. d'Am. I und Viol. I) dazu:



so erklärt es sich, warum Bach die Rhythmisierung der Sopranlinie in folgendem Sinne änderte:



Die Parallele zwischen Instrumental- und Vokallinie ist verschwunden. Auch hier bietet C die Lesart ante correcturam.

Dies ist aber von außerordentlicher Wichtigkeit; denn es beweist, daß die originale Form des Duettes »Et in unum Dominum« für Bach durch die mit der Einschaltung des Chores »Et incarnatus est« verbundene Neutextierung nicht endgültig abgetan war. Der Meister griff vielmehr bei der spätesten Fassung des Credo-Werkes auf die Urgestalt des Duettes zurück und feilte sie musikalisch noch einmal durch. Ich habe (Kapitel XI, Abschnitt 2) gezeigt, welche Einbuße dieser Satz erlitt, als Bach seinen Text durch Herausnahme der mit »Et incarnatus est« beginnenden Worte veränderte, die dem eingeschalteten Chor »Et incarnatus est« zugeteilt wurden. Bach war sich selber bewußt, daß die damals vorgenommene nachträgliche Wortunterlegung dem Duettstück nicht dienlich gewesen war, und setzte deshalb seine Originalform wieder in ihre Rechte ein. Zum Beweise, daß dies Bachs Absicht war, hat uns unsere Quelle D zu dienen. Die drei Bände dieser Abschrift sind von derselben Hand geschrieben und geben das Autograph A bis zum Schriftbild und der Seiteneinteilung mit der größten Treue wieder. Die Handschrift D repräsentiert die späteste Fassung des »Symbolum Nicenum« und ist, wie die sich in ihrem ersten Bande findenden autographen Korrekturen J. S. Bachs beweisen, nicht nur unter seiner Aufsicht entstanden, sondern sogar von ihm durchgesehen worden. In der Kopie D fehlt nun die Sondernotierung der Singstimmen »Et in unum Dominum«, die in A die beiden Seiten des auf »Et expecto« folgenden Blattes füllt. Ein entsprechendes Blatt in D aber kann nicht etwa ursprünglich vorhanden gewesen und später verlorengegangen sein. Dies beweist die durch alle drei Bände von D durchlaufende und zur originalen Niederschrift der Kopie gehörende Paginierung. Die Fassung des Satzes »Et in unum Dominum«, deren Text verkürzt ist und mit den Worten »descendit de coelis« schließt, galt also nach Bachs Willen, wie auch die Quelle D, und gerade sie beweist, als überholt. Wir können sie als eine Zwischenfassung ansprechen. In unserer Ausgabe ist sie in den Anhang verwiesen worden. Die Gestalt des Duettes mit dem vollständigen, vierteiligen Wortlaut, dem allein der Tonsatz vollauf entspricht, steht im Zusammenhang des Werkes an ihrer Stelle vor dem

Satz »Et incarnatus est«. Der Text dieses Chores erscheint somit zweimal in der Komposition. Dies entspricht – wie D beweist – Bachs Willen und wird der einzigartigen Bedeutung des Satzes von der Menschwerdung Gottes gerecht.

*

6. Ich fasse die Ergebnisse der Kapitel IX bis XI zusammen. Das »Symbolum Nicenum« ist als selbständige Komposition im Jahre 1732 entstanden; Bach zeichnete es in einem Bande auf, den es nicht ausfüllte, so daß mehrere Blätterlagen noch leer blieben (Kapitel IX). Diese Niederschrift, Seite 97 bis 150 unseres Partiturbandes A, damals noch nicht mit den Seiten 1 bis 96 desselben buchbinderisch zusammengeschlossen, ist die Urschrift des Werkes, das aus 8 Sätzen bestand, da der Chor »Et incarnatus est« noch nicht vorhanden war. Der Charakter unserer Partitur als Erstniederschrift läßt sich vorzugsweise an den Parodiesätzen zeigen, zu denen auch »Et resurrexit« gehört (Kapitel X). In den Jahren zwischen 1732 und 1741 erfuhr das »Symbolum« eine durchgreifende Umgestaltung, die jedoch mit der vor 1741 vorgenommenen Überarbeitung der »Missa« nicht in Verbindung zu bringen ist (Kapitel XI, Abschnitt 1). Der tiefste Eingriff bei der Neuformung des Credo-Werkes war die Einfügung des Chores »Et incarnatus est«. Bach schaltete das Blatt, auf dem er ihn aufgezeichnet hatte, in den vorhandenen Band ein. Zugleich wurde »Crucifixus« durch Voranstellung von vier Takten erweitert und »Et in unum Dominum« neu textiert, parodiert. Die neue Fassung der Singstimmen des Duettes zeichnete Bach auf dem ersten der leeren Blätter des Bandes auf, das dem Schlußsatz »Et expecto resurrectionem« folgte (A, Seite 151/152) (Kapitel XI, Abschnitt 2). Die Abschrift des »Symbolum Nicenum« in der Handschrift C repräsentiert diese Fassung des Werkes (Kapitel XI, Abschnitt 3). Eine letzte Überarbeitung des Credo-Werkes ist nachweisbar durch Vergleich seiner Fassung C mit der letzten authentischen Gestalt von A. Bach griff bei dieser spätesten Fassung auf die Urgestalt des Duettes »Et in unum Dominum« zurück. Diese letzte Umformung des »Symbolum Nicenum« steht mit den spätesten Eingriffen Bachs in die »Missa« nicht in Verbindung (Kapitel XI, Abschnitt 4 und 5). Die uns erhaltene Niederschrift der Partitur hat die gesamte Entwicklung miterlebt. Die fraglos ehemals vorhandenen Stimmen zum »Symbolum Nicenum« sind verschollen.

XII. »SYMBOLUM NICENUM«: ENTSTEHUNG. AUFFÜHRUNGEN UNTER BACHS LEITUNG

1. Wie bei der »Missa« (siehe Kapitel VIII, Abschnitt 1 und 2), so haben wir auch beim »Symbolum Nicenum« die Frage zu stellen, wann und aus welchem Anlaß das Werk entstanden ist, zu welchem Zweck Bach es geschaffen hat. Wir halten daran fest, daß uns die Papiersorte der Partitur den entscheidenden Anhaltspunkt für die Zeit der Aufzeichnung bietet. Wie wir (Kapitel X) gesehen haben, entstand die Komposition während der Niederschrift. Bach schuf also das Credo-Werk in der Zeit zwischen dem September 1731 und dem Anfang des Jahres 1733 (Kapitel III, Abschnitt 1). Das lateinische Credo war der lutherischen Gemeinde Leipzigs nicht unbekannt. Die »Leipziger Kirchen-Andachten[1]« sagen darüber:

> »Nach dem Evangelio wird von dem Priester, der das Amt[2] hält, vor dem Altar der Anfang des Symboli Niceni[3] intoniert: Credo in unum DEUM. In der Advent-, Fasten- und öffentlicher Trauerzeit werden die übrigen Wort Choraliter folgends hinausgesungen ... Außer solcher Zeit aber wird alle Sonntage nach dem Evangelio ein Stück Figuraliter oder eine Concerte musiciret[4].«

Das Glaubensbekenntnis trat also im musiklosen sogenannten »tempus clausum« an die Stelle der sonst vor der Predigt erklingenden Hauptmusik, aber es wurde nur »abgesungen[5]«. Zum Gebrauch im Ablauf des Gottesdienstes kann Bach unser Werk also ebensowenig geschaffen haben wie die »Missa«.
Nun hat Spitta darauf hingewiesen, daß ein figuraliter musiziertes Credo bei bestimmten Gelegenheiten an die Stelle der »Hauptmusik«, der Kantate, treten konnte[6], und zwar an den Aposteltagen; und die »Leipziger Kirchen-Andachten« bestätigen, daß bei dieser »Hauptmusik« auch lateinisch textierte Werke gesungen werden konnten. Sie sagen[7]:

> »Wenn lateinisch musiciret wird, so ein Leye nicht verstehet, kan er indessen um fleißig Gehör göttliches Wortes also beten:« [es folgt ein Gebet »Vor der Predigt«.]

Man muß aber Bedenken tragen, anzunehmen, Bach habe unser »Symbolum Nicenum« eigens zu diesem Zweck geschaffen. Wohl komponierte er Musiken zum Johannistag, Michaelistag und zu den drei damals in der lutherischen Kirche noch gefeierten Marientagen. Sie sind nicht mehr vollzählig erhalten. Aber sie waren, wie man zeigen kann, den fünf Jahrgängen der »Kirchenstücke« eingegliedert; es waren also auch hier ursprünglich für jeden der genannten Feiertage fünf Werke vorhanden. So muß es uns

befremden, daß wir, gesetzt den Fall, unser Credo-Werk sei von Haus aus eine Apostel-tagsmusik gewesen, kein einziges zu gleichem Gebrauch komponiertes Vokalwerk Bachs kennen.

Unser »Symbolum Nicenum« ist zudem wie die »Missa« außergewöhnlich stark besetzt. Die Zeitumstände aber, in denen es entstand, bereiteten der Aufführung reich ausgestatteter und komplizierter Figuralmusiken besondere Schwierigkeiten. Das Gebäude der Thomasschule befand sich bis zur Mitte des Jahres 1732 im Umbau, die Alumnen waren hier und da in Quartieren untergebracht, die Disziplin der Schule gelockert. Fraglos aus diesem Anlaß entstanden in jener Zeit besonders viele Solokantaten Bachs; denn zu ihrer Einstudierung waren weit weniger Proben der Kantoreien nötig als zu chorisch und instrumental stärker besetzten Werken.

*

2. Wir haben uns also, wie bei der »Missa«, nach einem besonderen Anlaß umzusehen, der den Anstoß zur Komposition und Aufführung unseres Werkes gegeben haben mag. Eine solche Veranstaltung aber war die Wiedereinweihung des Schulgebäudes. Sie wurde am 5. Juni 1732 festlich begangen. Am Nachmittag fand ein Schulakt statt, in dem Bachs leider nur textlich erhaltene Kantate »Froher Tag, verlangte Stunden« (BWV. Anh. 18) gesungen wurde. Vormittags aber fand selbstverständlich ein Gottesdienst statt. Die Entstehung des »Symbolum Nicenum« erklärt sich ohne jeden Zwang, wenn wir es als gottesdienstliche Festmusik zum 5. Juni 1732 betrachten. Eine feststehende Liturgie für eine solche Feier gab es nicht. Bach konnte also diesmal im Einvernehmen mit dem amtierenden Geistlichen das »Symbolum Nicenum« »musizieren« lassen, zumal da die Gemeinde auch mit dem lateinischen Wortlaut vertraut war. Das altkirchliche Symbol aber war als Text beim Gottesdienst zur Einweihung des Gebäudes einer lutherischen Lateinschule, auch gerade der Thomasschule, sehr geeignet. Das den »Leipziger Kirchen-Andachten« beigegebene »Gesangbuch« enthält[8] einige »Cantiones Gregorianae« aus Joh. Herm. Scheins Cantionale. An der Spitze steht ein »Elegiacum Phil. Melanchthonis«, das mit den Worten beginnt:

Vos ad se pueri primis invitat ab annis,
Atque sua Christus voce venire jubet.

Es schließt mit dem Distichon:

Quare nobiscum studium ad commune venite,
Ad Christum monstrat nam Schola nostra viam.

Schließlich aber fügte sich die Komposition des christozentrischen, trinitarischen Credo-Werkes am 5. Juni 1732 auch vortrefflich in die Kirchenzeit ein. Denn die Schuleinweihung fiel auf den Donnerstag zwischen Pfingsten und Trinitatis.

*

3. Die Wiederverwendung des Werkes – wie wir (Kapitel XI, Abschnitt 2 und 4) sahen, muß es nach dem Jahre 1732 noch zweimal erklungen sein – bereitete im Gegensatz zur »Missa« keine erheblichen Schwierigkeiten. Seine Aufführungsdauer beträgt rund eine halbe Stunde; es nimmt also nicht wesentlich mehr Zeit in Anspruch als eine ausgedehnte Kantate. Und wir dürfen ohne Bedenken annehmen, daß Bach sein »Symbolum Nicenum«, um es nicht für immer unbenutzt im Schrank stehenzulassen, bei Aposteltagen musizieren ließ, wenn er einmal ausnahmsweise die Mittel zu seiner reichen Besetzung zur Verfügung hatte.

XIII. »SANCTUS«: ALLGEMEINES; DIE QUELLEN A^1 UND B^1

1. Wie aus der Übersicht über die handschriftlichen Quellen (Kapitel I) zu ersehen ist, besitzen wir vom »Sanctus« drei Manuskripte ersten Ranges. Neben der vollständig eigenhändigen Niederschrift auf den Seiten 153 bis 168 des Partiturbandes A sind dies das selbständige und ebenfalls ganz autographe Partiturmanuskript A^1 und der zum großen Teil von J. S. Bach geschriebene Stimmensatz B^1. Die Handschriften A^1 und B^1 sind, wie allgemein zugegeben wird, älter als die Aufzeichnung in A und gehören zusammen. Ihre Zusammengehörigkeit geht daraus hervor, daß sie im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs verbunden sind[1]; auch der von Georg Pölchau angefertigte Sammelband, an dessen Anfang sich A^1 heute befindet, nennt B^1 unmittelbar neben A^1. Beide Quellen sind denn auch gemeinsam aus Pölchaus Nachlaß in die Berliner Bibliothek gelangt und dort, wie die Eintragungen in der Handschrift P 1208 beweisen, bei der Vorbereitung der zweiten Hälfte von BG 6, wenn auch nur sehr flüchtig, zu Revisionszwecken herangezogen worden. Philipp Spitta hielt die Stimmen B^1 für »verloren gegangen«[2]; zu seiner Zeit waren sie also in der Berliner Bibliothek, gleichviel aus welchem Grunde, nicht auffindbar. Heute stehen sie wieder zur Verfügung und haben bei der vorliegenden Arbeit wichtige Aufschlüsse gegeben.

*

2. Bilden die Handschriften A^1 und B^1 also heute ein zusammengehöriges Ganzes, so liegt die Vermutung nahe, daß dies auch von Anfang an der Fall gewesen ist. Am Fuß der ersten Partiturseite von A^1 steht von J. S. Bachs Hand der Vermerk: »NB. Die Parteyen sind in Böhmen bei Graff Sporck:«; dieser Vermerk stellt eine Notiz darüber dar, daß Bach die zu der Partitur gehörenden Stimmen dem Grafen als Leihgabe überlassen hatte. Solange man mit Spitta den Stimmensatz für verschollen hielt, erklärte man sich dieses betrübende Faktum damit, daß Bach diese Leihgabe nicht zurückerhalten habe. Dann aber könnte man unsere Quelle B^1 jedenfalls nicht als die originalen Stimmen zum »Sanctus« ansprechen, sondern höchstens als nachträglich angefertigten Ersatz für das Verlorene. Hiergegen sprechen jedoch gewichtige Gründe. Wir werden sehen, daß die Niederschrift des »Sanctus« im Bande A nur wenige Jahre jünger ist als die Handschrift A^1. Sollte B^1 also ein nachträglich hergerichteter Ersatz für ein verlorengegangenes Erstexemplar des Stimmensatzes sein, so müßte B^1 nach der Handschrift A ausgeschrieben worden sein. Dies ist aber nicht der Fall; den Stimmen B^1 liegt eindeutig die Partitur A^1 zugrunde. Dann aber dürfen wir unsern Stimmensatz als identisch mit jenen »Parteyen« bezeichnen, die Bach dem Grafen Sporck geliehen, also auch aus Böhmen zurückerhalten hatte. Bevor wir die Beziehungen zwischen A^1 und B^1 endgültig klären und in allen Einzelheiten beschreiben, wenden wir uns ihnen selber zu.

*

3. Die Partitur A^1 beginnt in ihrem Kopftitel mit »J. J.« und trägt am Schluß die Notiz: »Fine SDG.«. Hieraus geht eindeutig hervor, daß wir es wie bei der »Missa« und dem »Symbolum Nicenum« mit einem selbständigen, in sich abgeschlossenen Werk zu tun haben. Es ist eine Vertonung der Worte: »Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria ejus.« Im Unterschied von dem entsprechenden Text aus dem Missale Romanum, das zudem »... gloria tua« liest, aber in genauer Übereinstimmung mit den zu Bachs Zeit gebrauchten lutherischen Liturgien Kursachsens folgt auf das »Sanctus« kein »Osanna«.

Unsere Partitur A^1 ist, wie sich beim Studium herausstellt, die erste Aufzeichnung, die Urschrift des Werkes. Den wichtigsten Beweis hierfür liefern uns die mehrfach am unteren Rande der Blätter stehenden Skizzen, insbesondere die zum Thema der Fuge »Pleni sunt coeli«. Schon unter den ersten »Sanctus«-Takten notiert sich Bach den Entwurf dazu; auf Seite 8, unter den Takten 43 bis 45 des »Sanctus« folgt ein zweiter. Es sind in der Tat erst Vorstufen, die z. B. in der Intervallfolge noch nicht dem endgültigen Thema gleichen, sich ihm aber nähern. Gemeinsam ist beiden Entwürfen die Notierung im $^3/_4$-Takt. In denselben Notenwerten hatte Bach auch die Aufzeichnung der Fuge in der Partitur selber begonnen und, wie die Korrekturen in den Takten 48 ff. unserer Handschrift beweisen, erst nach etwa vier Takten aus dem $^3/_4$-Takt einen $^3/_8$-Takt gemacht. Der Grund dieser Änderung ist leicht einzusehen: Erst bei der endgültigen Notierungsweise kam die strenge Bezogenheit zwischen den Zeitmaßen beider Werkhälften auch im Schriftbild zum klaren Ausdruck.

Gewähren uns diese Aufzeichnungen einen Einblick in das Werden der Komposition, so führen uns andere Feststellungen in dieselbe Richtung. Zahlreiche Korrekturen in A^1 erweisen sich als während der Niederschrift ausgeführte Verbesserungen und beweisen, daß der Komponist noch beim Schreiben produzierte, das Werk also nicht etwa vorher vollständig fertig vorlag. Dasselbe erkennen wir an den beiden Skizzen zur Bc.-Stimme, die sich unter der Akkolade auf Seite 3 und auf Seite 8 finden und in denen die Fortsetzung der Fundamentalstimme, wie sie auf der nächsten Seite folgt, aufgezeichnet ist.

Hierdurch gewinnen wir aber zugleich einen Einblick in den technischen Hergang bei der Anfertigung unserer Handschrift. Sie besteht aus fünf Blätterlagen zu je einem Doppelblatt. Wie bei der Niederschrift der »Missa« im Bande A, so können wir auch bei A^1 feststellen, daß Bach die Komposition auf losen, noch nicht buchbinderisch zusammengefügten Bogen aufzeichnete. Beim Mittelfalz des heute vorliegenden Bandes erscheinen daher Schlüssel und Vorzeichnungen nur auf den Seiten 1, 5, 9, 13 und 17. Man kann sogar noch erkennen, daß die Rastrierung des Papiers vorgenommen worden ist, bevor die vollständigen Bogen in der Mitte geknickt wurden. Hiervon ist die

Beobachtung der erwähnten Bc.-Skizzen nicht zu trennen. Als Bach die dritte Partiturseite (endend mit Takt 17a) vollgeschrieben hatte, also das Blatt umwenden mußte, skizzierte er sich die Fortsetzung des Orgelbasses. Nach der 8. Seite (endend mit Takt 46a) brauchte zwar kein Blatt umgedreht zu werden; wohl aber mußte Bach nach einer neuen Lage greifen. In beiden Fällen hielt der Komponist die soeben geformte Weiterführung der Grundstimme fest, um nach der kurzen oder längeren Unterbrechung sein Werk fortsetzen zu können.

Ist somit das Manuskript A^1 aufschlußreich im Blick auf Bachs Arbeitsweise beim ersten Niederschreiben einer Komposition, so gewährt es uns auch einen sonst kaum zu findenden Einblick in die Aufführungspraxis. Unter dem Taktstrich zu Beginn des Taktes 88 steht am Fuß der Akkolade von Bachs Hand das Wort »tutti«. Mit Takt 78a hatte die erste Durchführung des Fugensatzes geendet. In den folgenden Takten hatte sich ein bloß motivisch gearbeiteter Abschnitt angeschlossen. Nun setzte Takt 87 in Tenor und Ob. I das Thema wieder ein, im Takt 88 vom durchlaufenden Bc. und den anderen Stimmen begleitet. Der Vermerk »tutti« läßt eindeutig erkennen, daß mindestens die Takte 78b bis 87 solistisch auszuführen sind. Für diese Takte allein kann jedoch diese Praxis nicht gegolten haben. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, welche Partien des Stückes ebenfalls nur von Solostimmen auszuführen sind. Soviel aber steht nunmehr fest, daß in diesem Werk – und Analoges wird auch in anderen Stücken gelten – die durchgängige Tutti-Besetzung nicht in Bachs Sinne ist.

*

4. Der Aufführungspraxis führen uns die Stimmen, unsere Quelle B^1, unmittelbar nahe. Von den Violinstimmen liegen je zwei Exemplare vor, vom Bc. deren vier, wovon eins dem Violoncello, eins dem Violone, eins dem Fagott und eins, das nach C-dur transponierte, der Orgel zugehören. Obwohl diese vierte Continuo-Stimme keine Bezifferung enthält, muß der aus 22 Blättern bestehende Satz als vollständig gelten. Der originale Umschlag ist nicht mehr erhalten, wohl aber dessen Ersatz aus graublauem Papier mit der von C. P. E. Bach stammenden Aufschrift, ähnlich zahlreichen anderen, die uns aus dem Nachlaß des Hamburgers erhalten sind. Die Zusammengehörigkeit von B^1 mit A^1 läßt sich zunächst an äußeren Merkmalen nachweisen. Unter den Stimmen lassen sich vier verschiedene Papiersorten unterscheiden, kenntlich an ebensovielen unterschiedlichen Wasserzeichen. Zwei der Blätter, das zweite Exemplar von Viol. II und das dritte des Bc., zeigen den Halbmond, der auch im Papier der Quelle A^1 auftritt. Wie bei der Partitur, so läßt sich auch bei den Stimmen etwas von der Technik der Herrichtung des Notenpapiers erkennen. (Dies wird jedoch nicht nur von unserm Material gelten, sondern ganz allgemein Bachs Praktik entsprechen.) Die Rastrierung der Bogen wurde nämlich vorgenommen, bevor der vollständige Bogen in der Mitte durchgeschnitten und so in zwei Halbbogen zerlegt wurde. Als Beleg wähle ich von den Stimmen Viol. I und Viol. II jeweils das erste Exemplar. Wie die Wasserzeichen, die Stärke und Rauhung sowie das Format beweisen, gehören sie nach der Papiersorte zusammen. Mehr noch, die beiden Blätter bildeten ursprünglich einen Bogen, der vor

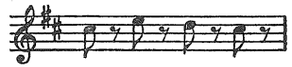
seiner Halbierung auf beiden Seiten rastriert worden ist. Legt man die Stimme der zweiten Violine, Seite 1 nach oben, lesegerecht vor sich, so befindet sich die Schnittkante des Blattes auf der linken Seite. An diese Schnittkante fügt man links diejenige der ersten Violinstimme, wobei man deren Rückseite nach oben zu kehren hat, dergestalt, daß das Notenbild wiederum lesegerecht erscheint. Nunmehr erkennt man: Die Rastrierung dieses wieder zusammengefügten Ganzbogens ist Zeile für Zeile von dem linken Rande der Viol. I (Rückseite) bis zum rechten der Viol. II (Vorderseite) durchgezogen worden. Wir können die Probe aufs Exempel machen und auch die bisher nach unten gekehrten Seiten der beiden Stimmenblätter betrachten. Wieder ergibt sich dasselbe Bild: Die Rastrierung läuft von links nach rechts durch, die einzelnen Notensysteme fügen sich an den Schnittkanten der beiden Blätter haargenau aneinander. – An einem zweiten Stimmenpaar unserer Quelle B^1 läßt sich dasselbe nachweisen, daß die beiden Blätter nämlich ursprünglich einen Ganzbogen gebildet haben, der erst nach der Rastrierung in die heute vorliegenden Blätter (= Halbbogen) zerlegt worden ist: Das zweite und das vierte (das transponierte) Exemplar der Bc.-Stimme. Es handelt sich bei diesen Feststellungen nicht um bloße Specialissima aus der technischen Herrichtung von Bachs Aufführungsmaterial. Den Papiersorten, die Bach benutzte, gebührt vielmehr aus Gründen der Datierung unsere besondere Aufmerksamkeit. Ich wählte die beiden angeführten Beispiele, weil wir nur durch Beobachtung wie die hier angestellte den Nachweis besitzen: In dem hier vorliegenden Papier erscheinen auf den beiden Bogenhälften verschiedene Wasserzeichen.

Zu diesen äußeren Beweisen der Zusammengehörigkeit von B^1 mit A^1 treten innere hinzu. An erster Stelle ist hier die Besetzung zu nennen. In dieser Beziehung unterscheiden sich die beiden autographen Partituren. A hat im Vokalpart je 2 Sopran- und Altstimmen über Tenor und Baß. A^1 nennt die 3 vokalen Oberstimmen »Sopr. 1«, »Sopr. 2«, »Sopr. 3« und notiert sie im C-Schlüssel auf der untersten Linie des Systems, erst die 4. Stimme heißt »Alto«. Wenn auch in der Benennung keine wörtliche Identität vorliegt (B^1 gebraucht statt der Bezeichnung »Sopr. 1, 2, 3« den Namen »Cantus 1, 2, 3«), so herrscht doch zwischen unsern Stimmen und der Partitur Übereinstimmung darin, daß die 3 oberen Singstimmen jeweils gleichartig bezeichnet und auch im Sopranschlüssel notiert sind. Außer der übereinstimmenden Vokalbesetzung sind die sehr zahlreichen Fälle zu nennen, in denen A^1 und B^1 gemeinsam dieselben Lesarten bieten, die von dem Befund der Quelle A abweichen. Der spezielle Teil dieses Kritischen Berichtes enthält sie sämtlich, so daß hier auf die Anführung von Beispielen verzichtet werden kann.

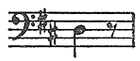
*

5. Derselbe Berichtsteil aber zeigt, daß die Stimmen B^1 unmittelbar aus der Partitur A^1 ausgeschrieben sein müssen. Während der Anfertigung der Stimmen hat nämlich Bach bestimmte Korrekturen vorgenommen, die dies beweisen. Ich nenne zwei bezeichnende Beispiele. Takt 4, Viol. II bot A^1 ursprünglich

Daraus wurde durch autographe Korrektur



Dem 1. Achtel fügte Bach zur Verdeutlichung das Zeichen c, hinzu. Von den beiden Exemplaren der Viol. II innerhalb von B^1 zeigt das eine dieselbe Korrektur, auch hier mit beigefügtem c, das andere die endgültige Lesart ohne jeden verbessernden Eingriff. Dieser muß also zwischen der Anfertigung der beiden Stimmen vorgenommen worden sein. – Ganz ähnlich liegt es in Takt 66, Bc. Hier bot A^1 ursprünglich



Eigenhändig verbessernd macht Bach daraus

Die gleiche Korrektur findet sich in der transponierten Bc.-Stimme von B^1, während die drei nicht transponierten die definitive Lesart unkorrigiert enthalten.
Einige Besonderheiten der Schreibweise in B^1 lassen sich nur aus dem Befunde von A^1 erklären. Im Takt 17 bieten die Stimmenexemplare von Sopr. I, II, Alt, Ten. die durchgehaltene ganze Note in der Form | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |, Sopr. III entsprechend | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |. Man fragt sich, warum der Kopist nicht in diesen Fällen | 𝅝 | und | 𝅝 | notiert hat, und erhält die Antwort aus A^1, wo in der Mitte des Taktes 17 die 3. Seite des Manuskriptes endet. Liegt hier mechanische Übernahme aus dem Notenbilde der Vorlage vor, so begegnen wir an anderen Stellen Abschreibefehlern, die sich aus dem Zustand der Vorlage erklären. Als Beispiel sei Takt 34, Ob. III zitiert. B^1 bietet an dieser Stelle

In A^1 stand vor der 8. Note ursprünglich ebenfalls ein ♯, war aber durchstrichen. Der Kopist ist hier Bach selber; ihm ist die fehlerhafte Übernahme dieses ♯ also zuzuschreiben, wie sich denn herausstellt, daß in unserm Fall die vom Komponisten hergestellten Stimmen sehr viel inkorrekter sind als die von Abschreiberhänden stammenden.
Zeigen somit die Stimmen B^1 Besonderheiten, die ihre Anfertigung nach der Vorlage A^1 beweisen, so enthält die Partitur A^1 ebenfalls Spuren davon, daß sie zum Ausschreiben von Stimmen benutzt worden ist. Am Kopf der Akkolade über dem Takt 71 finden wir z. B. von Bachs Hand in kleiner Schrift den Vermerk »24)«. Er bezeichnet die Zahl der vorangehenden Pausentakte der drei Blechbläser und Pauken seit Beginn der Fuge und entspricht den Eintragungen in diesen vier Instrumentalstimmen.

*

6. Zur Beantwortung der Frage nach der Entstehung und der Datierung unseres Werkes hat Spitta die Melodie »Ich freue mich in dir« herangezogen, die am Fuß der ersten Seite von A^1 mit dem Text der ersten Strophe des Liedes aufgezeichnet ist[3]. Sie kehrt in Bachs gleichnamiger Kantate zum 3. Weihnachtsfeiertage (Nr. 133) wieder. Hieraus hat Spitta, zumal da die Partitur der Kantate auf einem Papier gleicher Sorte wie A^1 aufgezeichnet ist, den richtigen Schluß gezogen, daß beide Kompositionen zur selben Zeit entstanden sind, unser »Sanctus« also als Chorsatz für die Präfation des Weihnachtsfestes geschaffen worden ist. Wir stellen die Datierungsfrage noch einen Augenblick zurück und wenden unsere Aufmerksamkeit der erwähnten Melodie zu. Sie ist gedruckt erstmalig in Johann Balthasar Königs »Harmonischem Liederschatz« vom Jahre 1738 nachweisbar, wo sie zu dem Liede »O stilles Gotteslamm« zugehört. Die Herkunft der Weise ist noch unaufgeklärt; jedenfalls geht Bachs Aufzeichnung dem Druck bei König voran. Friedrich Layritz gibt in seinem »Kern des deutschen Kirchengesanges« (2. u. 3. Aufl., Bd. 3. 1844) »um 1714« als Entstehungszeit an, leider ohne Mitteilung seiner Quelle. Joh. Ulich wird von Serpilius (»Fortsetzung der zufälligen Lieder-Gedanken«, Regensburg 1704) als Autor einer eigenen Melodie zu »Ich freue mich in dir« bezeichnet, die er im Jahre 1692 »in folio mit Noten« habe drucken lassen; doch ist nicht erwiesen, daß damit unsere Melodie gemeint ist[4]. So ist auch nicht bekannt, wie Joh. Seb. Bach zu ihrer Kenntnis gekommen ist. Das Weihnachtslied »Ich freue mich in dir« wurde zu seiner Zeit in Leipzig nach der Melodie »O Gott, du frommer Gott« gesungen. Soviel aber dürfte deutlich sein: die hier von Bach aufgezeichnete Weise war ihm selber nicht geläufig, jedenfalls nicht im Gebrauch seiner Kirche; sonst würde er sie sich schwerlich mit dem beigefügten Text haben notieren müssen. Das unter der Diskantlinie ausgesparte, aber leer gebliebene Notensystem läßt erkennen, daß Bach eine Baßstimme hinzuzufügen beabsichtigt hatte; auch dies läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß die Melodie nicht zu dem festen Liedgut der Leipziger Kirchen gehörte.

*

7. Wir haben unser »Sanctus« als Präfationsmusik zum Weihnachtsfest anzusehen. Es fragt sich also, welches Weihnachtsfest dafür in Betracht kommt. Als Terminus ante quem non ist das Jahr 1735 zu nennen, da das Papier der Handschrift A^1 bei Bach nicht vor der Mitte dieses Jahres vorkommt. Und ebenso kann sogleich der Terminus post quem non angegeben werden: 1737; denn am 30. März 1738 verstarb Graf Sporck, dem Bach, wie wir sahen, die Stimmen zu unserer Komposition vorübergehend leihweise überlassen hatte; nach dem Tode des Grafen aber, der keine Söhne hinterließ, wurde seine Hauskapelle aufgelöst.
Nach diesen Feststellungen haben wir zu wählen, ob wir Weihnachten 1735, 1736 oder 1737 als Entstehungstermin des »Sanctus« ansetzen. Spitta entscheidet sich für 1735. Er sagt von dem Werk[5]:

> 1736 möchte Bach es schwerlich geschrieben haben, da er, damals im heftigsten Conflicte mit Ernesti und dem Chore gegenüber discreditiert, gewiß nicht in der

Stimmung war, für ein und dasselbe Fest zwei neue Compositionen zu machen, darunter eine von höchster Großartigkeit. Es bliebe also Weihnachten 1735; über dieses Jahr zurückzugehen, ist des Wasserzeichens wegen nicht wohl zulässig. Und wirklich läßt sich noch ein anderes Moment geltend machen, das für dieses Jahr zeugt. Wenn man den Schlußchor des Oster-Oratoriums mit dem Sanctus vergleicht, so ergiebt sich eine eigentümliche Verwandtschaft. Beide zeigen die Form der französischen Ouverture, beide auch in ihren zwei Teilen eine ähnliche Haltung, beide lassen auf einen Viervierteltakt einen Dreiachteltakt folgen, bei beiden erfolgt die Modulation von jenem zu diesem in derselben Weise. Niemand aber wird glauben, daß der Chor des Oster-Oratoriums das frühere sei. Vielmehr stellt sich derselbe als ein schwächerer Nachklang des mächtigen Sanctus dar, als das Ergebnis eines etwas lässigeren Weiterwandelns auf dem Wege, welchen der Meister sich mit dem Sanctus gebrochen hatte. Das Oster-Oratorium nun entstand wahrscheinlich 1736.

Die Feststellung der auffällig nahen Verwandtschaft zwischen dem »Sanctus« und dem Chor »Preis und Dank« und die daraus gezogene Folgerung, daß diese Sätze nicht unabhängig voneinander entstanden sein können, sind überzeugend. Jedoch ist die zeitliche Beziehung zwischen beiden umgekehrt, als Spitta annahm. Neuere Forschungen haben ergeben, daß das ganze Oster-Oratorium mit Ausnahme der Rezitative Parodie der Schäfer-Kantate »Entfliehet, verschwindet« ist, die Bach auf einen Text Picanders zum Geburtstag des Herzogs Christian von Weißenfels, dem 23. Februar 1725, komponiert hatte[6]. In diese frühe Zeit unser »Sanctus« zu verlegen, ist ausgeschlossen. Dann aber kann es nur folgendermaßen entstanden sein: Als Bach im Frühjahr 1736 die Schäfermusik zum Oster-Oratorium parodierte, begannen die in dem prächtigen Schlußsatz verborgenen Keime zu treiben; aus ihnen erwuchs das »Sanctus«, eine Komposition, wie Spitta mit Recht sagt, »von höchster Großartigkeit«.

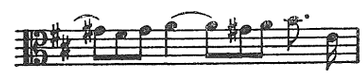
*

8. Ist die Entstehung des »Sanctus« hiermit richtig verstanden, so haben wir zwischen den beiden dafür noch verbleibenden Terminen, Weihnachten 1736 und 1737, den früheren als den überwiegend wahrscheinlichen zu bezeichnen, schon wegen der größeren zeitlichen Nähe zum Oster-Oratorium. Diese unsere Datierung erfährt nun durch die Quelle B^1 eine wichtige Bestätigung. Die Violastimme trägt auf ihrer Rückseite 12 Notensysteme, auf deren ersten fünf die Takte 125 bis 168 aufgezeichnet sind. Stellt man das Blatt auf den Kopf, so kann man zu Beginn der nunmehr obersten Zeile folgende von Kopistenhand geschriebenen und nachträglich durchstrichenen Noten lesen:

Es sind die Takte 23b und 24a der ersten Violinstimme aus der Arie der Matthäus-Passion »Mache dich, mein Herze, rein«. Unser Notenblatt hat also, bevor es als Violastimme des »Sanctus« verwendet wurde, zu einem Stimmensatz der Passion gehört. Das ihm damals vorangehende Blatt der Violinstimme endete mit der Aufzeichnung der ersten Hälfte des 23. Taktes der B-dur-Arie, so daß sich der Satz auf dem uns erhaltenen Blatt fortsetzen sollte. Warum hier die Niederschrift nach so wenigen Noten abbricht, wird sich nicht mehr mit Bestimmtheit nachweisen lassen. Vielleicht hat dabei die unkorrekte Bogensetzung eine Rolle gespielt, die der Kopist bemerkte, so daß er sich entschloß zu einem anderen Blatt zu greifen, um die neue Seite nicht mit so zahlreichen Verbesserungen, wie sie hier nötig gewesen wären, zu beginnen. – Die Forschungen Bernhard Friedrich Richters haben nun ergeben, daß die zweite Aufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1736 stattgefunden hat[7]. Ist mit diesen Feststellungen erneut Spittas Datierung des »Sanctus« (1735) widerlegt, so dürfen wir in unserer Beobachtung an der Violastimme der Quelle B^1 eine Bestätigung dafür erblicken, daß die ältere, in A^1 und B^1 gebotene Fassung unseres Werkes im Jahre 1736 entstanden ist. Zugleich ist hierdurch die Frage der Entstehungszeit der Kantate 133 »Ich freue mich in dir« beantwortet.

*

9. Bevor wir die Besprechung der beiden älteren Quellen zum »Sanctus« verlassen, ist noch eine kurze Bemerkung über die Partitur A^1 hinzuzufügen. Sie blieb nach 1736 nicht unverändert, Bach nahm vielmehr später mehrere korrigierende Eingriffe vor. Daß dies nicht schon 1736 geschah, erkennt man daran, daß in diesen Fällen die Stimmen B^1 die Lesarten ante correcturam bieten.
Als Beispiele nenne ich Takt 34, Alt. A^1 bot hier ursprünglich



Die Altstimme aus B^1 lautet ebenso. In A^1 aber änderte Bach die Lesart in

Ähnlich steht es Takt 82, Sopr. III. Vor der Korrektur lautete er in A^1

, nachher

B^1 bietet noch die ältere dieser Lesarten. – Der Notentext von A^1 lautete Takt 165, Ob. I ursprünglich ; durch autographe Korrektur wurde daraus . Wieder entspricht B^1 dem älteren Notentext von A^1.

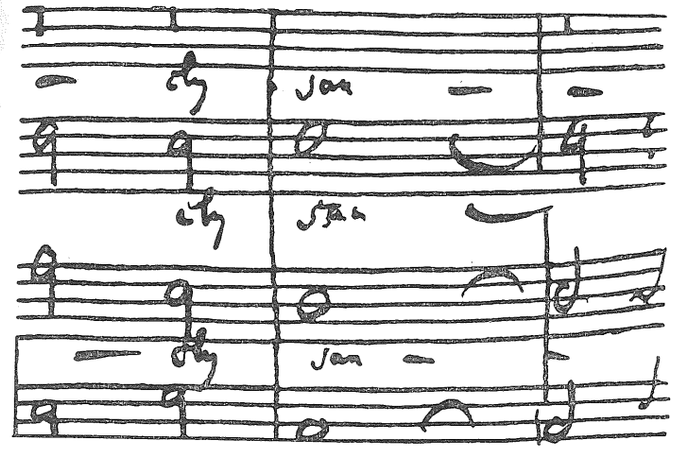
Da in allen diesen Fällen die jüngere Lesart von A^1 derjenigen der Quelle A entspricht, dürfen wir annehmen, daß die Korrekturen bei der Anfertigung der späteren Partitur vorgenommen worden sind. Wir können dies sogar als gesichert bezeichnen, da in dem zweiten der zitierten Fälle (Takt 82, Sopr. III) die Handschrift A eine genau entsprechende Verbesserung bietet. Wir wenden uns dieser Partiturniederschrift zu.

XIV. »SANCTUS«: DIE QUELLE A

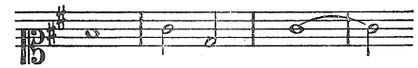
1. Die Feststellungen im letzten Abschnitt des vorigen Kapitels liefern bereits den Beweis dafür, daß die Partiturniederschrift auf den Seiten 153 bis 168 der Handschrift A als Kopie nach dem Manuskript A^1 anzusehen ist. Daran ändert auch der wichtigste Eingriff, den Bach bei dieser Arbeit vornahm, die Verwandlung des Sopran III in einen Alt I nichts; denn er bedeutet kaum mehr als eine Schlüsselvertauschung in der Notation. Ja, gerade an dieser Neunotierung läßt sich die Herkunft aus A^1 mehrfach zeigen. Wir sprachen davon, daß die heutige zweite Hälfte von A von Anfang an ein buchbinderisch zusammengeschlossenes Ganzes gewesen ist, so daß hier beim Mittelfalz des aufgeschlagenen Bandes auch bei einzeilig die Seiten füllenden Akkoladen niemals Schlüssel und Vorzeichnungen auftreten (s. Kapitel III, Abschnitt 2). Dieser Fall liegt bei Takt 144 des »Sanctus« vor; mit ihm beginnt Seite 162, d. h. die Rektoseite dieses Blattes. Im Alt I notierte Bach in unserem Takt zunächst irrtümlich

d. h. der Notenkopf geriet ihm versehentlich eine Quinte zu tief, auf die Notenlinie des Systems, auf der das g′ in der Vorlage A^1 stand, da hier die dritte Vokalstimme als Sopran III auch im Sopranschlüssel aufgezeichnet war. An unserer Stelle korrigierte Bach noch vor der Aufzeichnung des nächsten Taktes

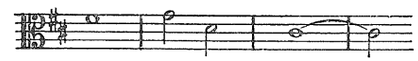
An anderen Stellen der Partitur aber blieben entsprechende Fehler unkorrigiert stehen. Als Beispiel nenne ich Takt 19 bis 22a.



Die Vorlage A^1 lautet im Sopr. III



A bietet in derselben Stimme (Alt I)

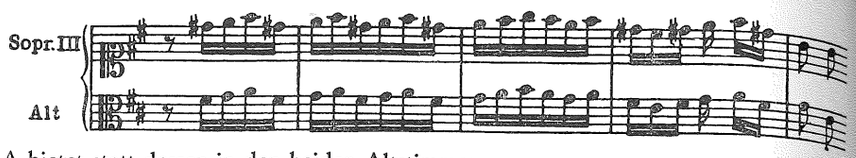


d. h. in den Takten 21 und 22a (hier endet Seite 155 der Handschrift) stehen die Notenköpfe eine Quinte zu tief. Der Fehler aber blieb, wie auch an anderen analogen Stellen, unkorrigiert.

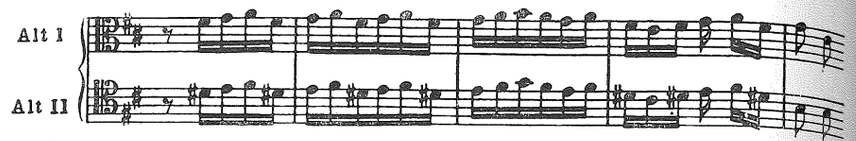
Unsere Niederschrift A bestätigt hiermit eine Beobachtung, die man an anderen eigenhändigen Abschriften Bachscher Werke gemacht hat, daß der Meister beim Kopieren eigener Kompositionen häufig mit geringerer Konzentration arbeitete als bei Erstniederschriften. Wer sich der Mühe unterzieht, den speziellen Teil dieses Kritischen Berichtes eingehend zu studieren, wird feststellen, daß in A beim »Sanctus« weit zahlreichere Fehler auftreten als bei der »Missa« und dem »Symbolum Nicenum«, bei denen wir es mit Urschriften zu tun haben.

*

2. Die Untersuchung des Manuskriptes A aber erlaubt uns auch, Rückschlüsse zu ziehen auf die Art, wie manche der Umarbeitungen zustande gekommen sind, denen Bach das »Sanctus« bei der zweiten Partiturniederschrift unterzog. Auch sie scheinen mir häufig mit dem manuellen Vorgang des Abschreibens in Zusammenhang zu stehen. In den Takten 84 bis 88a enthält z. B. A^1 im Sopr. III und Alt folgenden Notentext:



A bietet statt dessen in den beiden Altstimmen:



Aus der Sextenparallele ist durch Stimmenvertauschung eine Terzenparallele geworden. Sicherlich war dabei die Absicht maßgebend, den Alt I nicht in dieselbe Höhe zu führen, die der Sopran III ursprünglich erreichen mußte. Das Schriftbild von A aber zeigt einige auffallende Züge. Zunächst ist die Notierung einer Altstimme im Tenorschlüssel eigentümlich; sie reicht genausoweit wie die Stimmenverwechslung. Der Tenorschlüssel selber aber wie alle beim Alt II auftretenden ♯-Zeichen sind offensichtlich erst nachträglich eingefügt. Die Notenlinie des Alt II in der Handschrift A sah also ursprünglich genauso aus wie die der Altstimme in der Handschrift A^1. Auch hier lag zunächst ein Schreibversehen Bachs vor, und es wird sich schwerlich mit Sicherheit entscheiden lassen, ob die Tieferverlegung des Alt I erst beschlossen wurde, nachdem der Autor das Versehen im Alt II bemerkte, oder bereits vorher. – Trotz einigen Eingriffen dieser Art ist daher die Gestalt des »Sanctus« in A als eine nur geringfügig abweichende zweite Fassung derjenigen in A^1 gegenüber zu bezeichnen. Im ganzen blieb die Komposition unverändert.

*

3. Dies führt uns zu der Frage, warum sich Bach zur Anfertigung einer zweiten Partiturniederschrift des »Sanctus« entschloß. Sicherlich ist dafür der Zustand des Manuskripts A^1 von Bedeutung gewesen. Es ist nur flüchtig und offenbar sehr eilig niedergeschrieben und daher in manchen Partien schwer lesbar. Es muß dem Meister daran gelegen haben, von dieser überwältigenden Komposition eine saubere Reinschrift zu besitzen. Dazu ist die Vokalnotierung – 3 Soprane neben einfach besetztem Alt, Tenor und Baß – nicht letztlich organisch. – Außerdem haben wir den Zeitpunkt zu bedenken, für den wir die Aufzeichnung des »Sanctus« anzusetzen haben. Fällt die Niederschrift von A^1, wie wir jetzt wissen, in das Jahr 1736, so dürfte die danach verfertigte Kopie im Bande A nicht vor 1738 hergestellt worden sein. In eine spätere Zeit als 1738/39 aber dürfen wir die Datierung nicht hinabrücken, und zwar aus zwei Gründen. Bach trug das »Sanctus« in den Partiturband ein, dessen erste Blätterlagen das »Symbolum Nicenum« füllte; dies aber hatte bereits seine zweite Fassung erhalten, für die die Einschaltung des Chores »Et incarnatus est« und die Niederschrift der neuen Stimmenführung des Satzes »Et in unum Dominum« die charakteristischsten Merkmale sind. Die Neuformung der Singstimmen dieses Duettes aber, überschrieben »Duo Voces Articuli 2«, steht auf dem der »Sanctus«-Niederschrift unmittelbar vorangehenden,

fest zur ursprünglichen Lagenfolge gehörenden Blatt des Bandes A. Der zweite der Gründe für unsere Datierung ist in dem Umstande zu erblicken, daß die von Joh. Phil. Kirnberger stammende Abschrift C das »Sanctus« bereits aus dem Bande A übernommen hat, darüber hinaus sogar schon die Sätze vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem« enthält. Kirnberger aber war von 1739 bis 1741 Bachs Schüler in Leipzig und muß seine Kopie in diesen Jahren angefertigt haben.

Verlegen wir also die zweite autographe Partitur des »Sanctus« in die Zeit 1738/39, so fällt sie in den Beginn des letzten Lebens- und Schaffensabschnittes Joh. Seb. Bachs, für den die Herrichtung von Sammelbänden eigener bedeutender Kompositionen eines der charakteristischen Merkmale ist. Die zweite Hälfte des heutigen Bandes A – noch sind die beiden Hälften buchbinderisch selbständig – beginnt zu einem solchen Sammelbande zu werden. Der Umstand, daß die monumentale Vertonung des »Symbolum Nicenum« den Band nicht ausfüllte, lud dazu ein, auf den leeren Blättern andere Werke aufzuzeichnen, die mit dem Credo-Werk formal und inhaltlich verwandt waren.

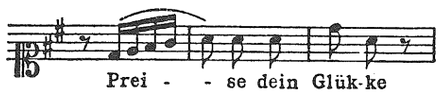
*

4. Nach dem Gesagten unterscheidet sich die »Sanctus«-Partitur in A von den heute in demselben Bande stehenden Partiturniederschriften der »Missa« und des »Symbolum Nicenum« in verschiedener Beziehung. Sie ist nicht wie die Aufzeichnung dieser beiden Werke Urschrift. Sie steht ferner in keiner unmittelbaren Beziehung zu Bachs Musikpraxis, sondern ist zu verstehen im Zusammenhang mit der in jenen Jahren beginnenden Entstehung von Sammlungen, in denen Bach einige seiner bedeutendsten Kompositionen gleicher Gattung aneinanderreihte und bandweise zusammenschloß. Schon die Lektüre des »Sanctus« im Bande A läßt nämlich erkennen, daß Bach diese Partitur schwerlich praktisch benutzt hat. Wären danach etwa neue Stimmen angefertigt worden, so hätte deren Revision die auffällig zahlreichen und z. T. schweren Fehler der Partitur ans Licht gebracht. Damit soll nicht behauptet werden, daß diese Präfationsmusik nach dem Weihnachtsfest 1736 von Bach niemals wieder zum Klingen gebracht worden wäre. Ist dies aber der Fall gewesen, so hat man sich dabei der Stimmen B^1 bedient, und zwar sicherlich zusammen mit der Partitur A^1, mit der verbunden sie aufbewahrt wurden, nachdem sie aus Böhmen zurückgekehrt waren.

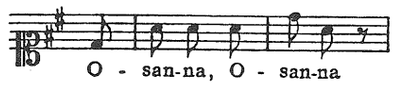
Der Befund der zweiten Partitur allein würde zum Beweise genügen, daß Bach sein sechsstimmiges »Sanctus« nach 1738/39 nicht noch einmal überarbeitet hat. Als wichtige Bestätigungsmittel hierfür dienen uns nun aber die ältesten Abschriften des »Typus P180«, d. h. unsere Zeugen C und D, wobei zu berücksichtigen ist, daß D die »Missa« und das »Symbolum Nicenum« jeweils in der dritten Fassung enthält, d. h. das Ergebnis der Eingriffe repräsentiert, die Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt in dem Bande A vorgenommen hat. Das »Sanctus« zeigt in den Zeugen C und D weder Abweichungen untereinander noch von der Quelle A. Im Gegensatz zur »Missa« und dem »Symbolum« hat das »Sanctus« also in jenem Jahrzehnt keine Veränderungen mehr erfahren. Die in dem Sammelbande A vereinigten Kompositionen haben mithin bis zu Bachs Tode als selbständige Werke existiert. Dasselbe werden wir feststellen, wenn wir das vierte dieser Werke untersuchen. Ihm wenden wir uns jetzt zu.

XV. »OSANNA« BIS »DONA NOBIS PACEM«

1. »Osanna in excelsis« ist Parodie eines Ausschnittes aus dem Eingangschor der Kantate »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen« (BWV 215). Das Urbild erklang als »Cantata gratulatoria in adventum regis« am Abend des 5. Okt. 1734 auf dem Leipziger Marktplatz, wo die Bevölkerung und die Studentenschaft dem Landesherrn eine glanzvolle Huldigung darbrachten. Von dem Originalsatz verwendete Bach bei der Parodierung nur den Hauptteil, verkürzte ihn aber um das Instrumentalvorspiel, während er das gleichlautende Nachspiel in die Kontrafaktur übernahm. Wesentliches am Tonsatz änderte er nicht. Seine Umformung beschränkt sich, abgesehen von kleinen rhythmischen Verschiebungen, wie sie der neue Wortlaut nötig machte, auf die Beseitigung bestimmter Schleiferfiguren in den Auftakten und ihre Ersetzung durch einfache Achtel. So beim Hauptthema, dessen Kopf im Original lautet:



Daraus wird in der Parodie stets:

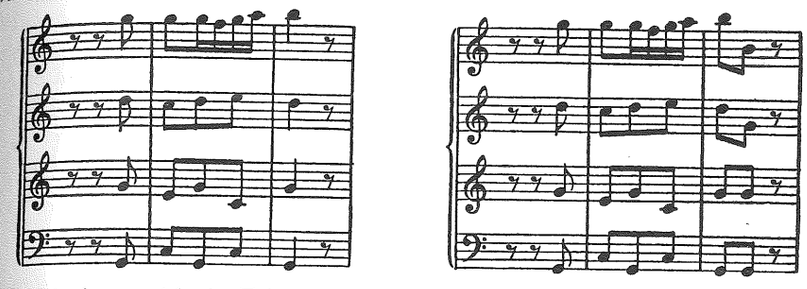


Im Instrumentalpart begegnen uns in der »Cantata gratulatoria« noch lebhafter bewegte Schleiferauftakte, z. B. Takt 45 bis 47 (Fl. I. II, Ob. I, Viol. I):

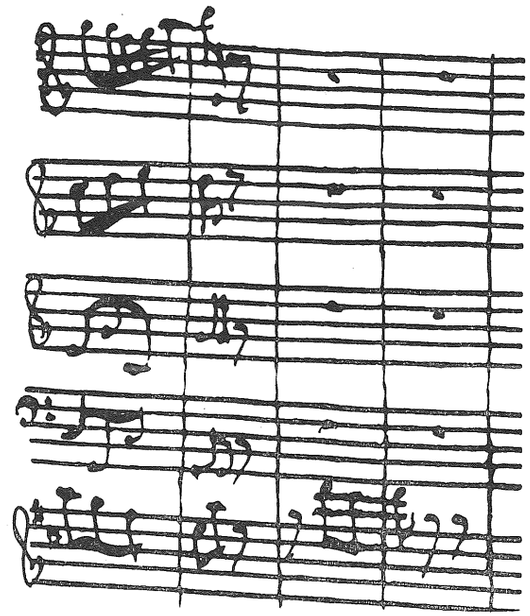
Auch hier stehen im »Osanna« stets bloße Achtel an Stelle der Läufe. Der ausgesprochen »weltliche« Charakter der Musik wurde durch diese Eingriffe gemildert, aber doch nicht völlig aufgehoben, da die Partitur im übrigen so gut wie unverändert blieb. Arnold Schering sagt darüber: »Wenn irgendwo in dieser Messe Bachs Verfahren, ältere Sätze zu verwenden, merklich in den Vordergrund tritt, so an der Stelle, wo nunmehr das Osanna erscheint[1].« Sein Urteil deckt sich mit demjenigen Spittas, der[2] feststellt, daß »für den fast ganz aus Überarbeitungen bestehenden Rest [d. h. für alle auf das »Sanctus« folgenden Sätze] keine große Mühe mehr aufgewendet wurde«.

Wir können dem nur zustimmen; wir finden es in der Art der Niederschrift unseres Satzes (A, S. 169 bis 179, Anfang) bestätigt. Sie ist im Gegensatz zur Aufzeichnung der »Missa«, des »Symbolum Nicenum« und des »Sanctus« mit auffallender Sorglosigkeit hergestellt. Für den lateinisch textierten Chor »Osanna in excelsis« ist sie Urschrift. Dies bedeutet aber in unserm Fall, daß sie weitgehend Abschrift der Originalpartitur des Satzes »Preise dein Glücke« ist. Man kann dies an untrüglichen Zeichen erkennen. Als Beispiel diene die Nebeneinanderstellung der Takte 45 und 47 des Originals und der ihnen entsprechenden Takte 12 bis 14 der Parodie (Tr. I. II. III., Tp.):

Preise dein Glücke *Osanna*



Im Original entspricht in Takt 47 die Viertelnote dem vom Chor gesungenen einsilbigen Textabschluß »*[er-]hält*«; dem zweisilbigen der Parodie (Takt 14) »*[ex-]celsis*« korrespondieren die beiden Achtelnoten.

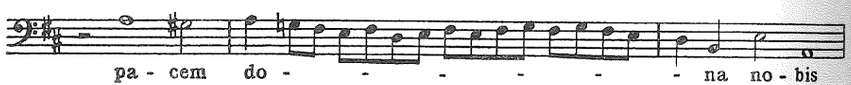


Unsere Abbildung zeigt den Anfang der S. 170 des Bandes A (»Osanna«, Takt 13 und 14). Man sieht, daß Bach den abschließenden Akkord zunächst genau der Vorlage entsprechend aufgezeichnet und erst dann verbessert hat. Diese Korrektur erfolgte während der Niederschrift der Partitur, da die übrigen Instrumente in unserm Takt 14 ohne korrigierenden Eingriff in Übereinstimmung mit der Chordeklamation in der Form | ♩♫ 𝄾 | oder | ♬ 𝄾 | lauten[3].

Beachtenswert ist schließlich folgendes: Bei der Aufzeichnung der Partitur des »Osanna in excelsis« hat Bach, wie man an unserm Beispiel sieht, mit den Tromben begonnen, d. h. die am Kopf der Seite stehenden Notenzeilen sind zuerst niedergeschrieben worden, ein Charakteristikum von Abschriften und von Parodien, bei denen am Urbild kaum etwas geändert wird, die also einer Kopie gleichkommen. Das Umgekehrte, Beginn der Aufzeichnung am Fuß des Blattes, ist Merkmal der Urschriften von Originalsätzen und der Niederschriften derjenigen Parodien, bei denen das Urbild stärkere Umformungen durchmacht. Beispiele hierfür fanden wir in den Sätzen »Cum Sancto Spiritu« (Kapitel V, Abschnitt 4) und »Gratias agimus tibi« (Kapitel V, Abschnitt 3).

*

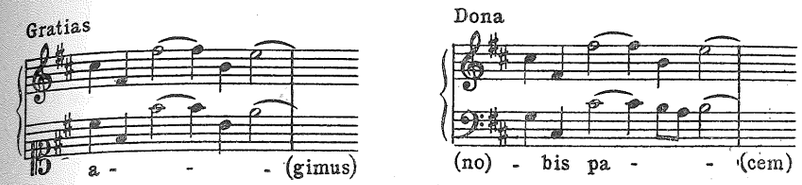
2. Spittas Urteil, daß Bach bei der Verfertigung der mit dem »Osanna« beginnenden Satzfolge »keine große Mühe aufgewendet« hat, finden wir auch bei dem Schlußstück »Dona nobis pacem« in vollem Umfang bestätigt. Unser Chor ist Parodie des »Gratias agimus tibi« aus der »Missa«. Im Kapitel V, Abschnitt 3 habe ich die Entstehung dieses »Missa«-Chores dargestellt und gezeigt, welch tiefgreifende Umformung Bach an dem Urbild »Wir danken dir, Gott, wir danken dir« vornahm, um dem Text »Gratias agimus tibi« zum vollkommensten musikalischen Vortrage zu verhelfen. Ganz anders ging er zu Werke, als aus dem »Gratias« das »Dona« wurde. Der Text und die Haltung des »Gratias« verhält sich zu der der daraus abgeleiteten Parodie wie die »Missa«-Teile »Gloria« und »Kyrie« zueinander; sie bilden einen klaren Gegensatz. Das Vorbild ist entsprechend seinem zweigliedrigen Text auf zwei Themen aufgebaut; die Kontrafaktur hat einen nur einteiligen Text »Dona nobis pacem«, der der Doppelfuge unterlegt wird. Das 2. Thema lautet nunmehr:



Es ist ein ausgesprochenes Verlegenheitsprodukt, wenn hier die Textworte des 1. Themas mit einer nicht ganz glücklichen Inversion einfach wiederkehren. Wir würden dies auch empfinden, wüßten wir nicht, daß das große Melisma von Bach geformt wurde, um im »Gratias« die »Gloria« Gottes zu verherrlichen. Text und Ton klaffen im ganzen Chor merkwürdig weit auseinander.

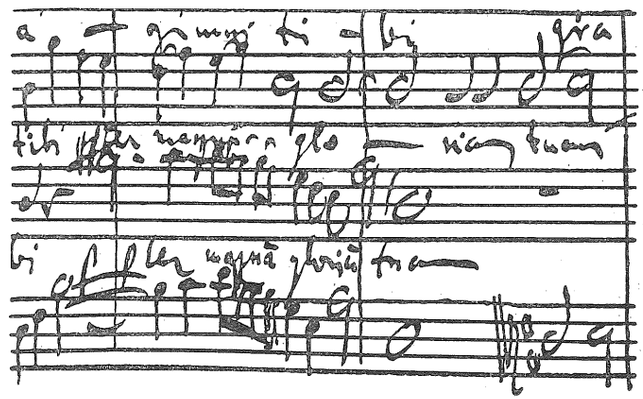
Die Partitur des »Dona nobis pacem« (A, S. 182 bis 188) ist eine Abschrift des »Gratias« (A, S. 47 bis 52); und zwar ist sie unmittelbar nach dieser Vorlage angefertigt. Das

läßt sich zeigen, weil Bach auch hier (wie beim »Osanna«) mit einer offenkundigen Sorglosigkeit arbeitete. Das Beispiel des Taktes 12 (Ob. I und Sopr.) kann dies verdeutlichen:

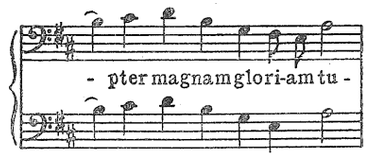


Man sieht, daß Bach zunächst den Instrumentalpart kopierte, und zwar genau nach der Vorlage[4]. Als er zum Sopr. kam, änderte er die Tonlinie, ließ aber die Führung des colla parte mitgehenden Instrumentes unkorrigiert stehen. Die Niederschrift des »Gratias« aber blieb ganz unangetastet. Ähnliches finden wir Takt 18/19 (Baß und Bc.) oder Takt 41 (Viola).

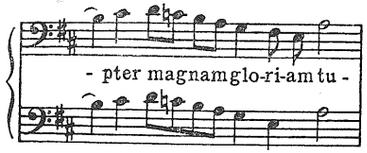
Besondere Erwähnung verdient Takt 32 (Baß und Bc.).



Die Stimmen lauteten im »Gratias«, wie die Abbildung zeigt, ursprünglich folgendermaßen:



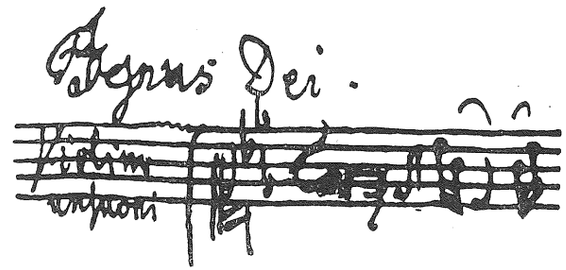
Erst nachträglich, d. h. bei der ersten Überarbeitung der »Missa« (vgl. Kapitel VI, Abschnitt 2, 3), wurde daraus:



»Dona nobis pacem« bietet hier (abgesehen von den textbedingten Achteln auf *»glo-riam«*) die Lesart des »Gratias« vor der Korrektur. Die Abschrift wurde also angefertigt, bevor Bach seine »Missa« der Überarbeitung unterzog. An dieser Überarbeitung aber nahm das »Dona nobis pacem« nicht teil.

*

3. Mit dem Chor »Dona nobis pacem« hat der vorhergehende Satz »Agnus Dei« das Charakteristikum gemeinsam, daß er eine Parodie zweiten Grades ist. Soviel wir erkennen können, ist die Arie »Ach bleibe doch, mein liebstes Leben«, der 4. Satz des Himmelfahrts-Oratoriums »Lobet Gott in seinen Reihen« (Kantate Nr. 11), sein unmittelbares Vorbild gewesen. Diese Arie aber geht, wie ich an anderem Ort gezeigt habe, auf einen Solosatz der Serenata »Auf! süß entzückende Gewalt« zurück, die Bach im Jahre 1725 zur Vermählung des Geheimen Kriegsrates v. Hohenthal auf einen Text Gottscheds komponiert hatte[5]. Der originale Wortlaut unseres Stückes begann »Entfernet euch, ihr kalten Herzen«; die Vertonung dieses Urbildes selbst ist verschollen. Wir vergleichen daher das »Agnus Dei« mit der Arie »Ach bleibe doch«. Der Satz des Himmelfahrts-Oratoriums steht in a-moll, seine Parodie in g-moll. Ähnlichen Transponierungen begegneten wir im »Qui tollis« der »Missa« und im »Crucifixus« des »Symbolum Nicenum«. In diesen Fällen war die Beibehaltung der Originaltonarten (»Schauet doch und sehet« d-moll, »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« f-moll) um des neuen Zusammenhanges willen unmöglich. Beim »Agnus Dei« aber liegt dies anders. Friedrich Blume weist mit Recht darauf hin, daß seine Tonart (g-moll) keine Beziehung zu der Umgebung hat, in der der Satz steht[6]. Das würde kaum gelten, wenn Bach die Tonart der Arie »Ach bleibe doch« (a-moll) beibehalten hätte. Weiter sagte Blume an derselben Stelle – und wiederum mit Recht –, daß das »Agnus Dei« an dem Platze, wo es erscheint, »in Klang und Stil..., mit seiner ganzen seelisch-geistigen Haltung eine völlig fremde Welt hereinträgt«. Man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß unser g-moll-Satz in der (transponierten) Fassung, wie er vorliegt, nicht für unser Werk hergerichtet, sondern anderswoher übernommen worden ist. Dies würde bedeuten, daß wir eine Zwischenfassung des Stückes zwischen der des Himmelfahrts-Oratoriums und der unserer Satzfolge anzunehmen hätten. Und dem entspricht die Niederschrift des »Agnus Dei« auf den Seiten 181 und 182 (Anfang) des Bandes A. Wir finden hier nur eine einzige Korrektur, und zwar in der Überschrift (s. Seite 183). Statt des Wortes »Agnus« hatte Bach hier zuerst das Wort »Dona« geschrieben, ein psychologisch verständliches Versehen (das Überspringenwollen eines ganzen Satzes), wenn es sich bei der Niederschrift um die Aneinanderreihung von Kopien handelt. Das Fehlen von Korrekturen in der Aufzeichnung des »Agnus Dei« ist um so bemer-



kenswerter, als der Satz eine ganz tiefgreifende Umformung der Arie im Himmelfahrts-Oratorium darstellt. Auf die Veränderung des Ritornellthemas habe ich schon früher hingewiesen[7].

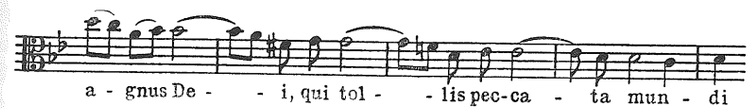
Das Vorbild lautete:

Daraus wurde:

Nicht nur dies Thema, sondern die ganze Struktur des Satzes wurde bei der Parodierung geändert. Man erkennt dies aus folgender Übersicht:

»Agnus Dei«	*»Ach bleibe doch«*
1 bis 9a Instr.-Vorspiel	1 bis 9a
9 bis 13a Gesangsabschnitt	(ohne Analogie)
13b bis 23a Gesangsabschnitt	15b bis 25a
23 bis 27a Instr.-Zwischenspiel	25 bis 29a
27 bis 34a Gesangsabschnitt	(ohne Analogie)
34b bis 45a Gesangsabschnitt	59b bis 69a (umgeformt)
45 bis 49 Instr.-Nachspiel	75 bis 79

Das Original ist nicht nur gekürzt – der ganze Mittelsatz Takt 29ff. und die Überleitung zur Reprise sind fortgefallen –, sondern das Parodiestück ist mit eigenen musikalischen Gedanken ausgestattet worden, die dem Vorbild fehlen. Wir finden sie in den Takten 9 bis 13a:



(ähnlich in den Takten 27 bis 34a). Die Abhängigkeit des »Agnus Dei« von »Ach, bleibe doch« ist unverkennbar; und doch grenzt hier die »Parodie« schon unmittelbar

an die Neukomposition. Es soll nicht als unmöglich bezeichnet werden, daß Bach imstande gewesen ist, eine solche Neuschöpfung auch bei der ersten vollständigen Niederschrift so zu Papier zu bringen, daß nicht ein einziger korrigierender Federzug nötig wurde. Nach allem aber, was wir an unsern Handschriften sowohl in den Parodie- wie in den Originalsätzen beobachtet haben, muß es als höchst unwahrscheinlich gelten, daß unsere Aufzeichnung die Urschrift dieser Gestalt des »Agnus Dei« darstellt. Es spricht vielmehr alles dafür, daß dieser Satz von höchstem Affekt, aber in seiner jetzigen Umgebung fremdartig wirkend, unverändert aus einem anderen Zusammenhang herausgenommen und an seinen jetzigen Platz gestellt worden ist.

*

4. Die Entstehung des »Benedictus« ist nicht geklärt. Schering hat, wie ich glaube, mit Recht vermutet, daß auch dieser Satz »ursprünglich einem anderen Text gehörte«[8]. Diese Mutmaßung kann jedoch erst als erwiesen gelten, wenn es einmal gelingen sollte, den Urtext des Stückes nachzuweisen. Wie die Niederschrift des »Agnus Dei«, so ist auch diejenige des »Benedictus« (A, S. 179/180) völlig frei von Korrekturen. Auch hier dürfen wir daraus den Schluß ziehen, daß Abschrift vorliegt. Mit diesem Abschriftcharakter aber mag es auch zusammenhängen, daß Bach die Instrumentalbesetzung nicht eingetragen hat. In den gedruckten Partiturausgaben wird als Soloinstrument allenthalben die Violine genannt, und nur aus der Vorrede von BG 6a kann man entnehmen, daß dies auf Konjektur beruht. Der Part unterschreitet an keiner Stelle d'; sollte wirklich Violine gemeint sein, so läge der seltsame Fall einer großangelegten obligaten Geigenstimme vor, in der die g-Saite des Instruments nicht gebraucht wird. Die Figuration ist typisch flötenmäßig. Zugleich aber darf auf den Zusammenhang der Sätze vom »Osanna« bis zum »Dona« aufmerksam gemacht werden, der, wenn auch etwas zusammengestückt wirkend, gleichwohl vorhanden ist. Unter den fünf Sätzen (»Osanna in excelsis« erklingt zweimal!) befinden sich zwei solistische Stücke; und es ist von vornherein unwahrscheinlich, daß Bach beide mit reiner, zudem einstimmiger Streicherbegleitung ausgestattet hat. Wir fragen, wie es zu dieser allgemeinen Annahme gekommen ist, das »Benedictus« müsse vom Violinsolo begleitet werden, und erinnern uns dabei der Überlieferungsgeschichte. Am Ende des 18. Jahrhunderts tauchte für alle unsere Sätze vom »Kyrie« bis zum »Dona« der gemeinsame Titel »Messe« auf. Im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs begegnen wir zum erstenmal der Bezeichnung »Katholische Messe«. Im April 1828 führte Spontini in Berlin das »Credo« nicht nur als einen »Teil« von Bachs »großer Messe« auf, sondern ließ es unmittelbar auf »Kyrie« und »Gloria« aus Beethovens »Missa solemnis« folgen. Die Wiener Handschrift P 182 enthält ganz entsprechend diesem Mißverständnis die Notiz, »die Beethovensche Messe aus D u. die v. Bach aus H m« seien »die zwey größten Schöpfungen in diesem Fache«. Simrocks Druck schließlich tut den letzten Schritt auf diesem Wege; denn hier erscheint auf dem Titelblatt die als Verdeutschung von »Missa solemnis« erkennbare Bezeichnung »Die Hohe Messe«. Die jetzt vollendete Parallelisierung mit Beethovens Spätwerk wirkt sich aber auch im Innern der Partitur aus. Wie das

Beethovensche, so wird auch das Bachsche »Benedictus« von der Solovioline begleitet.

*

5. Die Sätze, die der letzte Abschnitt des Bandes A enthält, sind nicht in demselben Grade »gearbeitet« wie das »Sanctus«, das »Symbolum Nicenum« und die »Missa«. Der künstlerische Abstand zwischen diesen drei Werken und dem vierten ist beträchtlich. Wir können auch an dem Schriftbild des Teiles, der mit dem »Osanna in excelsis« beginnt, eine gewisse Sorglosigkeit feststellen. Als Beispiel dafür mögen die letzten Blätter (S. 183 bis 188) unseres Handschriftenbandes noch beschrieben werden. Sie enthalten die Takte 8 bis 46 des Chores »Dona nobis pacem«. Die Akkolade zählt 14 Systeme. Bei der Rastrierung des Papiers wurden jedoch 18 Systeme aufgezeichnet, so daß auf den letzten 6 Seiten des Manuskriptes unter der Partitur 4 leere Systeme übrigblieben. Derartiges finden wir in demselben Bande nur zweimal, und beidemal in sehr viel geringerem Umfang: S. 112 am Schluß des Chores »Et incarnatus est« (6 leere Systeme) und S. 152 am Schluß der gesonderten Singstimmen-Notierung des Duettes »Et in unum Dominum« (2 leere Systeme). In dem ersten dieser Fälle handelt es sich um ein ursprünglich nicht zu dem Bande gehöriges, erst später eingefügtes Blatt, im zweiten um einen Nachtrag zum »Symbolum Nicenum«. Bei der originalen Partituraufzeichnung der »Missa«, des »Symbolum« und des »Sanctus« hatte Bach also vor der Niederschrift jedes Satzes genau veranschlagt, wieviel Notensysteme er dafür brauche, und die Blätter dementsprechend rastriert. Es darf dabei nicht außer acht gelassen werden, daß wir es bei den beiden ersten Werken mit Urschriften zu tun haben. Auf den letzten Blättern des Bandes aber zeichnete Bach entweder Parodien auf oder Kopien; er konnte also ohne Mühe aus den Vorlagen ersehen, welchen Umfang die Akkoladen jedes Satzes haben mußten.

Einer ähnlichen Sorglosigkeit begegnen wir, wenn wir uns vom Schriftbild nunmehr der Sache selber, der Komposition zuwenden. Denn offenbar bestand hier keine feste Planung. Bach scheint geschwankt zu haben, mit was für einem Werk er die letzten noch leeren Blätter des Sammelbandes füllen wollte. Wir erkennen dies, wenn wir die Seiten aufschlagen, an denen »Sanctus« und »Osanna« aneinandergrenzen. Auf S. 168 endet das »Sanctus«; seine Akkolade zählt 17 Systeme. Nach einem nicht in die Paginierung einbezogenen Blatt (und dem sicherlich erst später eingefügten vierten Titelblatt) beginnt auf S. 169 das »Osanna in excelsis«, dessen Akkolade aus 20 Systemen besteht. Das erwähnte, nicht paginierte Blatt ist auf der Rückseite leer; die Vorderseite ist mit 14 leeren Notensystemen beschriftet. Was sollte auf ihnen aufgezeichnet werden? Jedenfalls nicht der Anfang des »Osanna«, der darauf nicht unterzubringen ist. Die Aufzeichnung der 14 Systeme ist aber auch nicht so zu erklären, als gehöre sie noch zum »Sanctus«, für dessen Niederschrift man vorher eine Seite mehr rastriert habe, als wirklich benötigt wurde; dann nämlich müßten es 17 leere Notensysteme sein. Zu beachten ist ferner, daß unsere 14 leeren Systeme genausoviel Raum auf der Seite einnehmen wie die 17 Systeme auf der gegenüberstehenden S. 168 (Schluß des »Sanctus«). Offenbar wollte Bach also ursprünglich auf den letzten Seiten des Bandes

an der Stelle, wo heute das »Osanna« steht, etwas anderes aufzeichnen. Er verwarf diesen Gedanken, ließ die 14 Notensysteme unbenutzt, die Rückseite des Blattes leer und begann die Aufzeichnung des »Osanna in excelsis« erst auf der Vorderseite des dann folgenden Blattes.

*

6. Der Zeitpunkt dieser Aufzeichnung läßt sich ziemlich genau bestimmen. Das »Sanctus« war bereits in seiner zweiten Fassung zu Papier gebracht. Diese Fassung kann nicht vor dem Jahre 1738 entstanden sein. Das Jahr 1738 ist also auch der früheste mögliche Termin für die Niederschrift der Sätze vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem«. Wir stellten fest, daß »Dona nobis pacem« eine Kopie des »Gratias agimus tibi« der »Missa« ist (vgl. Kapitel XV, Abschnitt 2). Diese Abschrift aber wurde genommen, bevor die »Missa« und mit ihr das »Gratias« die Überarbeitung erfuhr, deren Resultat uns in der Quelle C vorliegt (vgl. Kapitel VI, Abschnitt 2). Die Durcharbeitung der »Missa« aber steht mit der Entstehung der Kantate 191 »Gloria in excelsis« (1739/40) in engstem Zusammenhang (vgl. Kapitel VI, Abschnitt 3). Als spätester Termin für die Aufzeichnung der Stücke vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem« ist also 1738/39 anzusetzen, jedoch so, daß sie vor der Überarbeitung der »Missa« liegt.
Ist das »Dona nobis pacem« Abschrift des »Gratias agimus tibi«, so bedeutet dies, daß im Jahre 1738/39 die beiden Hälften des Bandes A buchbinderisch noch nicht zu einer Einheit zusammengeschlossen waren. Zugleich haben wir hiermit einen neuen Beleg dafür in der Hand, daß sich jedes unserer vier Werke (auch die Satzfolge »Osanna« bis »Dona« ist als ein Werk für sich anzusprechen) unabhängig von den anderen entwickelt hat. Ich sagte (Kapitel XI, Abschnitt 1, 2), schon aus dem Schriftbilde sei zu erkennen, daß die erste Neuformung des »Symbolum Nicenum« in keinem Zusammenhang mit der Überarbeitung der »Missa« steht. Jetzt sehen wir, daß beide zu verschiedenen Zeiten durchgeführt worden sind. Das »Symbolum Nicenum« hatte bereits seine Erweiterung (Einschaltung des Chores »Et incarnatus est«) erfahren, als Bach die zweite Fassung des »Sanctus« niederschrieb. Die »Missa« war bei der Aufzeichnung des »Dona nobis pacem« noch nicht überarbeitet.
Aber auch nach diesem Zeitpunkt lebten die Werke selbständig und unabhängig voneinander weiter. Als Bach, wie wir sahen, eine letzte Durchsicht der »Missa« vornahm, wurde dabei auch der Chor »Gratias agimus tibi« verändert. Das »Dona nobis pacem« aber blieb dabei unberührt. Der Vergleich der Abschrift C mit dem Autograph A beweist, daß das letzte der vier Werke (wie auch das »Sanctus«), nachdem es hier aufgezeichnet war, keinerlei Überarbeitungen mehr erfuhr.

*

7. Ist nun diese letzte der vier im Bande A aufgezeichneten Kompositionen als selbständiges Werk zu betrachten, so haben wir nach seiner Bestimmung zu fragen. Spitta deutet es als eine Musik, wie sie an den hohen Kirchenfesten »sub communione«, d. h.

während der Austeilung des Abendmahls, erklang[9]. Er beruft sich dabei auf die Leipziger Gottesdienstordnungen jener Zeit. In voller Übereinstimmung damit stehen die schon erwähnten »Leipziger Kirchen-Andachten« von 1694. Hier heißt es in der Darstellung der Liturgie des sonn- und festtäglichen Vormittagsgottesdienstes (S. 36):

> Unter der Communion (ehe die teutschen Lieder angefangen werden) wird ein Stück musiciret oder eine Motete gesungen. Wenn du den Text nicht verstehest, kanst du deine Andacht folgends erweisen: Gebet, wenn man andere siehet zum Tisch des HErrn gehen ...

Die Wendung »Wenn du den Text nicht verstehest« ist besonders beachtenswert. Ich zitierte (Kapitel XII, Abschnitt 1) eine ähnlich lautende Notiz aus denselben »Leipziger Kirchen-Andachten«. Sie bezieht sich auf die vor der Predigt erklingende Hauptmusik und sagt:

> Wenn lateinisch musiciret wird, so ein Leye nicht verstehet, kan er indessen ...

Daß man die Worte einer deutsch textierten Hauptmusik versteht, wird als selbstverständlich angenommen; denn den Text der vor der Predigt musizierten Kantate hatte die Gemeinde in der Hand. Schwierigkeiten gab es bei der Hauptmusik für den »Leyen« nur, wenn es ein lateinischer Text war. Ganz anders bei einem Stück, das »unter der Communion musiciret« wurde. Auch wenn es einen deutschen Text hatte, so waren die Worte nicht immer gut verständlich; denn sie wurden der Gemeinde nicht gedruckt in die Hand gegeben. Das gilt auch für Bachs zweiteilige Kantaten. Ihr erster Teil, vor der Predigt erklingend, war die Hauptmusik des Gottesdienstes, deren Text also gedruckt wurde. Für einen nach der Predigt zu musizierenden zweiten Teil bot der übliche Leipziger Gottesdienst (im Gegensatz zum Weimarer) keinen selbständigen Raum; er konnte nur »sub communione« erklingen, sein Wortlaut wurde daher, wie die uns erhaltenen Exemplare beweisen, nicht in die für die Gemeinde bestimmten Kirchentextdrucke aufgenommen. Ein solcher, an dieser Stelle musizierter Kantatenteil hatte aber auch geringere liturgische Bedeutung. Das Schwergewicht des Geschehens liegt in diesem Abschnitt des Gottesdienstes ganz und gar im Altarraum, wo das Sakrament gespendet und empfangen wird. Die gleichzeitig erklingende Musik wendet sich nur an den, der »andere siehet zum Tisch des HErrn gehen«. Sie hat keineswegs denselben Rang wie die vor der Predigt dargebotene Hauptmusik oder das an den hohen Festtagen als Abschluß des Präfationsgebetes musizierte »Sanctus«.
Betrachten wir mit Spitta unsere Sätze vom »Osanna« bis zum »Dona« als eine Musik »sub communione«, so werden sie uns viel eher verständlich, als wenn wir in ihnen die unmittelbare Fortsetzung des »Sanctus« oder gar den Abschluß einer »vollständigen Messe« erblicken. Sie gehören zu den Erzeugnissen der Bachschen Werkstatt, die den Zweck, zu dem sie verfertigt wurden, erfüllen, ohne mit den Schöpfungen höchster Meisterschaft in Konkurrenz treten zu können oder zu wollen.

XVI. DIE BEDEUTUNG DES SAMMELBANDES A

1. Als Bach die beiden ursprünglich selbständigen Handschriftenbände zu *einem* Bande vereinigte, gab er ihm durch die vier Titelblätter die endgültige Gliederung. Wie schon mehrfach hervorgehoben, ist dabei eins der entscheidenden Merkmale, daß diese Titelblätter völlig koordiniert nebeneinanderstehen. Sie sind ferner sämtlich von dem gleichen formalen Aufbau und von derselben Ausführlichkeit. An der Spitze steht die »No...«, darunter die Bezeichnung des Werkes, unterhalb deren sich, etwas nach rechts gerückt und in Kolumnenform geschrieben, die Besetzung und der Autorname anschließt. Bei der »Missa« und dem »Symbolum Nicenum« ist die Besetzung gleich (5 Singstimmen, 3 Tromben mit Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, Streicher und Bc.). Im »Sanctus« stehen neben den Streichern und dem Bc. 6 Singstimmen und 3 Oboen, dafür aber keine Flöten, während das vierte und letzte Titelblatt (»Osanna...«) im Instrumentalpart mit dem der »Missa« und des »Symbolum« übereinstimmt, aber 8 Vokalstimmen nennt. Schon dies beweist, daß es sich um vier Einzelwerke handelt. Einen gemeinsamen Titel hat Bach ihnen nicht gegeben. Die Handschrift ist ein Sammelband, dessen Inhalt durch die numerierten Titelblätter kenntlich gemacht wird.

Vergleicht man hiermit die von Bach stammenden Titelfassungen mehrteiliger Werke, so sieht man den Unterschied deutlich. Sowohl bei der »Passio... secundum Evangelistam Matthaeum« wie auch bei dem älteren Schwesterwerk, der »Passio... secundum... Johannem«, und nicht anders bei dem »Oratorium in Festo Nativitatis Christi« wird jeder Einzelteil als »Pars« bezeichnet und dem durch den Obertitel gekennzeichneten Ganzen untergeordnet. Dem entspricht, daß z. B. bei der Passion nach Matthäus das Titelblatt des zweiten Teiles viel weniger ausführlich ist als das an der Spitze des Bandes stehende, das die doppelte Funktion zu erfüllen hat, Titelblatt des Ganzen und zugleich des ersten Teiles zu sein.

Ich habe dargestellt, wie es zu dem Mißverständnis gekommen ist, die Folge der Sätze vom »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem« sei eine »Messe« im üblichen Sinne des Wortes, und wie die allgemein verbreiteten Abschriften zusammen mit den auf ihnen fußenden Ausgaben diesen Irrtum zu einer festen Tradition gemacht haben. Es ist an sich nicht die Aufgabe dieses »Kritischen Berichtes«, über den Rahmen solcher geschichtlichen Probleme hinauszugehen und allgemeine künstlerische Fragen zu erörtern. Dennoch dürfen an dieser Stelle einige wenige Überlegungen dieser Art nicht fehlen. Es ist nicht nur ein historisches Mißverständnis, sondern auch ein künstlerischer Fehlgriff, von einer »Messe in h-moll« oder gar von der »Hohen Messe« zu sprechen und alle Sätze vom »Kyrie« bis zum »Dona« hintereinander aufzuführen. Dies läßt

sich beweisen, gleichgültig, ob man den Aufbau der Kompositionen betrachtet, die jeweilige Gliederung der vokalen und instrumentalen Besetzung untersucht oder auch ihre Modulationsordnung studiert. Dabei wird deutlich, daß jede der vier Kompositionen ein in sich abgeschlossenes Ganzes ist. Als Beispiel greife ich die Tonartenordnung heraus. In der »Missa« ist ebenso wie im »Symbolum Nicenum« D-dur die Grundtonart. Beide Werke durchlaufen den engsten Kreis um diese Tonart. Kein Satz entfernt sich weiter davon als bis zu den beiden Dominanten und ihren Parallelen. Der Kreis wird aber in beiden Werken vollständig durchmessen; somit ist jede der beiden Kompositionen tonartlich vollkommen gerundet, von einer zur anderen besteht keinerlei Verbindung, da alle im Einzelwerk auftretenden Spannungen mit dem Schlußakkord zur vollendeten Lösung gelangt sind. Grundsätzlich anders gliedert Bach den modulatorischen Aufbau mehrteiliger Werke. Bringt man z. B. den ersten Teil der Passion nach Matthäus allein zu Gehör, so bleiben die wichtigsten Tonartenspannungen ungelöst bestehen; auf den ersten muß der zweite Teil folgen. Stellt man jedoch, wie es üblich ist, neben die »Missa« das in derselben Grundtonart stehende »Symbolum«, so hat man zwei nahverwandte, aber völlig unverbundene Riesenmonumente nebeneinandergebaut, die sich zudem gegenseitig schwer beeinträchtigen. – Läßt man danach bei einer Gesamtaufführung der »Hohen Messe« auch noch das »Sanctus« folgen, so bringt man zwar ein Werk zu Gehör, dessen Besetzung von der der »Missa« und des »Symbolum« abweicht (wobei jedoch die Klangebene nicht grundsätzlich verlassen wird); in der Tonart aber tritt keinerlei Wechsel ein. Mehr als anderthalb Stunden lang hat man im engsten Umkreis um D-dur musiziert, zweimal ist dessen Kadenz vollkommen durchlaufen. Im »Sanctus« aber wird in D-dur fortgefahren. Und in D-dur geht es auch beim »Osanna« weiter. Alle drei Tuttisätze, die noch auf das »Sanctus« folgen, stehen in dieser Tonart; dabei aber fällt das Absinken der künstlerischen Qualität dieser den »Schlußteil der Hohen Messe« beherrschenden Chöre besonders empfindlich ins Gewicht. – Ich sage mit diesen Feststellungen nichts Neues; viele haben dasselbe längst empfunden. Unsere Gesamtaufführungen der »Hohen Messe« sind vielleicht eins der bemerkenswertesten Beispiele dafür, was eine irrige, aber festgefahrene Tradition gegenüber dem künstlerischen Urteil vermag.

*

2. Hiermit ist aber die Frage nicht beantwortet, warum Bach diese vier selbständigen Werke in einem Sammelbande vereinigte. Der Hinweis darauf, daß Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt *mehrfach* Sammlungen dieser Art unter seinen eigenen Kompositionen anlegte (siehe Kapitel XIV, Abschnitt 3), kann in unserm Fall nicht vollauf genügen. Denn die Vertonungen der mit »Kyrie eleison« beginnenden und mit »Dona nobis pacem« schließenden Texte sind hier von Bach nicht willkürlich oder gar zufällig aneinandergereiht worden; diese Texte stehen vielmehr seit Jahrhunderten in einem inneren Zusammenhang, und zwar nicht nur in der römisch-katholischen, sondern auch in der lutherischen Kirche. Die hier vereinigten Gebete und Bekenntnisse sind nach Inhalt und Form ökumenisches Gemeingut der gesamten Christenheit. Daß die Stücke

in lateinischer Sprache in der Liturgie auch der lutherischen Orthodoxie, d. h. im Gottesdienst der Leipziger Hauptkirchen zur Zeit Bachs, gebraucht wurden, stand in vollem Einklang mit dem Willen des Reformators. Luther selber nannte den evangelischen, Predigt und Abendmahl umschließenden Gottesdienst Wittenbergs »Messe« (oder in der lateinischen Form »Missa«); ja auch in seiner berühmten Schrift über die »Deutsche Messe« von 1526 sagt er, daß er Deutsch nicht als die einzig zulässige Sprache der Liturgie betrachtete; »denn ich in keinem Fall will die lateinische Sprache aus dem Gottesdienst lassen gar wegkommen«. Seine Absicht bestand nicht darin, die Messe der mittelalterlichen Kirche abzuschaffen; er wollte sie vielmehr reformieren. Die gottesdienstlichen Formen des Luthertums in den beiden auf die Reformation folgenden Jahrhunderten sind allein aus ihrer Herkunft von der römischen Messe verständlich. Erst der Pietismus und der Rationalismus führten zum Bruch mit dieser Tradition, zur Beseitigung des kunstvollen liturgischen Aufbaus und im Zusammenhang damit auch zur endgültigen Abschaffung der lateinischen Bestandteile der Liturgie. Leipzig aber bildete in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine der letzten Hochburgen des alten Luthertums.

Wir müssen dies alles aber in noch allgemeinerem Sinne verstehen. Die Kirche der lutherischen Reformation hat von Anfang an größtes Gewicht darauf gelegt, im consensus mit der richtig verstandenen »una sancta catholica et apostolica ecclesia« zu stehen. Dies darzulegen ist eins der Hauptanliegen der »Confessio Augustana« (1530), auf die Bach bei seinem Amtsantritt in Leipzig feierlich verpflichtet worden war, zu deren Zweihundertjahrfeier er 1730 – zwei Jahre vor der Komposition des »Symbolum Nicenum« – drei große Kantaten geschaffen hatte. Wie auf die Lehre, so bezog das Augsburger Bekenntnis sein Festhalten an der Überlieferung auch auf den Kultus. Es heißt im Artikel XXIV De Missa:

> Falso accusantur nostrae ecclesiae, quod missam aboleant. Retinetur enim missa apud nos et summa reverentia celebratur.
>
> Man legt den Unseren mit Unrecht auf, daß sie die Messe sollen abgetan haben. Denn das ist offentlich, daß die Messe, ohn Ruhm zu reden, bei uns mit großerer Andacht und Ernst gehalten wird dann bei den Widersachern.

Das stand trotz manchen Veränderungen, die das 16. und 17. Jahrhundert gebracht hatten, auch im Leipzig Bachs in Geltung. Eine der wichtigsten Quellen für unsere Kenntnis des damaligen Gottesdienstes sind die mehrfach erwähnten »Leipziger Kirchen-Andachten« von 1694. Der zweite Teil des Werkes ist ein Gesangbuch. Darin folgen auf die deutschen Kirchenlieder: »Cantica quaedam sacra veteris ecclesiae selecta, quae Dominicis & Festis diebus per totius anni curriculum in Templis Cathedralibus usitate ... cantari & adhuc retineri solent«. An ihrer Spitze steht: »I. Precatio Ecclesiae«, bestehend aus »Kyrie« und »Gloria«, d. h. der Wortlaut der »Missa«. Ihm folgt: »II. Symbolum Nicenum« und »III. Praefatio ante Communionem canenda«, beginnend mit dem im Wechsel zwischen dem »Minister« und der »Ecclesia«, dem Pfarrer und der Gemeinde, gesungenen Gebet, endend mit dem »Sanctus« des »Chores«. Bis zum Wortlaut, der von dem des Missale Romanum abweicht (auf »Sanctus« folgt kein »Osanna«), ja bis zur Orthographie und der Nummernzählung entspricht der Text dem

in Bachs Kompositionen. Wir haben hiermit also die Quelle für die von Bach vorgenommene Aneinanderreihung der drei Werke nachgewiesen.

»Osanna in excelsis«, »Benedictus«, »Agnus Dei« und »Dona nobis pacem« finden wir nicht unter den »Cantica quaedam veteris ecclesiae selecta« der »Kirchen-Andachten«. Dies braucht uns aber nicht irrezumachen. Die »Kirchen-Andachten« sind für die Hand der Gemeindeglieder bestimmt. Sie sollen mit Hilfe dieses Buches dazu angeleitet werden, dem Gang des Gottesdienstes mit innerem Verständnis zu folgen. Zu diesem Zweck werden die Vorgänge im Altarraum erläutert, die regelmäßig gebrauchten Bibellektionen genannt, die nach der Kirchenzeit an jedem einzelnen Sonntag gesungenen Lieder angegeben, die fest eingegliederten Gebete abgedruckt, die lateinischen Stücke auch in der Übersetzung geboten. Nur die umfangreichen Texte der »Hauptmusik«, der Kantate, fehlen. Diese aber befanden sich, wie gesagt, als Einzeldrucke in der Hand der Kirchgänger, nicht aber der Wortlaut der »sub communione« dargebotenen und von Fall zu Fall wechselnden Musik. So kann es uns nicht wundern, daß wir den Text der Sätze vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem« unter den lateinischen Stücken des Gesangbuchabschnittes der »Kirchen-Andachten« ebenfalls nicht finden. Dies entspricht vielmehr genau der Gepflogenheit der Leipziger Hauptkirchen.

Bach hat den vier Werken, die er nach und nach in dem Sammelbande A vereinigte, keinen gemeinsamen Titel gegeben. So dürfen auch wir es nicht tun. Wollten wir es dennoch wagen, dem Inhalt dieser Handschrift und ebenso unserer Ausgabe eine zusammenfassende Bezeichnung zu geben, so könnte sie kaum anders lauten als:

> Cantica quaedam sacra veteris ecclesiae selecta, quae Festis diebus in Templis Cathedralibus cantari et adhuc retineri solent.

XVII. ZUSAMMENFASSUNG

Wir sind in dieser Studie weitverzweigte und oftmals verschlungene Wege gegangen. Um die Übersicht zu erleichtern, lasse ich einige Tabellen mit graphischer Darstellung der Entwicklung folgen, denen hier erläuternde Worte beigegeben werden.

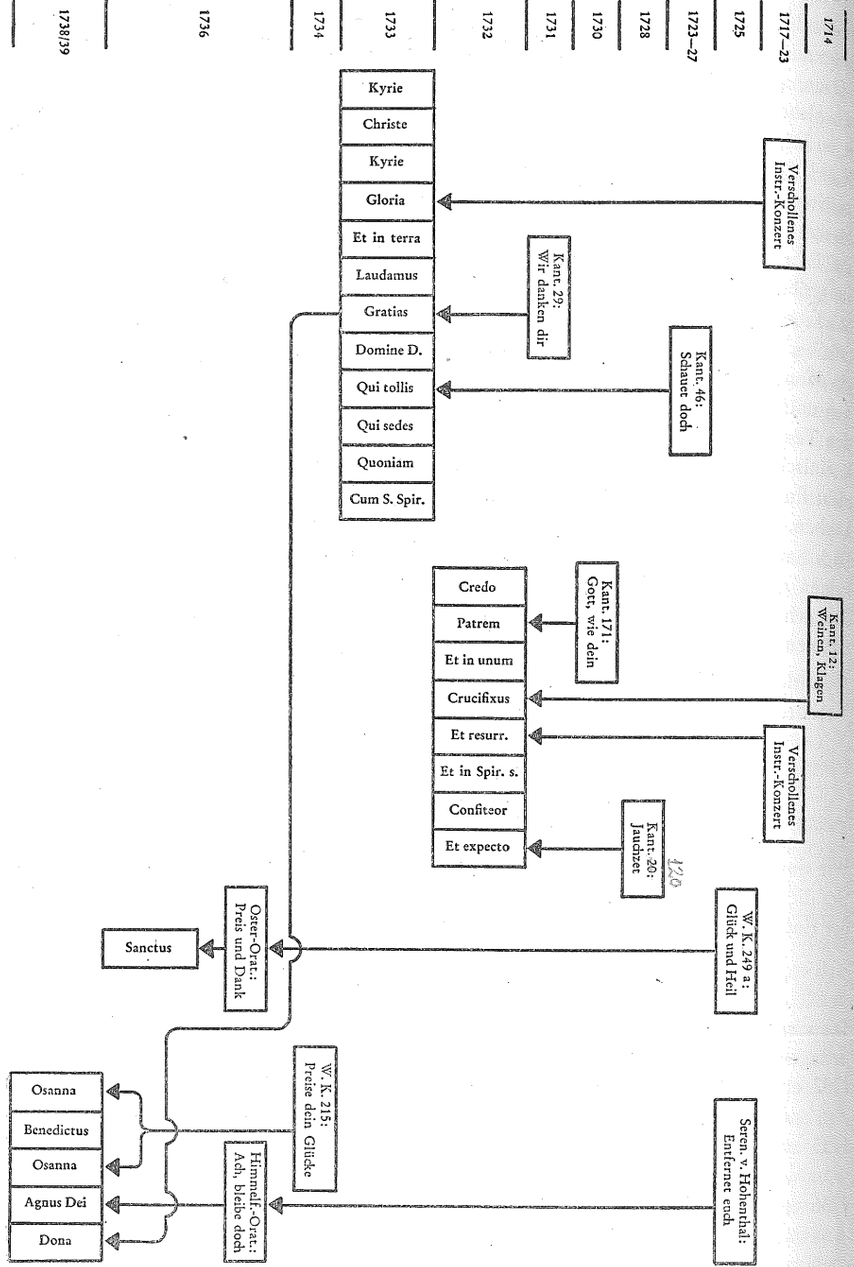
TABELLE I: DIE ENTSTEHUNG DER VIER WERKE

Die vier Werke sind dadurch kenntlich, daß ihre Einzelsätze, und zwar senkrecht, eingetragen sind.

1732 entstand das *»Symbolum Nicenum«*, dessen Urform den Satz »Et incarnatus est« noch nicht enthielt. Die nachweisbaren Quellen sind aus der Tabelle zu ersehen.

1733 entstand die »Missa«. Auch hier lassen sich die Quellen bestimmter Sätze nachweisen.

1736 entstand das »Sanctus«. Als Vorbild, nicht als Quelle im strengen Sinn des Wortes, ist der Schlußchor des im gleichen Jahre entstandenen Oster-Oratoriums anzusehen, das seinerseits Parodie der Weltlichen Kantate 249a ist.



1738/39 entstand als letztes der Werke die Reihe der Sätze, die mit dem »Osanna in excelsis« beginnen und mit dem »Dona nobis pacem« schließen. Hieraus ist als Urbild des zweimal auftretenden Chores »Osanna in excelsis« der Eingangssatz der Weltlichen Kantate 215 nachzuweisen. Die Quelle des »Agnus Dei« ist die Alt-Arie »Ach bleibe doch, mein liebstes Leben«, die wiederum aus einem Satz der weltlichen Serenata zur Vermählung des Geheimen Kriegsrates v. Hohenthal parodiert wurde. Der Satz »Dona nobis pacem« ist Parodie, eigentlich nur Neutextierung, des »Gratias agimus tibi« aus der »Missa«, und zwar aus deren erster Fassung von 1733. Da das »Gratias« auf den Eingangschor der Kantate 29 zurückzuführen ist, liegt auch beim »Dona« wie beim »Agnus Dei« Parodierung zweiten Grades vor. – Auch das »Benedictus« ist wahrscheinlich als Parodie anzusehen; doch hat sich ein Urbild des Satzes bisher nicht nachweisen lassen.

TABELLE II: DIE QUELLEN ERSTEN RANGES UND DIE ABSCHRIFTEN DES »TYPUS P 180«

Erklärung der Zeichen:

Jede Handschrift ist durch ein Rechteck gekennzeichnet, links oben die Signatur oder sonstige Benennung des Manuskripts, darunter das in ihm Aufgezeichnete.

Signaturen ohne Ortsangabe bezeichnen nach Berlin gehörige Handschriften; P bedeutet Partitur, St bedeutet Stimmen.

St Dresden: Handschrift der Landesbibliothek Dresden Mus. 2405 D 21, Aut. 2.

P London: Handschrift des British Museum R. M. 21 e 27.

P Frankfurt: Handschrift der Stadt- und Universitäts-Bibliothek Frankfurt Mus. Hs. 145.

P Knyvett: Handschrift aus dem Verkaufskatalog Knyvett, London 1825.

Missa bedeutet die früheste Fassung des Werkes, Missa² die 2. Fassung usw.; entsprechend: Symb[olum Nicenum] und Sanct[us] mit ihren Exponenten.

Os. bezeichnet alle Sätze vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem«.

Einrahmungen in starken Linien ▭ bezeichnen Handschriften und Fassungen des darin Aufgezeichneten, die beide auf Joh. Seb. Bach selber zurückgehen.

Einrahmungen in schwachen Linien ▭ bezeichnen nichtautographe Handschriften oder nicht von Joh. Seb. Bach stammende Fassungen.

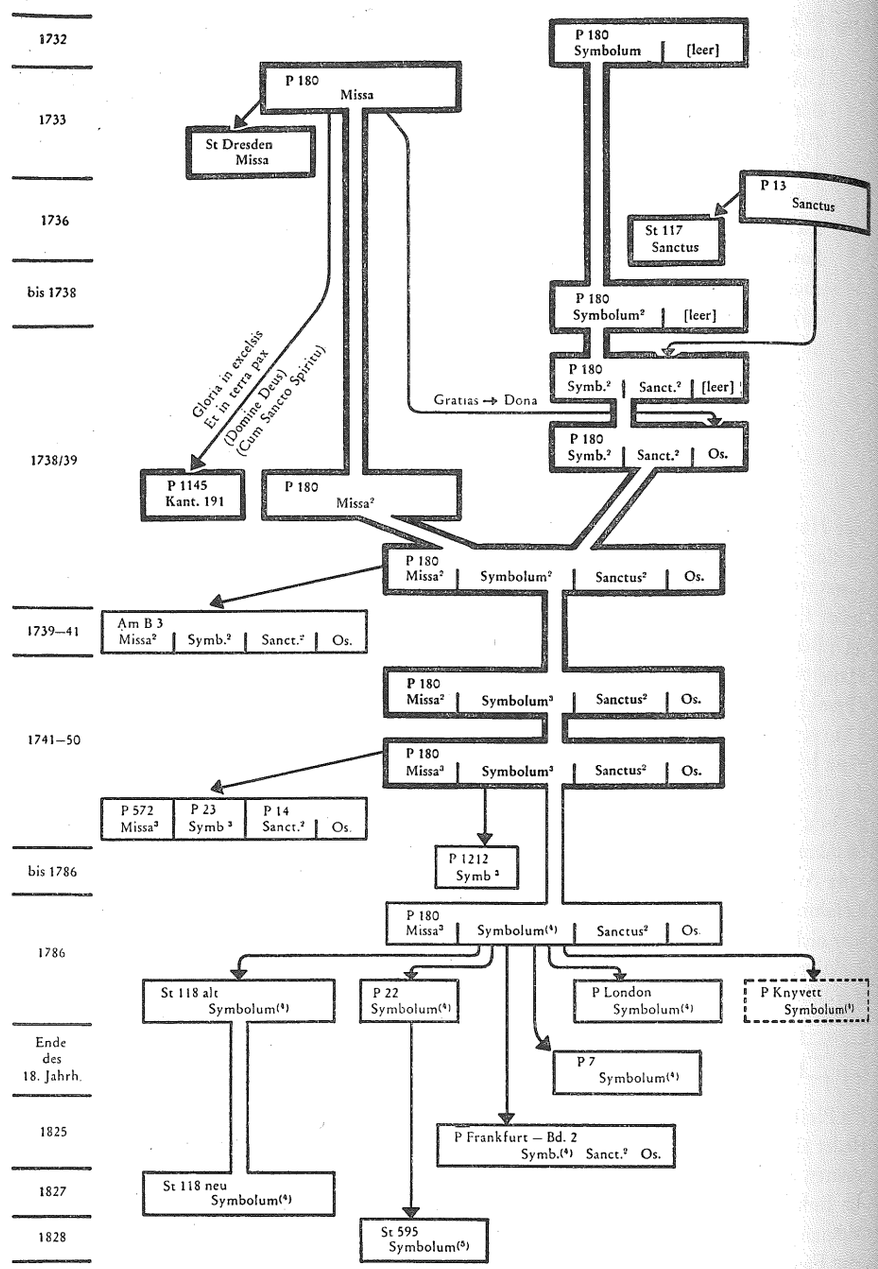
Punktierte Einrahmung ⬚ besagt, daß die Handschrift ehemals vorhanden war, aber heute nicht mehr auffindbar ist.

Einrahmungen, die in dieser Weise miteinander verbunden sind, deuten an, daß dieselbe Handschrift, aber verschiedene Fassungen des darin Aufgezeichneten vorliegt.

Ein Pfeil bedeutet entweder Abschrift oder umarbeitende Übernahme.

Findet sich neben dem Pfeil die Angabe von Sätzen, so bedeutet dies, daß nur die genannten Sätze kopiert oder umgearbeitet übernommen worden sind.

Am linken Rande stehende Jahreszahlen oder sonstige chronologische Angaben bezeichnen die Zeit, in der die in gleicher Höhe rechts daneben skizzierten Handschriften oder Fassungen entstanden sind.



Erläuterung der Tabelle II

Hauptgegenstand der Darstellung ist die Geschichte des autographen Partiturbandes P 180. Dazu kommt die Ableitung der mit P 180 in enge Verbindung zu bringenden Abschriften (Kopien des »Typus P 180«). Ich gliedere die Entwicklung in vier Zeitabschnitte.

1732 bis 1738/39

Die erste Hälfte von P 180:

1733 Entstehung der *»Missa«*, Aufzeichnung (Urschrift) der Partitur auf losen Doppelblätterlagen, die gleichlaufend mit der Niederschrift paginiert und nach Vollendung der Partitur zu einem selbständigen Bande vereinigt werden.

Aus dieser Partitur werden die heute in Dresden aufbewahrten Originalstimmen der »Missa« ausgeschrieben.

1738/39 Die »Missa« erhält durch autographe korrigierende Eintragungen in P 180 ihre 2. Fassung (*»Missa²«*). Wichtigstes Merkmal zur Unterscheidung der beiden Fassungen: Die Dresdener Stimmen bieten die Lesarten ante correcturam. Die Datierung der 2. Fassung ist möglich durch die parallel damit entstandene Kantate 191, die vier Sätze der »Missa«, davon zwei mit dem originalen Text, enthält.

Die zweite Hälfte von P 180:

1732 Entstehung des *»Symbolum Nicenum«*, Aufzeichnung (Urschrift) der Partitur in einem bereits gebundenen, nicht paginierten Bande, dessen hintere Blätter leer bleiben.

1736 Entstehung des *»Sanctus«*, Aufzeichnung (Urschrift) der Partitur als selbständiges Manuskript: P 13.

Nach diesem Manuskript werden die Stimmen zum »Sanctus« ausgeschrieben: St 117.

Bis 1738 Das »Symbolum« erhält durch autographe korrigierende Eintragungen in P 180 seine 2. Fassung (*»Symbolum²«*). Wichtigste Kennzeichen dieser 2. Fassung: Einfügung des Satzes »Et incarnatus est«, Neutextierung des »Et in unum Dominum«, wozu das erste der noch leeren Blätter des Bandes benutzt wird, Erweiterung des »Crucifixus«.

1738 Das »Sanctus« erhält seine 2. Fassung (*»Sanctus²«*). Diese wird nicht in die Partitur P 13 korrigierend eingetragen; Bach schreibt vielmehr die 2. Fassung des »Sanctus« im Anschluß an die Neutextierung von »Et in unum Dominum« in den Band, der bisher nur das »Symbolum²« enthielt. Wichtigstes Merkmal der 2. Fassung des »Sanctus«: Statt des Sopr. III erscheint der Alt I, statt des Alt der Alt II.

1738/39 Nachdem Bach zunächst geplant hatte, auf den letzten leeren Blättern des Bandes, der bisher »Symbolum²« und »Sanctus²« enthielt, ein anderes Werk aufzuzeichnen, entschloß er sich dazu, auf diesen leeren Blättern die Sätze vom »Osanna in excelsis« bis zum »Dona nobis pacem« niederzuschreiben

(*Os.*). Das »Dona nobis pacem« ist Neutextierung, im übrigen aber Abschrift des »Gratias agimus tibi« der »Missa« in der 1. Fassung (!). Man erkennt daraus zweierlei: 1. Die erste Hälfte des heutigen Bandes P 180 war damals noch ein selbständiger Band (sonst wäre die Abschrift nicht möglich gewesen), 2. die 2. Fassung der »Missa« (»Missa²«) ist später anzusetzen als die Niederschrift von Os., also auch später als »Symbolum²«. Die beiden Fassungen »Missa²« und »Symbolum²« sind unabhängig voneinander entstanden.

1738/39 bis 1786

1738/39 Nachdem die 2. Fassung der »Missa« (»Missa²«) entstanden war, vereinigte Bach die beiden bisher getrennt existierenden Hälften von P 180 zu *einem* Buchbinderbande. Es entsteht ein Sammelband, dem die »Cantica quaedam sacra veteris ecclesiae selecta, quae... cantari... solent«, d. h. der zweite Teil der »Leipziger Kirchen-Andachten« von 1694, zum Muster dienen. – Die bisher selbständige zweite Hälfte von P 180 erhält im Anschluß an die erste Hälfte eine Paginierung. Es werden vier Titelblätter eingefügt, die den Inhalt des Bandes gliedern und zugleich deutlich machen, daß er eine Sammlung von vier selbständigen Kompositionen darstellt (kein gemeinsamer Obertitel für das Ganze, keine Gliederung in »Partes«!).

1739 bis 1741 Anfertigung der Abschrift *Am B 3* durch Joh. Phil. Kirnberger.

1741 bis 1750 Zuerst erfährt das »Symbolum²« eine tiefgreifende Umarbeitung (»*Symbolum*³«). Die im gleichen Bande stehende »Missa²« bleibt zunächst unverändert und wird erst später als das Credo-Werk und unabhängig von ihm durchkorrigiert (»*Missa*³«). »Sanctus²« und »Os.« bleiben unverändert.
Die Abschriftengruppe *P 572, P 23, P 14* (zusammengehörig und alle vier Werke enthaltend) entsteht noch zu Bachs Lebzeiten; P 572 enthält autographe Korrekturen Bachs. Der Vergleich der drei Handschriftenbände mit Am B 3 und mit P 180 ermöglicht die Unterscheidung der letzten Fassungen von »Missa« und »Symbolum« von den vorhergehenden, liefert aber zugleich den Beweis dafür, daß »Symbolum³« früher entstanden ist als »Missa³«.

bis 1786 Entstehung der Abschrift *P 1212*, die inhaltlich mit P 23 übereinstimmt, also »Symbolum³« enthält.

1786 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

1786 Aufführung des »Symbolum« in Hamburg durch C. P. E. Bach, der das Werk zu diesem Zweck seinerseits umarbeitet und diese Bearbeitung in den Band P 180 einträgt (»*Symbolum*⁽⁴⁾«). Wichtigstes Merkmal zur Unterscheidung dieser Überarbeitung von der letzten authentischen: Die Abschriften P 572, P 23, P 14 und P 1212 bieten die Lesarten ante correcturam.
Im Zusammenhang mit dieser Aufführung von 1786 entstehen die »älteren Stimmen« von *St 118*, die z. T. dieselben Eingriffe von C. P. E. Bachs Hand zeigen wie die Partitur P 180, und die Partitur *P 22*.
In zeitlich nächster Nachbarschaft wird die im British Museum aufbewahrte

Handschrift des »Symbolum⁽⁴⁾« angefertigt (*P London*), die vielleicht identisch ist mit dem Manuskript, das T. Jones 1814 aus dem Nachlaß von Charles Burney erworben hat.

1786 ff. Die Abschrift des »Credo« (»Symbolum«), die im Verkaufskatalog *Knyvett* (London 1825) angeboten wird, dürfte in diese Gruppe von Handschriften (»Symbolum⁽⁴⁾«) zu rechnen sein.
Die Kopie *P 7*, ein ursprünglich selbständiges Manuskript des »Symbolum⁽⁴⁾«, wurde später mit den eigens dazu angefertigten Abschriften P 6 und P 8 zu einer vollständigen »Messe« verschmolzen (siehe Tabelle III mit den Erläuterungen).

19. Jahrhundert

1825 Hans Georg Nägeli in Zürich, damals Eigentümer von P 180 (aber auch einer Abschrift des »Typus Am B 3« – siehe die folgende Tabelle) stellt dem Frankfurter Musiker Joh. Nepomuk Schelble abschriftliches Material zur Verfügung. *P Frankfurt* ist eine Kopie davon; *Bd. 2* dieser Kopie ist ein Abkömmling von P 180.

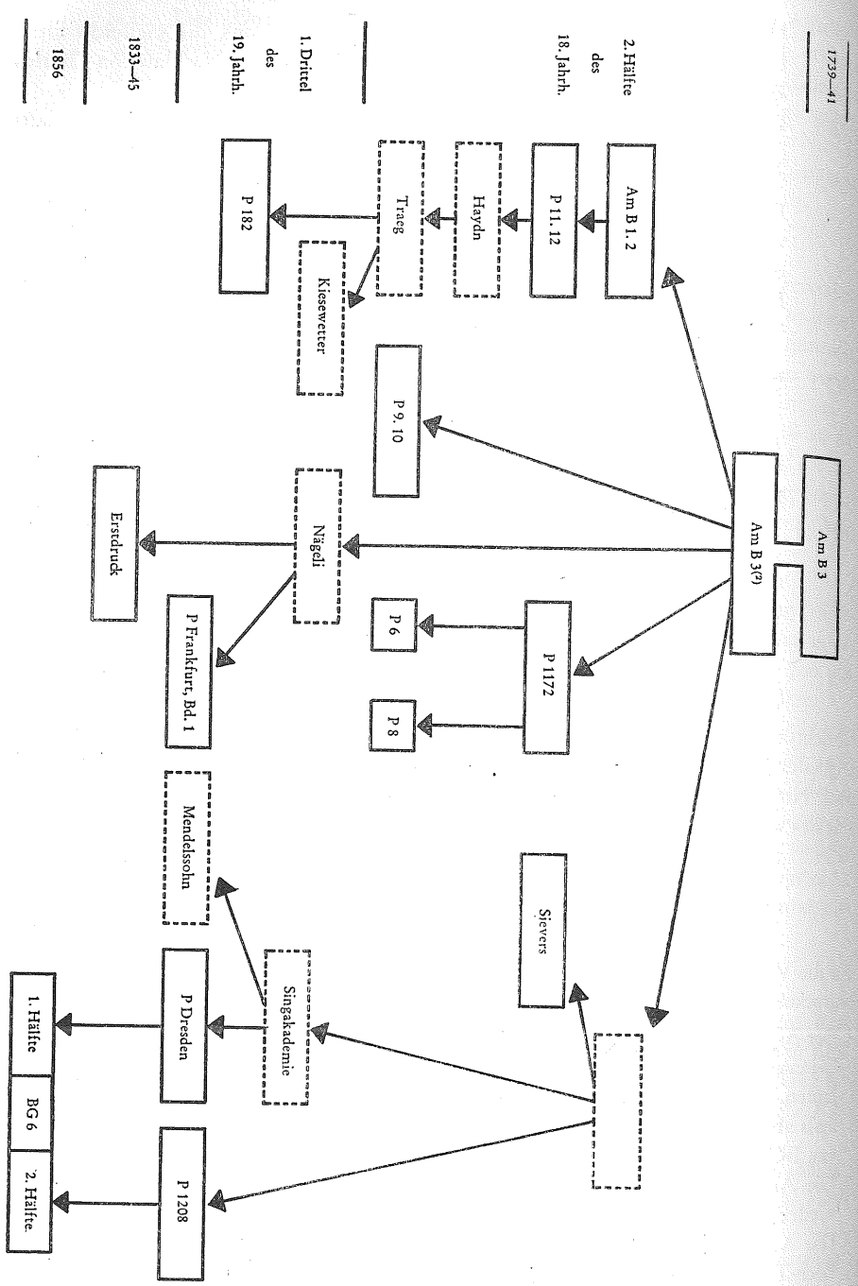
1827/28 Im Zusammenhang mit dem Konzert, das Spontini am 30. April 1828 im Berliner Opernhause veranstaltet, und bei dem sechs Sätze aus dem »Symbolum« erklingen, werden die »jüngeren Stimmen« aus *St 118* angefertigt. Dies geschieht, wie die Datierungen zeigen, im November–Dezember 1827.
Zugleich entstehen die Stimmen *St 595*, in denen der Bläserpart völlig umgestaltet ist (»*Symbolum*⁽⁵⁾«).

Gemeinsam ist allen Abschriften des »Typus P 180« mit sämtlichen autographen und originalen Quellen, daß jedes der vier Werke als selbständige Komposition behandelt wird. Nirgends findet sich ein Hinweis darauf, daß sie zusammen eine vollständige »Messe« darstellen.

TABELLE III: DIE PARTITUREN DES »TYPUS AM B 3«

Für die Verbreitung unserer vier Werke Joh. Seb. Bachs vor dem Erscheinen der ersten gedruckten Partiturausgabe (1833–1845) sind folgende Momente maßgebend gewesen:

1. Der Autographband P 180 befand sich in Privatbesitz und wurde, zumal nachdem er Eigentum des Züricher Verlegers Nägeli geworden war, der Öffentlichkeit vorenthalten. Er kam erst im Jahre 1857 zutage, als Hermann Nägeli ihn verkaufte. Damals aber lagen bereits zwei gedruckte Partituren, der Erstdruck und die 1. Ausgabe von BG 6 vor.
2. Die Abschriften des »Typus P 180« waren gering an Zahl und wurden nur selten wieder abgeschrieben.
3. Das Ansehen Joh. Phil. Kirnbergers, des Schülers von Joh. Seb. Bach und Hüters der Bach-Tradition, verschaffte der von ihm stammenden Abschrift Am B 3 hohe Auto-



rität, so daß dies Manuskript mehrfach abgeschrieben und die darin gebotene Fassung der Partitur durch Tochter- und Enkelkopien weit verbreitet wurde. Die Abschriften des »Typus Am B 3« beherrschten schließlich das ganze Feld unserer Überlieferung.

Davon geben die uns noch erhaltenen Exemplare, aber darüber hinaus auch die nur bibliographisch oder historisch nachweisbaren, ein deutliches Bild. Gemeinsam ist ihnen allen, daß sie im Gegensatz zur echten Überlieferung des »Typus P 180« (vgl. Tabelle II) sämtliche Sätze vom ersten »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem« als ein zusammenhängendes Werk behandeln, das den Titel »Missa« oder »Messe« trägt. Diese »Messe« Bachs wird schließlich mit Beethovens »Missa solemnis« in Parallele gesetzt; und so tritt endlich in den frühesten Drucken, die die Schlußglieder der Partiturenfamilie dieses »Typus« bilden, die Verdeutschung des Titels »Missa solemnis«, die Bezeichnung »Die Hohe Messe«, als Gesamttitel auf.

Die mater aller dieser Partituren, die Handschrift Am B 3, erfuhr, bevor sie zum erstenmal kopiert wurde, einen verfälschenden Eingriff in den Anfangstakten des Satzes »Et in unum Dominum«; daher erscheint das Manuskript in unserer Tabelle in zwei Fassungen, deren zweite, »Am B 3(2)«, für alle Abkömmlinge vorbildlich geworden ist. Die Genealogie dieser Abkömmlinge ist aus der Tabelle abzulesen. Punktierte Einrahmungen ⋯⋯ bezeichnen dabei Handschriften, die heute nicht vorliegen, aber als einstmals vorhanden nachzuweisen sind. Im einzelnen sei dazu folgendes bemerkt:

Innerhalb der großen Familie des »Typus Am B 3« stehen bestimmte Glieder untereinander in besonders naher verwandtschaftlicher Beziehung.

P 11. 12 ist eine Abschrift von *Am B 1, 2.* – *P 182* ist eindeutig als Abkömmling von P 11. 12 zu erkennen, wurde jedoch nicht als deren unmittelbare Kopie angefertigt. Vielmehr ist das Exemplar, das im Nachlaßverzeichnis von *Jos. Haydn* auftaucht, als direkte Abschrift von P 11. 12 entstanden. Nach der Partitur »Haydn« ist sodann die Handschrift verfertigt worden, die die Wiener Musikalienhandlung *Traeg* im Jahre 1804 zum Verkauf angeboten hat. Erst als Kopie dieses Traegschen Exemplars ist P 182 im Jahre 1822 entstanden. Vorher muß sich jedoch die Partitur abgezweigt haben, die *R. G. Kiesewetter* besaß und nach der er in den Jahren 1816 bis 1820 in Wien »Kyrie« und »Gloria« aufführte. – Da P 182 in allem Äußeren das Bild von P 11. 12 noch genauestens bewahrt, müssen die Zwischenglieder »Haydn« und »Traeg« ebenso ausgesehen haben; d. h. wir können uns von der Partitur, die Joseph Haydn besaß, noch eine genaue Vorstellung bilden.

Der *Erstdruck* gibt auf dem Titelblatt an, »nach dem Autographum gestochen« zu sein; seine Lesarten beweisen aber, daß er primär auf eine Abschrift des »Typus Am B 3« zurückgeht. Der Eigentümer, Hans Georg *Nägeli,* muß also neben dem Autograph P 180 auch einen Abkömmling von Am B 3 besessen haben. Dies wird durch den 1. Band der heute in Frankfurt a. M. aufbewahrten Partitur bestätigt (*P Frankfurt – Bd. 1*), die aus dem Nachlaß von Joh. Nepomuk Schelble stammt und für ihn nach Nägelis Exemplar hergestellt worden ist. (Der 2. Band derselben Frankfurter Partitur ist Abkömmling von P 180 – siehe die vorige Tabelle). Beide Bände benutzte Schelble bei Aufführungen von Teilen der »Messe« mit dem Frankfurter Cäcilien-Verein.

P 6 und *P 8* sind Abkömmlinge von *P 1172*. P 6 enthält »Kyrie« und »Gloria«, P 8 »Sanctus« und alle folgenden Sätze. Die beiden Manuskripte wurden hergestellt, um die ursprünglich selbständige Handschrift P 7 (enthaltend das »Symbolum«) zu einem vollständigen Exemplar der »Missa« zu ergänzen. (Zur Entstehung von P 7 siehe die vorige Tabelle.)

Die Kopie aus dem Besitz von Dr. Heinrich *Sievers* in Hannover bildet mit der »*Partitur Dresden*« und *P 1208* eine eng zusammengehörende Gruppe. Alle drei Handschriften müssen auf eine gemeinsame, heute verschollene Vorlage ..... zurückgehen. – Die Handschrift »Sievers« ist dadurch historisch bedeutsam, daß sie ehemals Eigentum von Joh. Nikolaus Forkel gewesen ist, aus dessen Nachlaß sie im Jahre 1819 Friedrich Konrad Griepenkerl erworben hat. Dieser hat sie später auch bei Aufführungen benutzt. – Die »Partitur Dresden« erweist sich als Kopie des leider verbrannten Exemplars der »*Singakademie*« in Berlin, die Zelter bei seinen Freitagsproben gebraucht und eigens dazu durchgearbeitet hatte. – An diesen Proben nahm der junge Felix *Mendelssohn* teil; hier lernte er Bachs »Messe« kennen. Später (1841 und 1843) dirigierte er im Leipziger Gewandhause Sätze aus dem »Symbolum« und das »Sanctus«. Da diese Stücke damals noch nicht gedruckt waren, muß Mendelssohn eine Partiturabschrift besessen haben. Wir gehen in der Annahme kaum fehl, daß die Partitur »Mendelssohn« als Abschrift des Exemplars »Singakademie« entstanden ist, zumal da die in seinem Besitz befindliche Partiturabschrift von Bachs Matthäus-Passion gleichfalls auf ein Exemplar der Berliner Singakademie zurückzuführen ist.

Die »*Partitur Dresden*« und *P 1208* sind deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil sie die Vorlagen für den Druck BG 6 gebildet haben. Der Entstehungsgeschichte dieser Ausgabe und der anderen Drucke ist die Tabelle IV gewidmet.

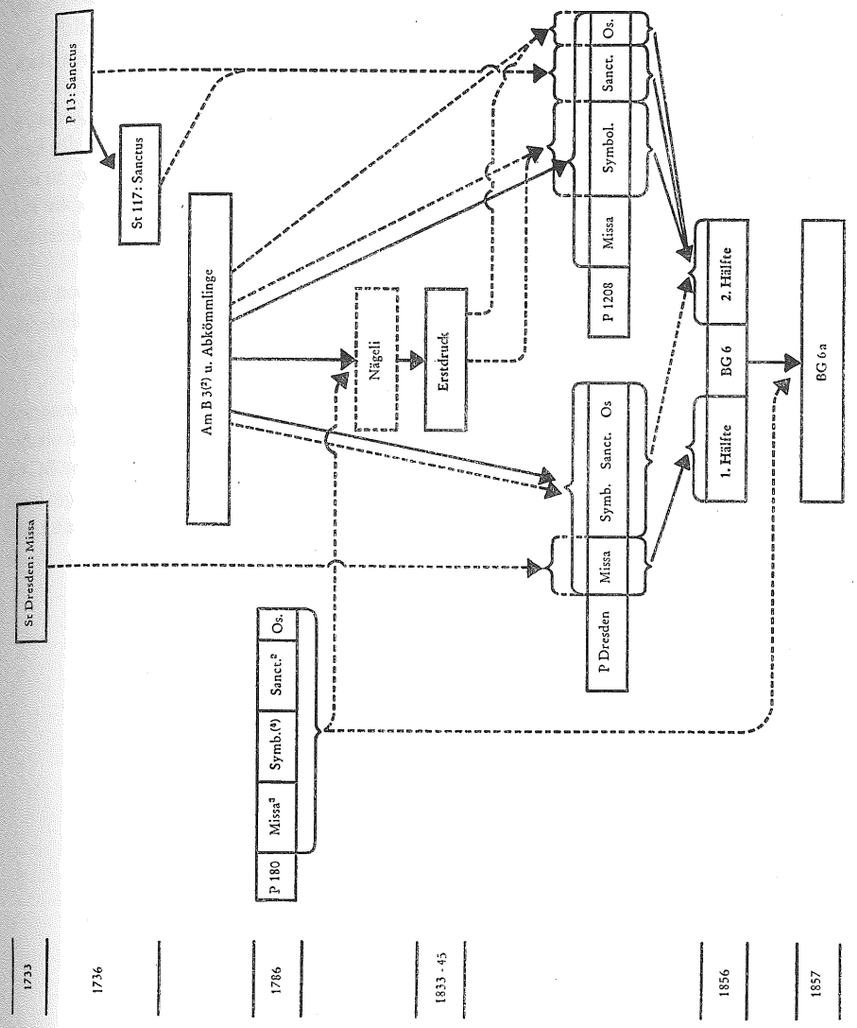
TABELLE IV: DIE ENTSTEHUNG DES ERSTDRUCKES SOWIE DER AUSGABEN BG 6 UND BG 6a

Erklärung der Zeichen: Durchgezogene Verbindungslinien (——→) bedeuten die Abkunft der einen Quelle von der anderen. – Punktierte Verbindungslinien (·····→) sagen, daß eine, meist nur sehr flüchtige, Überarbeitung der jüngeren Quelle durch Kollationierung mit der älteren stattgefunden hat.

Allgemeines: Durch die graphische Darstellung soll anschaulich gemacht werden, daß alle drei Drucke im ganzen den Partituren des »Typus Am B 3« zuzurechnen sind, wenn auch bestimmte Quellen ersten Ranges mit zu Rate gezogen wurden. Entscheidend war Am B $3^{(2)}$, d. h. die bereits verfälschte Abschrift Kirnbergers, und deren Abkömmlinge.

Der Erstdruck, erschienen 1833 bis 1845, gibt auf seinem Titelblatt an, »nach dem Autographum gestochen« zu sein. Der Verleger Nägeli in Zürich besaß zu jener Zeit die autographe Partitur P 180. Dennoch benutzte er für den Erstdruck, wie dessen Lesarten beweisen, eine ebenfalls in seinem Besitz befindliche Abschrift des »Typus Am B 3«, in die einige wenige Korrekturen nach P 180 eingetragen worden waren.

BG 6, erschienen 1856: Bei der Redaktion dieses Bandes stand das Autograph P 180 nicht zur Verfügung, da der Eigentümer Nägeli die Benutzung verweigerte. So mußten



sich die Herausgeber mit einer Kombination verschiedenster, zum größten Teil sekundärer Quellen begnügen. Als unmittelbare Vorlagen dienten ihnen die Handschriften P Dresden und P 1208. Beide sind späte Abkömmlinge des »Typus Am B 3«. P Dresden wurde ganz, P 1208 in der zweiten Bandhälfte mit der mater dieser Familie, der Handschrift Am B 3, und mit anderen Manuskripten desselben »Typus« verglichen. Die erste Hälfte von P Dresden wurde ferner mit den Originalstimmen von Bachs »Missa« (St Dresden) kollationiert, jedoch nur sehr oberflächlich.

In der zweiten Hälfte von P 1208 wurden das »Symbolum« und die mit »Osanna in excelsis« beginnenden Sätze des Bandes auch mit den entsprechenden Partien des Erstdruckes verglichen, da man seiner Angabe, »nach dem Autographum gestochen« zu sein, Glauben schenkte. Zur Revision des »Sanctus« in P 1208 wurden die autographe Partitur P 13 und die Originalstimmen St 117, beide jedoch wiederum nur sehr oberflächlich, herangezogen.

Als schwerste Verfälschung muß bezeichnet werden, daß BG 6 abweichend von sämtlichen handschriftlichen Quellen den Gesamtinhalt des Bandes nach der Gliederung im Missale Romanum in fünf Abschnitte gruppierte: Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus (+ Osanna und Benedictus) – Agnus Dei.

BG 6a, erschienen 1857: Nach der Publikation von BG 6 brachte Nägeli das Autograph P 180 zum Verkauf. Es wurde mit BG 6 verglichen; jedoch war auch diese Kollationierung nur sehr flüchtig. Die entscheidende Grundlage der revidierten Ausgabe BG 6a blieb BG 6. Auch die hier eingeschwärzte Einteilung nach dem Missale Romanum blieb erhalten. Im »Symbolum Nicenum« aber wurden große Teile der Bearbeitung, die C. P. E. Bach im Jahre 1786 in die väterliche Handschrift eingetragen hatte, in die Ausgabe BG 6a übernommen.

ZWEITER HAUPTTEIL

DIE QUELLEN

I. METHODISCHES ZUR BENUTZUNG DER QUELLEN IN DER VORLIEGENDEN AUSGABE

1. Maßgebend waren zunächst die »Richtlinien«, die das Johann-Sebastian-Bach-Institut für die neue Gesamtausgabe aufgestellt hat. So haben z. B. die einzelnen Sätze Nummern erhalten, die in den Quellen nicht auftreten. An dem originalen Notenbilde wurde in dem vorliegenden Bande, abgesehen von der Klangnotation der Tromben und Timpani sowie der Singstimmen-Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor, kaum etwas geändert. Die genannten »Richtlinien« können und sollen jedoch nur allgemeine Prinzipien aufstellen, um die Einheitlichkeit der Bände, insbesondere in typographischer Beziehung, sicherzustellen. Viele Einzelheiten, ja auch manches von grundsätzlicher Bedeutung, muß der Entscheidung des jeweiligen Herausgebers überlassen werden. Von den hierauf bezüglichen Erfahrungen beim Studium der Quellen und von den sich daraus ergebenden Folgerungen für die Gestaltung der Edition und des speziellen »Kritischen Berichtes« sei hier das Wichtigste mitgeteilt.

*

2. Beim Vorhandensein mehrerer autographen und originalen Handschriften Bachscher Werke liegen allermeist sehr zahlreiche Einzelvarianten vor. Dies gilt nicht nur, wenn wir zwei oder mehr eigenhändige Partituren derselben Komposition besitzen, sondern auch, wenn es sich um eine Partitur und einen zu ihr gehörenden Stimmensatz handelt. In dem ersten Fall (Existenz von mehr als einer Partitur) wird die Entscheidung meist nicht schwer zu fällen sein, welche Quelle die Grundlage der Edition zu bilden hat, so daß die daneben auftretenden Lesarten im Variantenverzeichnis des »Kritischen Berichtes« unterzubringen sind. Unter den hier publizierten Kompositionen sind nur beim »Sanctus« zwei autographe Partituren (A^1 und A) vorhanden. Wie bei den übrigen Werken wurde auch hier A der Ausgabe zugrunde gelegt; die Abweichungen, die A^1 bietet, erscheinen im Verzeichnis der Varianten.

*

3. Viel schwieriger ist die Entscheidung zu treffen, wenn neben der autographen Partitur auch originale Stimmen erhalten sind. Dies ist in unserm Bande bei der »Missa« (Quelle B) und beim »Sanctus« (Quelle B^1) der Fall. Bei den bisher vorliegenden Ausgaben Bachscher Werke hat man nach folgendem Grundsatz gehandelt: Die Edition soll nach Möglichkeit alles bieten, was in autographen oder originalen Quellen auftritt; beim Vorhandensein von Varianten ist in der Regel der Lesart der Stimme der

Vorzug zu geben. Dieser Grundsatz ist in der vorliegenden Ausgabe preisgegeben worden, und zwar aus folgenden Gründen:

a) Die hier benutzten Stimmen enthalten zwar mehr als die dazugehörigen Partituren. Gleichwohl dürfen diese Mehreintragungen der Stimmen häufig nicht in unsere Edition übernommen werden, da hierdurch das Partiturbild mißverständlich werden würde. Viele Vermerke in der einzelnen Stimme haben nämlich ausschließlich für den einzelnen Musiker (Instrumentalisten oder Sänger) Bedeutung, der bei der Aufführung diese Stimme benutzt. Ein Beispiel mag das Gesagte erläutern: Beim Beginn des Satzes »Qui tollis peccata mundi« bietet die autographe Partitur A keine Zeitmaßangabe. Dasselbe gilt von den Stimmen der beiden Flöten, von Viol. II, Va., Sopr. II, Tenor und Baß. Die vier übrigen Stimmen zeigen folgenden Befund: Bei Alt, Vc. und Bc. steht »Lente«, bei Viol. I »Adagio«. Dies hat man zum Anlaß genommen, in den bisher vorliegenden Partiturausgaben (außer dem Erstdruck) den Satz mit »Lento« zu überschreiben. Der Leser der Partitur gewinnt dadurch den Eindruck, als solle »Qui tollis« in einem langsameren Zeitmaß musiziert werden, als das vorhergehende »Domine Deus«. Dies entspricht jedoch keineswegs der Absicht des Komponisten. Wenn Bach in den genannten vier Einzelstimmen (Viol. I, Alt, Vc. und Bc.) Vermerke wie »Adagio« oder »Lente« einträgt, so allein deshalb, weil die diese Stimmen Ausführenden (sie setzen als erste ein) aus ihrer bloßen Stimme nicht sofort erkennen können, daß das relativ langsame Zeitmaß des »Domine Deus« in dem sich völlig pausenlos anschließenden »Qui tollis« weiter durchgehalten werden soll. Für den Benutzer der Partitur, die das Bild des ganzen Satzes vermittelt, ist dies jedoch auf den ersten Blick klar. In einer Partituredition hat also eine Zeitmaßangabe beim Beginn von »Qui tollis« nichts zu suchen; sie würde nur zu Mißdeutungen des von Bach Beabsichtigten führen.

b) Die Stimmen enthalten zwar mehr als die autographe Partitur, aber sie sind aufs ganze gesehen auffallend sorglos geschrieben. So ergeben sich zahllose Widersprüche auch zwischen den einzelnen Stimmen. Dies gilt insbesondere von der Bogensetzung. Als Beispiel verweise ich auf Takt 21 ff. des Satzes »Cum Sancto Spiritu«. Man hat sich bisher bemüht, in Fällen wie diesem aus der ungeheueren Mannigfaltigkeit dessen, was die Stimmen enthalten, so etwas wie einen Normaltypus der Bogensetzung herauszuarbeiten und im Partiturdruck auf alle Stimmen des ganzen Satzes auszudehnen, ist dabei aber nur zu höchst subjektiven Entscheidungen gelangt. Hierdurch ist zugleich der Quellenbefund in einem Ausmaße verwischt worden, wie es in einer wissenschaftlichen Ausgabe nicht zulässig ist. Das auf diese Weise gebotene Notenbild entspricht keiner einzigen der Quellen. Von deren Befunde aber sich ein Bild zu machen, ist unmöglich, da man es unterlassen hat, im Revisionsbericht entsprechende Mitteilungen zu machen.

Aus diesen und ähnlichen Gründen hat sich der Herausgeber entschlossen, soweit wie es irgend angängig zu sein schien, an dem Befunde der autographen Partitur festzuhalten. Weichen die Stimmen davon ab, so sind die Varianten im Kritischen Bericht genannt, in extremen Fällen wie dem erwähnten aus »Cum Sancto Spiritu« jedoch nur in begrenzter Auswahl.

*

4. Eine weitere Frage jedoch bedurfte sorgfältiger Einzelprüfung bei jedem in Betracht kommenden Satz, die der Berücksichtigung von Angaben über Stärkegrade. In dieser Beziehung ist die Notierung in den originalen Stimmen nicht nur sehr viel vollständiger als in den autographen Partituren, sie ist auch (aufs ganze gesehen) konsequent; zum mindesten läßt sie uns an keiner Stelle über Bachs Absichten im unklaren. Dazu kommt, daß die Abstufung nach den Stärkegraden ein wesentlicher Faktor der Struktur des Satzes ist, also in dem Notenbilde, wie es eine gedruckte Partitur vermitteln soll, nicht fehlen darf. Daher hat sich der Herausgeber dazu entschlossen, in seiner Edition bei der Eintragung der Zeichen piano, forte u. a. über das in der autographen Partitur Stehende hinauszugehen. In den meisten Fällen hat er sich bei den hierdurch notwendigen Ergänzungen zu A an die Vermerke in den Stimmen gehalten; nur in seltenen Ausnahmefällen hat er sie sinngemäß auf analoge Stellen des Satzes ausgedehnt. Die in keiner Quelle auftretenden Angaben sind entsprechend den »Richtlinien« typographisch kenntlich gemacht. Um dem Leser darüber hinaus den genauen Einblick in die Quellen zu erleichtern, hat er im Kritischen Bericht bei allen hierher gehörenden Sätzen tabellarische Übersichten vorangestellt, die den Befund der Handschriften im Vergleich mit dem Ergebnis der Redaktion veranschaulichen.

*

5. Schon durch das bisher Ausgeführte ist der spezielle Teil der Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht zu beträchtlichem Umfang angewachsen. Er enthält zahlreiche Angaben, deren Kenntnis zur Beurteilung der Sätze notwendig ist, so daß die Ausgabe nur dann mit Gewinn wird benutzt werden können, wenn der Bericht stets bei der Partiturlektüre mitherangezogen wird. Aber auch noch aus anderen Gründen mußte die Quellenbeschreibung ausführlicher gehalten werden, als dies bisher üblich war. Unsere Partitur A hat, wie ich im Ersten Hauptteil nachgewiesen habe, in den meisten ihrer Abschnitte die Entwicklung der Kompositionen von einer Gestalt zur anderen miterlebt. Mehrfach ist sie von Bach selber überarbeitet worden. Die Schichtungen im Werden der Sätze zu zeigen, hat der Herausgeber als eine seiner wesentlichen Aufgaben angesehen. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, den in der Partiturhandschrift auftretenden Korrekturen in weitestem Umfang nachzugehen, das vor der Korrektur Aufgezeichnete zu entziffern und mit etwa vorhandenen anderen Manuskripten (Stimmen, Abschriften) zu vergleichen. Allein auf diesem Wege kann es gelingen, ein Bild von der Entstehung der Stücke, beginnend mit dem Urtext, ja gelegentlich sogar dem skizzierten Entwurf, endend mit der letzten Überarbeitung durch Bach, zu zeichnen. Der spezielle Teil des Kritischen Berichtes enthält hierdurch zugleich die Belege für die »Geschichtliche Darstellung« im Ersten Hauptteil dieses Bandes und ermöglicht dem Leser deren Überprüfung. Um den Benutzer jedoch nicht auf Schritt und Tritt zu gängeln und ihm dadurch die Gewinnung eines selbständigen Urteils zu erschweren, hat der Herausgeber darauf verzichtet, im speziellen Teil genealogische Zusammenhänge zwischen den Handschriften kenntlich zu machen, weil sie ohnehin die tabellarischen Übersichten am Schluß des Ersten Hauptteils zur Darstellung bringen.

*

6. Schließlich wurde auch der Beschreibung der originalen Stimmen weit größerer Raum gegönnt, als dies bisher üblich war. Gewiß ist es die Hauptaufgabe einer Edition wie der vorliegenden, die Partitur so darzubieten, daß sie die Kompositionen in möglichster Vollkommenheit, d. h. Bachs Willen entsprechend, wiedergeben, und zugleich das Studium der Quellen zu ermöglichen. Diesen Quellen aber, und nicht zuletzt den Stimmen, kommt eine eigene, auch von der Redaktion der Ausgabe unabhängige Bedeutung zu. Gewährt uns das Studium der eigenhändigen Partiturniederschriften Bachs sehr häufig einen Einblick in sein Schaffen und Umformen der Werke, so haben wir mit den originalen Stimmen das Material in der Hand, mit dem der Meister praktisch zu arbeiten hatte, wenn er seine Kompositionen zum Erklingen brachte. Wir haben ein lebhaftes Interesse daran, uns davon ein möglichst genaues Bild zu verschaffen. Hierfür ist der Kritische Bericht der wissenschaftlichen Ausgaben der gewiesene Platz. Darum hat der Herausgeber der Beschreibung der Stimmen, gerade auch in ihren Unvollkommenheiten und Fehlern, seine besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Bieten diese Stimmenhefte und -blätter, wie im Gegensatz zu der bisher geltenden Auffassung gesagt werden muß, gegenüber der eigenhändigen Partitur auch nicht das vollständigere oder richtigere Bild der Werke, so führen sie mitten hinein in Bachs Musizierpraxis und sind damit für diese wichtige Seite seines Lebens und Wirkens Zeugen ersten Ranges.

II. ALLGEMEINE BESCHREIBUNG DER QUELLEN

A: *Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. autogr. Bach P 180*

Inhalt: Alle Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem«.
1 Partiturband, bestehend aus 99 Bl., von denen 7 S. unbeschrieben, die übrigen von Bachs Hand mit schwarzer Tinte beschrieben sind.
Reihenfolge der Blätter:

Bl. 1^r: Titelblatt No. 1, reproduziert S. 2 unserer Ausgabe.
1^v: leer.
2^r: beschrieben, nicht paginiert.
2^v bis 49^r: beschrieben, autogr. paginiert: 2 bis 95, die Paginierung auf der Rektoseite der Bl. rechts oben, auf der Versoseite links oben.
49^v: leer.
50^r: Titelblatt No. 2, reproduziert S. 134 unserer Ausgabe.
50^v: leer.
51^r bis 78^v: beschrieben, autogr. paginiert: 97 bis 152.
79^r: Titelblatt No. 3, reproduziert S. 228 unserer Ausgabe.
79^v: leer.
80^r bis 87^v: beschrieben, autogr. paginiert: 153 bis 168.
88^r: rastriert, aber ohne sonstige Beschriftung.
88^v: leer.
89^r: Titelblatt No. 4, reproduziert S. 256 unserer Ausgabe.
89^v: leer.
90^r bis 99^v: beschrieben, autogr. paginiert: 169 bis 188.

Die Verteilung der Sätze auf die Seiten ist aus der Einzelbeschreibung zu ersehen. Die Angaben von Seitenzahlen in diesem Bericht folgen der autogr. Paginierung. Eine Faksimileausgabe der vollständigen Handschrift A ist im Jahre 1924 im Inselverlag zu Leipzig erschienen.
Der Band BG 44 (Bachs Handschrift) bringt auf Bl. 89 bis 124 folgende 36 Seiten aus der Handschrift in wenig verkleinerter Lichtdruckwiedergabe:

Bl. 2^r enthaltend: 1. »Kyrie eleison«, Takt 1 bis 10.
7^v (autogr. Pagin.: 12), enthaltend: 1. »Kyrie eleison«, Takt 119 bis 126.
8^r („ „ 13), „ : »Christe eleison«, Takt 1 bis 19.
11^v („ „ 20), „ : 2. »Kyrie eleison«, Takt 51b bis 59.
»Gloria in excelsis«, Takt 1 bis 12.

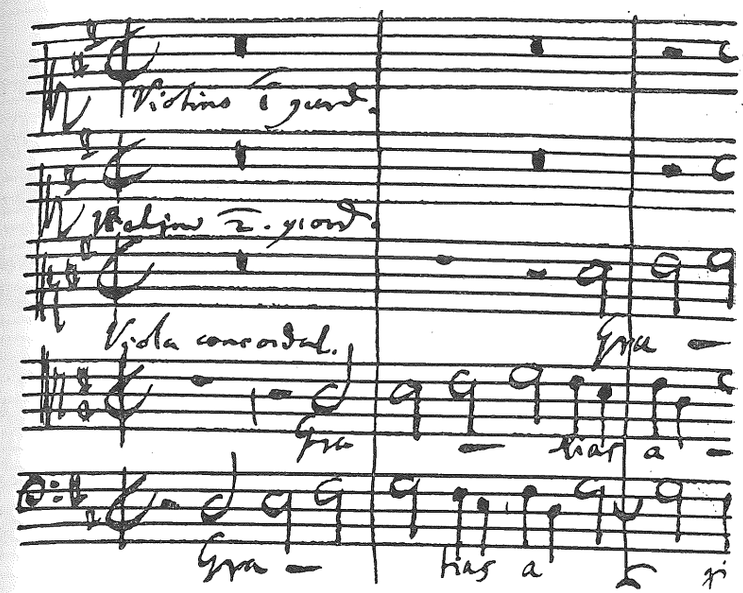
12r (autogr. Pagin.: 21), enthaltend: »Gloria in excelsis«, Takt 13 bis 36.
19r („ „ 35), „ : »Et in terra pax«, Takt 44 bis 48.
22r („ „ 41), „ : »Laudamus te«, Takt 1 bis 9.
25r („ „ 47), „ : »Laudamus te«, Takt 57 bis 62.
»Gratias«, Takt 1 bis 6a.
31v („ „ 60), „ : »Qui tollis«, Takt 1 bis 14.
38v („ „ 74), „ : »Quoniam«, Takt 119 bis 128.
»Cum Sancto Spiritu«, Takt 1 bis 4.
48v („ „ 94), „ : »Cum Sancto Spiritu«, Takt 117 bis 122.
49r („ „ 95), „ : »Cum Sancto Spiritu«, Takt 123 bis 128.
51r („ „ 97), „ : »Credo in unum Deum«, Takt 1 bis 13a.
57v bis 68v (autogr. Pagin.: 110 bis 132), enthaltend: »Et in unum Dominum«, Takt 65 bis 80, sowie die Sätze »Et incarnatus est«, »Crucifixus«, »Et resurrexit«.

Format der vier Titelblätter: 33,5×21,5 cm.
Format der Blätter 2 bis 49: 35×21,5 cm.
Format der Blätter 51 bis 78, 80 bis 88, 90 bis 99: 36×23 cm.
Von den Titelblättern zeigen No. 1 und 3 kein Wasserzeichen, No. 2 und 4 einen Kelch, darunter I P F in Schrifttafel (sehr undeutlich).
Auf den Blättern 2 bis 49 erscheint das Wasserzeichen M A (oder A M ?) auf Stegen, große Buchstaben, ohne Gegenmarke. Auf den übrigen Blättern erscheint als Wasserzeichen auf Blatt a die heraldische Lilie zwischen Stegen, auf Blatt b ein Monogramm (V O, O V oder ähnlich) zwischen Stegen.

Mit Ausnahme der vier Titelblätter und des Bl. 58 (autogr. Pagin.: 111/112), das den Satz »Et incarnatus est« enthält, besteht der Band aus Lagen von je 2 ineinandergelegten Doppelblättern. Die Paginierung der Blätter 2 bis 49 ist mit denselben kräftigen Schriftzügen aufgezeichnet wie der Notentext. Die Seitenzählung der übrigen Blätter ist mit spitzerer Feder eingetragen als die Partitur. Hier haben sich die Ziffern häufig auf der gegenüberstehenden Seite spiegelbildlich abgedrückt. Auf den Seiten 131 und 145 bis 151 liegen bei der Paginierung autogr. Korrekturen vor; ursprünglich lautete die Seitenzählung hier 132 und 144 bis 150.
Die Blätter 2 bis 49 unterscheiden sich im Schriftbild von den übrigen Partiturseiten in folgender Beziehung:

1. Füllt die Akkolade eines Satzes eine ganze Seite, so schreibt Bach in der ersten Bandhälfte (Bl. 2–49) die Schlüssel und Vorzeichnungen nicht nur stets an den linken Rand des aufgeschlagenen Bandes, sondern darüber hinaus bei Beginn jeder neuen Blätterlage auf deren erste Seite. Schlüssel und Vorzeichnungen erscheinen hier also auch beim Mittelfalz des aufgeschlagenen Bandes. – In der zweiten Hälfte von A (Bl. 51 ff.) begegnen wir in den Sätzen, deren Akkolade eine Seite ausfüllt, den Schlüsseln und Vorzeichnungen beim Mittelfalz des aufgeschlagenen Bandes nur dann, wenn die Rastrierung der beiden einander gegenüberstehenden Seiten verschieden ist.

2. Sowohl in der Form des C-Schlüssels wie in der der halben Note mit abwärts gerichtetem Notenhals begegnen wir Unterschieden zwischen der ersten und zweiten Hälfte der Handschrift A; folgende Abbildungen (S. 211 u. 212) bringen Beispiele:



Form I des C-Schlüssels und der halben Note.

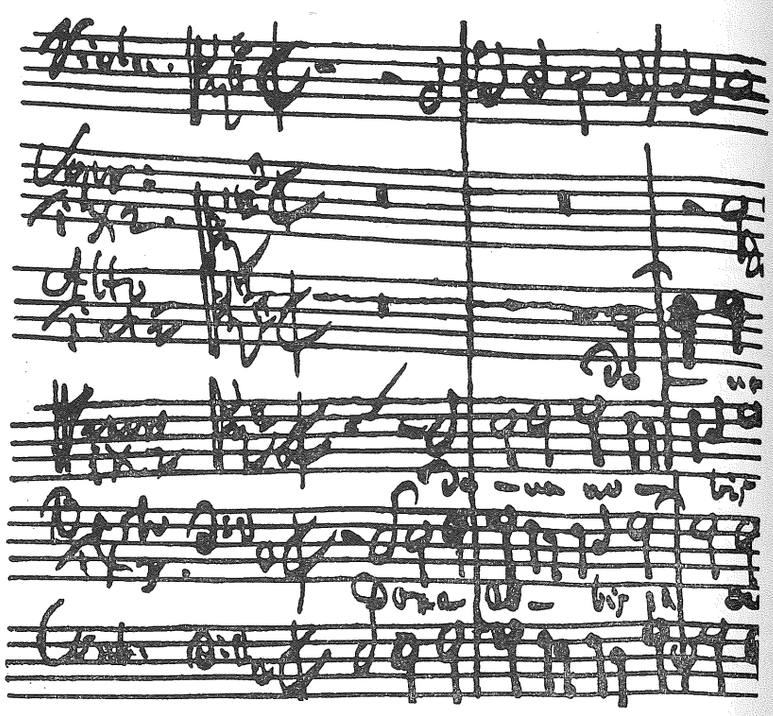
In der ersten Hälfte des Bandes treten durchgängig beide Formen I auf, die Form II des C-Schlüssels hier im ganzen nur zehnmal, und zwar stets als Korrektur. – In der zweiten Hälfte des Bandes herrschen die Formen II vor, die Formen I begegnen uns nur in einer kleinen Minderzahl der Fälle.

3. Autogr. Korrekturen begegnen uns auf den Blättern 2 bis 49 nicht selten, viel häufiger jedoch auf den folgenden Partiturseiten. In der ersten Bandhälfte bedient sich Bach oft verdeutlichender Zusätze durch Buchstaben oder Zeichen wie c, , f, u. a. Autogr. Zusätze dieser Art fehlen in der zweiten Bandhälfte so gut wie ganz.
Verschieden ist in beiden Bandhälften die Orthographie. Im ersten Teil des Bandes schreibt Bach »Cum Sancto Spiritu«, im zweiten »de Spiritu sancto« und »Et in Spiritum sanctum«. Unsere Ausgabe behält diesen charakteristischen Unterschied bei.
Auf den Seiten 1 bis 182 ist die Rastrierung des Papiers den aufzuzeichnenden Akkoladen angepaßt. Ausnahmen bilden allein folgende Fälle:

1. »Christe eleison«, Takt 80 bis 85
2. »Crucifixus«, Takt 1 bis 4
3. Benedictus«, Takt 1 bis 23a

} s. die Einzelbeschreibung der Sätze.

Jedoch findet sich auf keiner der Seiten unter der Akkolade ein überzähliges leeres



Form II des C-Schlüssels und der halben Note

Notensystem. – Das Bild ändert sich auf S. 183. Von hier an stehen unter der 14 Systeme zählenden Akkolade auf jeder Seite 4 leere Notensysteme.

Korrekturen und andere Eingriffe von fremder Hand finden sich auf S. 97 bis 152 in großer Zahl. Sie stammen, wie die Schriftzüge beweisen, von C. P. E. Bach. Wir begegnen denselben Korrekturen der gleichen Hand in der Quelle F (s. u.). Diese Abänderungen sind in der vorliegenden Ausgabe selbstverständlich unberücksichtigt geblieben.

Nur als Vermutung kann geäußert werden, daß der Satz »Et expecto resurrectionem mortuorum« teilweise von Anna Magdalena Bach niedergeschrieben ist. In Frage kommt die Notenschrift der Seiten 147 bis 150 (Takt 75b–105 des Satzes), jedoch nicht die Schlüssel, Vorzeichnungen und Worte.

An zahlreichen Stellen der Partitur finden sich (wohl sicherlich erst später eingetragen) liegende Kreuze (x) einzeln oder zu mehreren:

1. Kyrie eleison: Über Takt 47 (Schluß), über Takt 48 (Anfang), unter Takt 62 (Anfang), unter Takt 63 (Anfang), über Takt 101 (Schluß), unter Takt 116 (Anfang), unter Takt 117 (Anfang).

Christe eleison: Unter Takt 56 (5. Achtel).

2. Kyrie eleison: Unter Takt 45 (Anfang).

Gloria in excelsis: Unter Takt 59 und Takt 95.

Et in terra pax: Unter Takt 56 (Schluß), unter Takt 57 (3. u. 4. Achtel), unter Takt 75 (2. Hälfte).

Gratias: Unter Takt 31 (5. Viertel).

Domine Deus: Unter Takt 16 (6. Achtel), unter Takt 31 (2. u. 3. Achtel) oder über Takt 36 (6. Achtel), unter Takt 33 (4. Achtel) oder über Takt 38 (Anfang).

Qui tollis: Über Takt 6 (Anfang), über Takt 15 (3. Viertel), über Takt 40 (12. Sechzehntel), unter Takt 47 (2. Viertel).

Qui sedes: Unter Takt 69 (Anfang) oder über Takt 74 (6. Achtel).

Quoniam: Unter Takt 67 (5. Achtel), unter Takt 90 (3. Viertel), unter Takt 111 (2. Viertel), unter Takt 126 (6. Achtel).

Cum Sancto Spiritu: Unter Takt 21 (Anfang), unter Takt 24 (2. Achtel), unter Takt 36 (Mitte), unter Takt 36 (Schluß), unter Takt 72 (3. Viertel), unter Takt 95 (4. Achtel), unter Takt 123 (Anfang), unter Takt 125 (5. Achtel).

Credo in unum Deum: Über Takt 41 (Mitte).

Patrem omnipotentem: Über Takt 17 (Mitte), über Takt 26 (Mitte), unter Takt 42 (Anfang), über Takt 43 (Mitte), über Takt 61 (Anfang), über Takt 69 (Mitte), unter Takt 77 (Mitte) (xx), unter Takt 82 (Anfang) (xxx).

Et in unum Dominum: Über Takt 21 (Anfang), unter Takt 38 (8. Achtel), über Takt 51 (Mitte), über Takt 56 (Anfang), über Takt 69 (Anfang), über Takt 72 (Anfang).

Crucifixus: Über Takt 8 (3. Halbe), über Takt 9 (2. Halbe), über Takt 15 (3. Halbe), unter Takt 19 (3. Halbe), unter Takt 38 (3. Halbe), über Takt 48 (Mitte).

Et resurrexit: Unter Takt 17 (2. u. 3. Achtel) (xx), unter Takt 20 (Mitte), unter Takt 22 (5. Achtel), unter Takt 27 (5. Achtel), unter Takt 28 (1. Achtel), unter Takt 49 (4. Achtel), unter Takt 53 (1. Achtel), unter Takt 66 (1. Achtel), über Takt 68 (Mitte), über Takt 78 (Mitte), unter Takt 80 (5. Achtel), über und unter Takt 83 (Mitte), über Takt 93 (Mitte), unter Takt 93 (2. u. 3. Viertel) (xx), unter Takt 94 (2. u. 3. Viertel) (xx), unter Takt 97 (1. Viertel), über Takt 98 (Mitte), unter Takt 99 (4. Achtel), unter Takt 102 (1. u. 2. Achtel), über Takt 108 (5. Sechzehntel), unter Takt 109 (4. Achtel), unter Takt 109 (6. Achtel), unter Takt 110 (Mitte), unter Takt 115 (Mitte).

Et in Spiritum sanctum: Unter Takt 72 (5. u. 6. Achtel), unter Takt 84 (4. u. 5. Achtel).

Confiteor unum baptisma: Über Takt 100 (1. Hälfte), über Takt 107 (1. Hälfte).

Et expecto resurrectionem: Über Takt 40 (2. Viertel), über Takt 48 (Mitte), über Takt 56 (Mitte), über Takt 72 (Mitte), unter Takt 72 (2. Hälfte), unter Takt 74 ($^{xx}_{x}$), über und unter Takt 79 (Mitte), unter Takt 82 (4. Viertel), über Takt 93 (Mitte), unter Takt 97 (4. Viertel) bis 98 (4. Viertel) (xxxxx), über Takt 100 (Mitte).

Sanctus: Unter Takt 3 (1. Hälfte), unter Takt 11 (2. Viertel), unter Takt 15 (1. Viertel), unter Takt 21 (1. Viertel), unter Takt 24 (xx), unter Takt 27 (Mitte), unter Takt 29 (1. Viertel), unter Takt 33 (Anfang) bis 34 (Mitte) (xxxxxxx), unter Takt 38 (1. Viertel), unter Takt 39 (1. Viertel), unter Takt 45 (1. Viertel), unter Takt 56 (3. Achtel), unter Takt 83 (1. Achtel), unter Takt 91 (Mitte), unter Takt 101 (Anfang), unter Takt 116 ($^{xx}_{xx}$), unter Takt 119 (1. Achtel), unter Takt 123 (1. u. 2. Achtel) (xx), unter

Takt 132, unter Takt 135 und 136 (xxxxx), unter Takt 140 (Schluß), unter Takt 144 (xxxx), unter Takt 147 (Anfang), unter Takt 154 (2. Hälfte) (xx), unter Takt 161 (3. Achtel), unter Takt 162 (3. Achtel).
Osanna in excelsis: Unter Takt 29 (1. Hälfte), unter Takt 78 (Mitte), unter Takt 85 (Schluß) und 86 (xx).
Benedictus: Unter dem Taktstrich vor Takt 32 oder über Takt 36 (3. Viertel).
Dona nobis pacem: Unter Takt 1 (1. Halbe).

Der Bibliothekar an der Königlichen Bibliothek zu Berlin S. W. Dehn hat mit nadelfeiner Tintenschrift folgende Eintragungen vorgenommen:

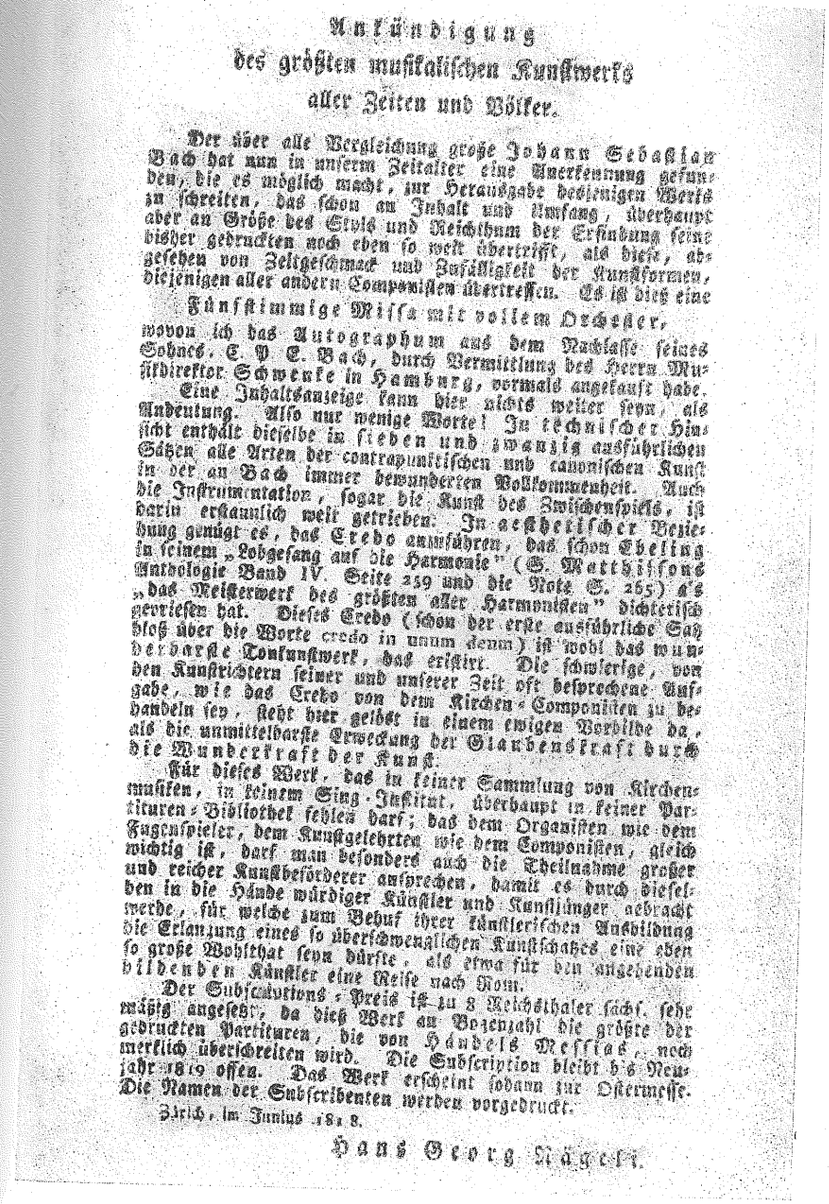
S. 64 (Beginn von »Qui sedes«): No. 9.
74 („ „ »Cum Sancto Spiritu«): No. 11.
97 („ „ »Credo in unum Deum«): 12.
100 („ „ »Patrem omnipotentem«): 13.
106 („ „ »Et in unum Dominum«): 14.
111 („ „ »Et incarnatus est«): 15.
113 (Takt 5 von »Crucifixus«): 16.
115 (Beginn von »Et resurrexit«): 17.
136 („ „ »Confiteor«): 19.

Diese Eintragungen sind in der vorliegenden Ausgabe selbstverständlich unberücksichtigt geblieben. Die Numerierung der Sätze in unserer Ausgabe ist dagegen Zutat des Herausgebers.
Die zweite Hälfte des Bandes A ist außer den Titelblättern vom Tintenfraß befallen. Aus diesem Grunde sind vor dem zweiten Weltkrieg sämtliche Partiturseiten dieser Bandhälfte von Hugo Ibscher mit durchsichtigem Seidenchiffon überklebt worden. Bei dieser Gelegenheit hat A einen neuen Einband erhalten. Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels ist dabei eine gedruckte »Ankündigung« geklebt worden, die sich an derselben Stelle des alten Einbandes befunden hatte (s. Seite 215).
Die Handschrift A dient als Grundlage der vorliegenden Ausgabe. Abweichungen von diesem Prinzip werden im Kritischen Bericht einzeln genannt.

*

B: *Sächsische Landesbibliothek Dresden Musica 2405 D 21 Aut. 2*

Inhalt: Die Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Cum Sancto Spiritu«. 1 Satz von 22 Stimmen in einem Umschlag, die Beschriftung ist mit schwarzer Tinte ausgeführt. Die einzelnen Stimmen sind nicht paginiert; die Angaben der Seitenzahlen in diesem Bericht stammen also vom Herausgeber. Format der Stimmen: 37,4×25,4 cm; Format des Umschlags: 37×25,5 cm. Die Vorderseite des Umschlags ist auf der beigegebenen Tafel (siehe Seite 216) reproduziert. Von der Beschriftung sind autogr. die Worte »seine unterthänigste Devotion / Der Autor / J. S. Bach«. – Der Name ist heute zum größten Teil mit einem Papierstreifen überklebt. (Siehe dazu die Bemerkung über den Erhaltungszustand von B.)



Ankündigung
des größten musikalischen Kunstwerks
aller Zeiten und Völker.

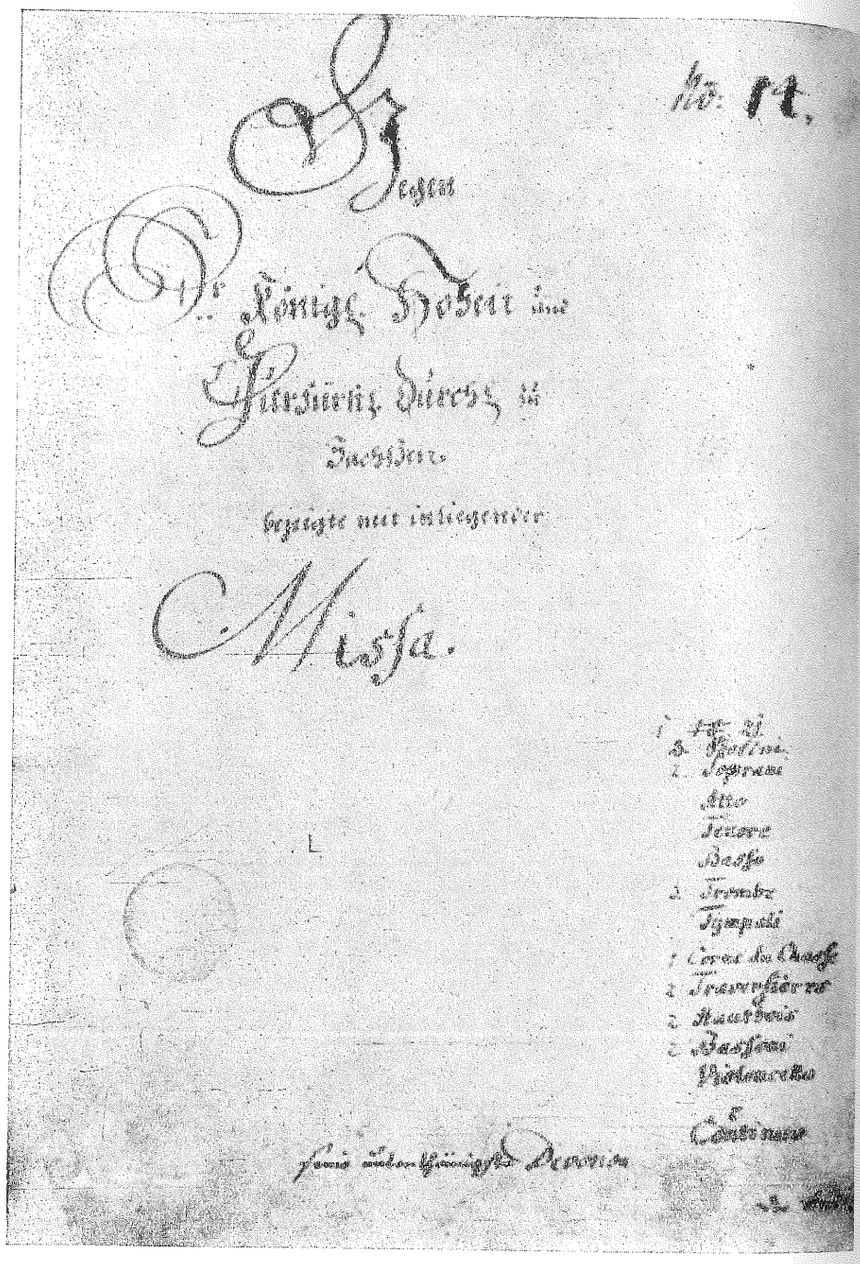
Der über alle Vergleichung große Johann Sebastian Bach hat nun in unserm Zeitalter eine Anerkennung gefunden, die es möglich macht, zur Herausgabe desjenigen Werks zu schreiten, das schon an Inhalt und Umfang, überhaupt aber an Größe des Styls und Reichthum der Erfindung seine bisher gedruckten noch eben so weit übertrifft, als diese, abgesehen von Zeitgeschmack und Zufälligkeit der Kunstformen, diejenigen aller andern Componisten übertreffen. Es ist dies eine

Fünfstimmige Missa mit vollem Orchester,

wovon ich das Autographum aus dem Nachlasse seines Sohnes, C. P. E. Bach, durch Vermittlung des Herrn Musikdirektor Schwenke in Hamburg, vormals angekauft habe.
Eine Inhaltsanzeige kann hier nichts weiter seyn, als Andeutung. Also nur wenige Worte! In technischer Hinsicht enthält dieselbe in sieben und zwanzig ausführlichen Sätzen alle Arten der contrapunktischen und canonischen Kunst in der an Bach immer bewunderten Vollkommenheit. Auch die Instrumentation, sogar die Kunst des Zwischenspiels, ist darin erstaunlich weit getrieben. In aesthetischer Beziehung genügt es, das Credo anzuführen, das schon Ebeling in seinem „Lobgesang auf die Harmonie" (S. Matthissons Anthologie Band IV. Seite 259 und die Note S. 265) d's „das Meisterwerk des größten aller Harmonisten" dichterisch gepriesen hat. Dieses Credo (schon der erste ausführliche Satz bloß über die Worte credo in unum deum) ist wohl das wunderbarste Tonkunstwerk, das existirt. Die schwierige, von den Kunstrichtern seiner und unserer Zeit oft besprochene Aufgabe, wie das Credo von dem Kirchen-Componisten zu behandeln sey, steht hier selbst in einem ewigen Vorbilde da, als die unmittelbarste Erweckung der Glaubenskraft durch die Wunderkraft der Kunst.
Für dieses Werk, das in keiner Sammlung von Kirchenmusiken, in keinem Sing-Institut, überhaupt in keiner Partituren-Bibliothek fehlen darf; das dem Organisten wie dem Fugenspieler, dem Kunstgelehrten wie dem Componisten, gleich wichtig ist, darf man besonders auch die Theilnahme großer und reicher Kunstbeförderer ansprechen, damit es durch dieselben in die Hände würdiger Künstler und Kunstjünger gebracht werde, für welche zum Behuf ihrer künstlerischen Ausbildung die Erlangung eines so überschwenglichen Kunstschatzes eine eben so große Wohlthat seyn dürfte, als etwa für den angehenden bildenden Künstler eine Reise nach Rom.
Der Subscriptions-Preis ist zu 8 Reichsthaler sächs. sehr mäßig angesetzt, da dieß Werk an Bogenzahl die größte der gedruckten Partituren, die von Händels Messias, noch merklich überschreiten wird. Die Subscription bleibt bis Neujahr 1819 offen. Das Werk erscheint sodann zur Ostermesse. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürich, im Junius 1818.

Hans Georg Nägeli.



Beschreibung der einzelnen Stimmen:

Tr. I: 1 Bl., beide Seiten beschrieben; auf S. 1 14, auf S. 2 13 Syst. Die 5 letzten Syst. auf S. 2 leer.
Überschrift auf S. 1: Clarino 1.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Tr. II: 1 Bl., beide Seiten beschrieben mit je 13 Syst. Die 7 letzten Syst. auf S. 2 leer.
Überschrift auf S. 1: Clarino 2.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Tr. III: 1 Bl., beide Seiten beschrieben mit je 14 Syst. Die 7 letzten Syst. auf S. 2 leer.
Überschrift auf S. 1: Principale.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Tp.: 1 Bl., beide Seiten beschrieben mit je 14 Syst. Die 12 letzten Syst. auf S. 2 leer.
Überschrift auf S. 1: Tympana.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Corno: 1 Bl., die Vorderseite beschrieben mit 13 Syst., davon das letzte leer; die Rückseite rastriert, sonst leer.
Überschrift: Corno da Caccia / ad Quoniam tu solus.
Ganz autogr.

Fl. I: 4 Bl., davon 7 Seiten mit je 14 bis 15 Syst. beschrieben; die 4 letzten Syst. auf S. 7 leer; S. 8 rastriert, sonst leer.
Überschrift auf S. 1: Traversiere 1.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Fl. II: 4 Bl., alle Seiten mit je 14 Syst. beschrieben, davon auf S. 5 das letzte, auf S. 6 die 4 letzten Syst. leer; S. 7 u. 8 rastriert, sonst leer.
Überschrift auf S. 1: Traversiere 2.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Ob. I: 4 Bl., davon S. 1 bis 7 mit je 13 Syst. beschrieben; die 4 letzten Syst. auf S. 7 leer; S. 8 rastriert, sonst leer.
Überschrift auf S. 1: Hautbois 1 d'Amour.
S. 3, über dem 4. Syst. (Beginn von »Gloria in excelsis«): Hautbois l'ordinaire.
S. 5, über dem 5. Syst. (Beginn von »Qui sedes«): Solo. Hautbois d'Amour.
S. 6, über dem 6. Syst. (Beginn von »Quoniam«): Hautb: l'ordin.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: Die Überschrift auf S. 1.
Die Titel der Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis »Et in terra pax«.

S. 3, über dem 4. Syst. die Worte »Hautbois l'ordinaire«.
Die Schlüssel bis S. 4, Syst. 8 (beginnend mit Takt 51 von »Et in terra pax«).
Der Notentext bis S. 3, Syst. 13 (endend mit Takt 14 von »Et in terra pax«).
Autogr. Zutaten auch in den nicht autogr. Abschnitten.

Ob. II: 4 Bl., davon 5 Seiten mit je 13 bis 15 Syst. beschrieben; auf S. 3 das 8. Syst. durchstrichen; S. 6 bis 8 rastriert, sonst leer.
Überschrift auf S. 1: Hautbois d'Amour 2.
S. 2, über dem 14. Syst. (Beginn von »Gloria in excelsis«): Hautbois l'ordinaire.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: Die Überschrift auf S. 1.
Die Titel der Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis »Gloria in excelsis«.
S. 2, über dem 14. Syst. die Worte »Hautbois l'ordinaire«.
Die Schlüssel bis S. 3, 14. (letztes) Syst. (beginnend mit Takt 46 von »Et in terra pax«).
Der Notentext bis S. 2, 3. Takt des 14. Syst. (Schluß des 2. »Kyrie eleison«).
Autogr. Zutaten auch in den nicht autogr. Abschnitten.

Fag.: 4 Bl., davon 7 Seiten mit je 13 oder 14 Syst. beschrieben; das letzte Syst. auf S. 7 leer; S. 8 rastriert, sonst leer.
Überschrift auf S. 1: Basson.
S. 4, in der 2. Hälfte des 6. Syst.: Quoniam, Seqtr à 2 Bassoni.
Von S. 4, Syst. 7 bis S. 6, Syst. 14 (enthaltend »Quoniam tu solus sanctus«) sind stets je 2 Syst. zu einer Akkol. zusammengefaßt, in dem oberen Syst. ist die Stimme von »Bassono 1«, in dem unteren die von »Bassono 2« aufgezeichnet.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Viol. Ia: 6 Bl., S. 1 bis 10 mit je 14 oder 15 Syst. beschrieben; das letzte Syst. auf S. 7 leer (vorangeht Takt 60); die beiden letzten Syst. auf S. 10 ebenfalls leer; S. 11 u. 12 weder rastriert, noch sonst beschrieben.
Überschrift auf S. 1: Violino 1.
S. 5, unter dem Beginn des 12. Syst.: Solo.
Es folgt bis S. 6, Anfang des 13. Syst. die Stimme der Solovioline aus »Laudamus te«. Die Tutti-Stimme von Viol. I dieses Satzes ist nicht aufgezeichnet.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Viol. Ib: 6 Bl., S. 1 bis 10 mit je 13 Syst. beschrieben; die letzten 11 Syst. auf S. 10 leer; S. 11 u. 12 rastriert, sonst leer.

Überschrift auf S. 1: Violino 1.
S. 5, Syst. 11 bis S. 6, Anfang von Syst. 8 ist die Tutti-Stimme von Viol. I des Satzes »Laudamus te« aufgezeichnet.
Nicht autogr.: Die Überschrift auf S. 1.
S. 4, Syst. 5 Mitte das Wort »Gloria«.
Sämtliche Schlüssel und der ganze Notentext.
Autogr. Zutaten in fast allen Sätzen.

Viol. II: 6 Bl., S. 1 bis 10 mit je 13 bis 15 Syst. beschrieben; die 10 letzten Syst. auf S. 10 leer; S. 11 u. 12 weder rastriert noch sonst beschrieben.
Überschrift auf S. 1: Violino 2.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Va.: 4 Bl., alle 8 Seiten mit je 13 bis 15 Syst. beschrieben; die 5 letzten Syst. auf S. 8 leer.
Überschrift auf S. 1: Viola.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Sopr. I: 6 Bl., davon S. 1 bis 8 zu je 13 Syst., S. 9 zu 12 Syst.; das letzte Syst. auf S. 9 leer; S. 10 bis 12 weder rastriert noch sonst beschrieben.
Überschrift auf S. 1: Soprano I.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: Die Überschrift auf S. 1.
Die Schlüssel auf S. 1 bis 8 (S. 9 beginnt mit Takt 60 b des Satzes »Cum Sancto Spiritu«).

Sopr. II: 4 Bl. mit 7 beschriebenen Seiten zu je 14 oder 15 Syst.; das letzte Syst. auf S. 7 leer; S. 8 rastriert, sonst leer.
Überschrift auf S. 1: Soprano II.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: Die Überschrift auf S. 1.
Die Schlüssel auf S. 1 bis S. 7, Syst. 8 (das folgende 9. Syst. beginnt mit Takt 102 b des Satzes »Cum Sancto Spiritu«).

Alt: 4 Bl. mit 7 beschriebenen Seiten zu je 13 Syst.; die 6 letzten Syst. auf S. 7 leer; S. 8 rastriert, sonst leer.
Überschrift auf S. 1: Alto.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Ten.: 4 Bl., alle 8 Seiten mit je 13 Syst. beschrieben; die 11 letzten Syst. auf S. 8 leer.
Überschrift auf S. 1: Tenore.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Baß: 4 Bl., davon 7 Seiten mit je 13 Syst. beschrieben; die 11 letzten Syst. auf S. 7 leer; S. 8 rastriert, sonst leer.

Überschrift auf S. 1: Basso.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Vc.: 6 Bl., alle 12 Seiten mit je 12 bis 14 Syst. beschrieben.
Überschrift auf S. 1: Violoncello.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Ganz autogr.

Bc.: 6 Bl., alle 12 Seiten mit 13 oder 14 Syst. beschrieben; das letzte Syst. auf S. 3 leer (S. 4 beginnt das 2. »Kyrie eleison«), die 6 letzten Syst. auf S. 12 ebenfalls leer.
Überschrift auf S. 1: Continuo.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Die Stimme ist mit größter kalligraphischer Sorgfalt geschrieben und beziffert, aber nicht transponiert. Vielleicht tritt im Notentext hier und da eine andere Hand als die J. S. Bachs auf; das gilt vor allem angesichts der Form des Tenorschlüssels, der öfter benutzt wird. Die Bezifferung ist einwandfrei ganz autogr.
Nicht autogr.: Die Überschrift auf S. 1.
Alle auftretenden Titel der Einzelsätze außer »Quoniam tu solus sanctus«.
Die Bezeichnung »Allabreve« beim 2. »Kyrie eleison« und beim »Gratias«.

Unter den an der Anfertigung der Stimmen beteiligten Kopisten lassen sich 4 Hände unterscheiden:

Die 1. Kopistenhand tritt auf in den Überschriften auf S. 1 von: Ob. I, Ob. II, Viol. Ib, und Bc.; in der Bc.-Stimme ferner bei den nichtautogr. Worteintragungen. (Kalligraphenhand, aber schwerlich identisch mit der auf dem Umschlagtitel.)
Die 2. Kopistenhand tritt auf im Notentext von Ob. I und Ob. II.
Die 3. Kopistenhand tritt auf im Notentext von Viol. Ib.
Die 4. Kopistenhand tritt auf in den Überschriften und Schlüsseln von Sopr. I und Sopr. II.

Keine dieser Hände ist identisch mit einer der Kopistenhände in der Handschrift B^1.
Die Verteilung der Sätze auf die Seiten der daran beteiligten Stimmen, die Kennzeichnung der Sätze in den Stimmen, die jeweils daran nicht beteiligt sind, sowie Eigentümlichkeiten der Notation (Schlüssel, Tonart, Takteinteilung, Vermerke über Pausen u. a.) sind aus der Einzelbeschreibung zu ersehen.
Format der Stimmen: 37×25 cm.

Sämtliche Stimmen zeigen als Wasserzeichen in Blatt a den gekrönten Lilienschild mit angehängter Vierermarke auf Steg, auf Blatt b die Buchstaben I C V.
In allen Stimmen tritt bei Bachs Handschrift die halbe Note mit abwärts gerichtetem Notenhals stets in der Form I auf. (Vgl. die Beschreibung von A.) – Der C-Schlüssel tritt, wenn autogr., am Zeilenanfang ebenfalls stets in der Form I auf; benutzt Bach den

C-Schlüssel innerhalb der Zeilen der Bc.-Stimme, so gebraucht er die Form II. (Besonderheiten des C-Schlüssels in der Bc.-Stimme s. o. bei deren Beschreibung.)
Autogr. Korrekturen treten, verglichen mit A, S. 1 bis 95, in den Stimmen B nur selten auf. Bach bedient sich gelegentlich dabei verdeutlichender Buchstabenzusätze. Diese Korrekturen sind an ihren Stellen im Kritischen Bericht beschrieben.
Dagegen ist B, verglichen mit A, S. 1 bis 95, viel reicher an Angaben über Zeitmaße, Stärkegrade und Vortragsweise (Bogen, Punkte u. a.). Die Unterschiede der beiden Quellen gehen aus der Einzelbeschreibung hervor.
Korrekturen und andere Eingriffe von fremder Hand fehlen in B gänzlich.
Zahlreiche Stimmen von B haben durch Feuchtigkeit gelitten und sind brüchig geworden. An diesen Stellen sind die Blätter mit schmalen weißen Papierstreifen überklebt worden, jedoch so, daß die Schrift erkennbar geblieben ist. Dies gilt auch von dem Namenszug auf dem Umschlagtitel.
Die Stimmen B haben bei der vorliegenden Ausgabe dazu gedient, den Befund von A zu ergänzen, gelegentlich auch zu ersetzen, wobei jedoch in den meisten Fällen den Varianten der Lesart A der Vorzug gegeben worden ist. In jedem Fall ist eine auftretende Verschiedenheit zwischen A und B bei der Einzelbeschreibung mitgeteilt worden. Grundsätzlich sind jedoch die Stimmen aus B, die in A ganz fehlen, aufgenommen worden. Dies gilt von der ganzen Fagottstimme und von denjenigen Sätzen der Flötenstimmen, in denen zufolge A keine Flöten verwendet werden.

*

A^1: *Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. autogr. Bach P 13*

Inhalt: »Sanctus«, endend mit »pleni sunt coeli et terra gloria ejus«. Partitur, bestehend aus 5 Lagen von je 2 Blättern. – Auf der ersten Seite der 2. bis 5. Lage findet sich jeweils in der rechten oberen Ecke eine autogr. Lagenzählung: (2 . . . (5. – Nachträglich ist von fremder Hand eine Paginierung hinzugefügt worden. Sie beginnt auf Bl. 1^v mit 2, endet auf Bl. 10^v mit 20 und setzt sich auf den folgenden Seiten des Sammelbandes fort, zu dem A^1 nachträglich (s. u.) mit anderen Kompositionen vereinigt worden ist. Die Angaben über Seitenzahlen in diesem Bericht folgen der nachträglich eingetragenen Paginierung.
Die 20 Seiten der Partitur sind folgendermaßen rastriert:

1. Lage { S. 1: 23 Syst. / S. 2: 23 Syst. / S. 3: 23 Syst. / S. 4: 23 Syst.
2. Lage { S. 5: 21 Syst. / S. 6: 22 Syst. / S. 7: 22 Syst. / S. 8: 21 Syst.
3. Lage { S. 9: 22 Syst. / S. 10: 23 Syst. / S. 11: 23 Syst. / S. 12: 22 Syst.
4. Lage { S. 13: 22 Syst. / S. 14: 21 Syst. / S. 15: 21 Syst. / S. 16: 22 Syst.
5. Lage { S. 17: 21 Syst. / S. 18: 21 Syst. / S. 19: 21 Syst. / S. 20: 21 Syst.

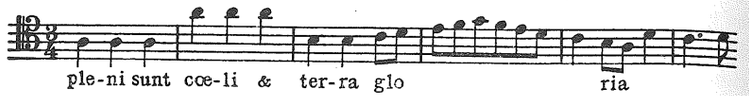
Format der Blätter: 35,7 (bis 35,9) × 21,7 (bis 21,4) cm.

Als Wasserzeichen erscheint auf Blatt b die Mondsichel mit Gesicht nach heraldisch rechts, Blatt a ist leer.

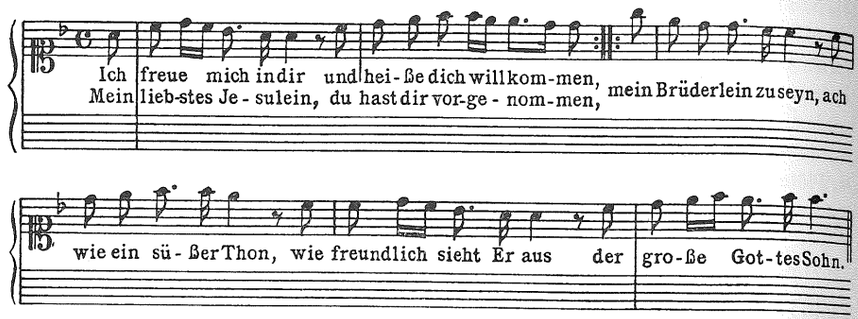
Die Partiturniederschrift bedeckt stets in 1 Akkol. zu 17 Syst. den oberen Teil der Seite und reicht vom linken Rand der S. 1 bis zum rechten Rand der S. 20.

S. 1: Von den nicht zur Akkol. der Partitur benötigten 6 leeren Notensystemen am Fuß des Blattes ist das 1. Syst. leer.

Auf dem 2. Syst. findet sich (in der Mitte der Zeile beginnend):



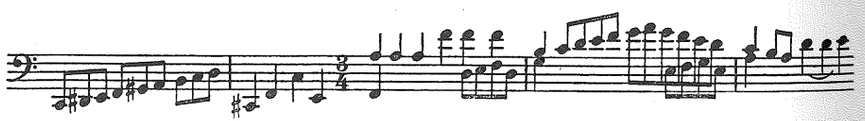
Von dem 3. bis 6. Syst. sind je 2 zu 1 Akkol. zusammengefaßt. Hier steht (am linken Rand beginnend, die 1. Zeile füllend und in der Mitte der 2. Zeile endend):



Unter dem letzten Notensyst. finden sich die Worte: »NB. Die Parteyen sind in Böhmen bei Graff Sporck:«.

S. 3: Enthält Takt 12 bis 17 a der Partitur. Unter Takt 16 und 17 a (= 17, 1. u. 2. Viertel) findet sich auf dem obersten der 6 nicht von deren Akkol. in Anspruch genommenen Syst.:

S. 8: Enthält Takt 41 bis 46 a (= 46, 1. Viertel) der Partitur. Auf dem obersten der 4 nicht von deren Akkol. in Anspruch genommenen Syst. findet sich (am linken Rande beginnend und die Zeile beinahe füllend):



S. 20: Enthält Takt 155 bis 168 der Partitur. Unter Takt 165 und 166 steht zwischen dem 1. und 2. leeren Notensyst.: Fine. – Unter Takt 167 und 168 im 1. der leeren Notensyst.: SDG.

Alle übrigen unter den Akkol. befindlichen Systeme sind, soweit sie nicht zu Korrektureintragungen der Partitur gebraucht werden, unbeschriftet.

Die Partitur A^1 ist mit sämtlichen Eintragungen vollständig autogr., die Partitur mit flüchtiger Schrift aufgezeichnet, von zahlreichen Korrekturen durchsetzt, alles mit schwarzer Tinte geschrieben.

Der C-Schlüssel und die halbe Note mit abwärts gerichtetem Notenhals erscheinen stets in den Formen I. (Vgl. die Beschreibung von A.)

Der Erhaltungszustand von A^1 ist gut. Restaurierungen sind daran nicht vorgenommen worden. Dagegen bildet die Partitur heute den Anfang eines offensichtlich erst nach Bachs Tode hergestellten Sammelbandes. Ein wohl gleichzeitig mit der Anfertigung dieses Bandes vorangestelltes Titelblatt ist beschriftet: »Autographa von Joh: Sebast: Bach / in Partitur. / a. Sanctus, Dd. Für 6 Singst: mit Instrum: Aus der großen / H moll Messe. (Auch mit den Original Sing u. Instr. Stimmen) / b. Sanctus, Gd. für 4 Singst. mit Instrum. (Nebst den Instrum u. Singst) / c. Sanctus, D m. (Nebst den Originalstimmen) / d. Sanctus, C d. für 4 Singst. mit Instrum. / e. Sanctus, D d für 4 Singst. und eine Violine. / f. ? – Kyrie et Gloria für 4 Singst. mit Instrum. / (Vielleicht von Caldara oder Wilderez.) / [Es folgen 3 durchstrichene Zeilen].«

In der Mitte darunter:

»a – f [korrigiert aus g] includ. 22 Bll. / g 5 Bll.« [Diese 2. Zeile durchstrichen.]

Sämtliche Varianten von A^1 gegenüber A S. 153 bis 168 sind in diesen Kritischen Bericht aufgenommen worden. In einzelnen Fällen diente A^1 zur Richtigstellung von Fehlern in A.

*

B^1: Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. autogr. Bach St 117

Inhalt: »Sanctus«, endend mit »pleni sunt coeli et terra gloria ejus«.

1 Satz von 22 Stimmen in einem Umschlag von blaßblauem Papier, der außerdem ein 2. Exemplar des 1. Umschlagblattes, ebenfalls von blaßblauem Papier enthält. Dies Blatt enthält ebenso wie die Vorderseite des 1. Umschlagblattes die von C. P. E. Bachs Hand stammende Beschriftung:

»Sanctus / a / 3 Soprani / Alto / Tenore / Basso / 3 Trombe / Tamburi / 3 Hautb. / 2 Viol. / Viola / e / Contin. / di / J. S. Bach.«

Über dieser Aufschrift steht auf der Vorderseite des 1. Umschlagblattes, von späterer Hand geschrieben:

»D ♯ / aus der H moll Messe.«

Beschreibung der einzelnen Stimmen:

Tr. I: 1 Bl., die Vorderseite mit 14 Syst. beschrieben, davon die 7 letzten leer.
Überschrift: Sanct, Tromba 1.
Nicht autogr.: Die Schlüssel.

Tr. II: 1 Bl., die Vorderseite mit 14 Syst. beschrieben, davon die 8 letzten leer.
Überschrift: Sanct, Tromba 2.
Nicht autogr.: Die Schlüssel.

Tr. III: 1 Bl., die Vorderseite mit 13 Syst. beschrieben, davon die 6 letzten leer.
Überschrift: Sanct, Tromba 3.
Nicht autogr.: Die Schlüssel.

Tp.: 1 Bl., die Vorderseite mit 13 Syst. beschrieben, davon die 5 letzten leer.
Überschrift: Sanct, Tamburi.
Nicht autogr.: Die Schlüssel.

Ob. I: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 14 Syst. beschrieben; die 11 letzten Syst. auf S. 2 leer.
Überschrift auf S. 1: Sanct, Hautbois 1.
Unter dem Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: Die Schlüssel und Vorzeichnungen bei Beginn der Zeilen.

Ob. II: 1 Bl., die Vorderseite mit 12, die Rückseite mit 13 Syst. beschrieben; auf S. 1 (endend mit Takt 107) das letzte Syst., auf S. 2 die 6 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanct, Hautbois 2.
Nicht autogr.: Die Schlüssel und Vorzeichnungen bei Beginn der Zeilen.

Ob. III: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 14 Syst. beschrieben; auf S. 1 (endend mit Takt 107) die 2 letzten, auf S. 2 die 8 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanct, Hautbois 3.
Unter dem Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: Die Schlüssel und Vorzeichnungen bei Beginn der Zeilen.

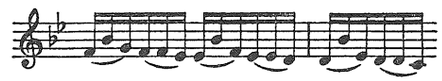
Viol. I: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 14 Syst. beschrieben; auf S. 1 (endend mit Takt 71) das letzte, auf S. 2 die 3 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanctus Violino Primo.
Nicht autogr.: Von der Überschrift die Worte »Violino Primo«.
Sämtliche Schlüssel und Vorzeichnungen bei Beginn der Zeilen.
Der Notentext auf S. 1 (Takt 1–71).

Viol. Ia: 1 Bl., die Vorderseite mit 13, die Rückseite mit 14 Syst. beschrieben; auf S. 1 (endend mit Takt 71) das letzte, auf S. 2 die 5 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanctus Violino Primo.
Ganz nicht autogr.

Viol. II: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 14 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 7 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanctus Violino Secundo.
Unter dem Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: Die Überschrift auf S. 1.
Die Schlüssel und Vorzeichnungen zu Beginn der 1. bis 4. Zeile auf S. 1.
Der Notentext der Zeilen 1 bis 3 auf S. 1 (endend mit Takt 14a).

Viol. IIa: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 13 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 7 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanctus Violino Seconde.

Va.: 1 Bl., die Vorderseite mit 14, die Rückseite mit 13 Syst. beschrieben; auf S. 1 (endend mit Takt 124) das letzte, auf S. 2 das 6. bis 12. Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanct, Viola.
Stellt man das Blatt auf den Kopf, so liest man auf der Rückseite zu Beginn der nunmehr obersten Zeile folgende, nicht autogr. und durchstrichene Eintragung:



(Vgl. Bach: Passion nach Matthäus, Teil 2, »Mache dich, mein Herze rein«, Takt 6, 7. Achtel bis Takt 7, 3. Achtel oder Takt 34, 7. Achtel bis Takt 35, 3. Achtel, Viol. I.)
Außer dieser durchstrichenen Eintragung ist die ganze Va.-Stimme autogr.

Sopr. I: 1 Bl., die Vorderseite mit 13, die Rückseite mit 14 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 8 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Cantus 1.
Autogr.: Nur diese Überschrift.

Sopr. II: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 14 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 11 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Cantus 2.
Autogr.: Nur diese Überschrift.

Sopr. III: 1 Bl., die Vorderseite mit 15, die Rückseite mit 14 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 9 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Cant, 3.
Unter dem Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: Die Überschrift auf S. 1.
S. 1, Zeile 1 bis 7 (endend mit Takt 43a) Schlüssel, Vorzeichnungen, Noten- und Worttext.
S. 1, Zeile 8, Takt 43b und 44 Schlüssel, Vorzeichnungen, Noten- und Worttext.

Alt: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 14 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 8 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Alt.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: S. 1.

Ten.: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 12 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 3 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Tenor.
Unter dem Notentext auf S. 2: Fine.
Nicht autogr.: S. 1.

Baß: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 12 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 7 letzten Syst. leer.

Überschrift auf S. 1: Bahs.
Am Ende des Notentextes: Fine.
Nicht autogr.: S. 1.

Bc: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 14 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 10 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanctus Continuo.
Notiert in D.
Ganz autogr.

Bc. a: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 12 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 6 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanctus. Continuo.
Notiert in D.
Ganz nicht autogr.

Bc. b: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 13 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 7 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanctus Continuo.
Notiert in D.
Ganz nicht autogr.

Bc. c: 1 Bl., Vorder- und Rückseite mit je 12 Syst. beschrieben; auf S. 2 die 5 letzten Syst. leer.
Überschrift auf S. 1: Sanctus Continuo.
Am Schluß des Notentextes: Fine.
Notiert in C, aber ohne Bezifferung.
Nicht autogr.: S. 1, Überschrift, Schlüssel beim 1. bis 8. (mit Takt 61 beginnenden) Syst., Notentext in Takt 1 bis 74a (Ende des 8. Syst.).

Einzelne autogr. Zutaten finden sich auch in den nicht autogr. Bestandteilen der Niederschriften.

Unter den Stimmen lassen sich mit Bestimmtheit vier Papiersorten unterscheiden:

1. Format: 34,6 × 21,1 cm.
Wasserzeichen: Mondsichel mit Gesicht nach heraldisch rechts (Bl. b) ohne Gegenmarke.
Das Wasserzeichen tritt auf: Viol. IIa und Bc. b.
Zu derselben Gruppe können gerechnet werden: Viol. Ia, Sopr. III und Alt.

2. Format: 34 × 21,5 cm.
Wasserzeichen: Blatt b: Z im Doppelkreis, in dessen Umschrift Z I T T A V, auf Steg; Blatt a ist leer.
Das Wasserzeichen tritt auf: Tr. I, Tr. II, Ob. III und Sopr. II.
Zu derselben Gruppe können gerechnet werden: Tr. III, Tp. und Sopr. I.

3. Format: 35 × 21,8 cm.
Wasserzeichen: Blatt b: Gekrönte Figur (Doppel-R?) zwischen Zweigen, darunter Buchstaben I C F oder I C I (sehr undeutlich); Blatt a ist leer.
Das Wasserzeichen tritt auf: Ob. II.

4. Format: 33,9×20,8 cm. Stärkeres Papier als die übrigen Stimmen (»Doppelpapier«).
Wasserzeichen: Großes heraldisches Wappen von Schönburg, darüber gegautscht: Gekrönter Doppeladler mit Apfel und Schwert; vermutlich in beiden Blättern das gleiche Zeichen.
Das Wasserzeichen tritt auf: Viol. I, Viol. II, Bc. a und Bc. c.

Keiner dieser 4 Gruppen sind zuzurechnen: Ob. I (34 × 21,5 cm), Va. (34,4 × 21,4 cm), Ten. (33,2 × 19,9 cm), Baß (34,3 × 21,5 cm) und Bc (33,4 × 20,4 cm).

Unter den an dem Ausschreiben der Stimmen beteiligten Kopisten sind 4 Hände zu unterscheiden:

Die 1. Kopistenhand tritt auf: Tr. I, Tr. II, Tr. III, Ob. I, Ob. II, Ob. III, Viol. I und wahrscheinlich Tp.
Die 2. Kopistenhand tritt auf: Viol. Ia, Viol. IIa, Bc. a, Bc. b.
Die 3. Kopistenhand tritt auf in den 6 Singstimmen.
Die 4. Kopistenhand tritt auf: Bc. c.

Keine dieser Hände ist identisch mit einer der Kopistenhände in der Handschrift B. Die autogr. Bestandteile sind mit eiliger Hand geschrieben und von zahlreichen Korrekturen durchsetzt. Das Wort »Fine« ist gelegentlich mit mehreren schwungvollen schrägen Linien unterstrichen. Die autogr. halbe Note mit abwärts gerichtetem Notenhals erscheint stets in der Form I. (Vgl. die Beschreibung von A.) Benutzt Bach den C-Schlüssel am Zeilenanfang, dann stets in der Form I; innerhalb der Zeilen jedoch (nur Bc. und Bc. c vorkommend) stets die Form II.

Korrekturen u. a. Eingriffe von späterer Hand fehlen gänzlich.

Der Erhaltungszustand von B^1 ist gut. Restaurierungen sind daran nicht vorgenommen worden.

*

C: *Deutsche Staatsbibliothek Berlin Am B 3*

Inhalt: Alle Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem«. Partiturabschrift von der Hand Joh. Phil. Kirnbergers in 2 Bänden.

Bd. 1 umfaßt 84 ungezählte und nicht paginierte Blätter und enthält die Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Cum Sancto Spiritu«. Bl. 54^r ist rastriert, aber leer. (Die Rastrierung stimmt mit der des auf Bl. 53^v schließenden Satzes »Qui tollis« überein: zweimal 10 Syst. auf der Seite.)

Bl. 1^r ist Titelblatt und folgendermaßen beschriftet:
[In der rechten oberen Ecke:] Nro 1.
[In einer Kolumne in der Mitte des Blattes:] Missa / a / 5 Voci. / 2 Soprani. / Alto. / Tenore. / Basso. / 3 Trombe / Tamburi. / 2 Traversi. / 2 Oboi. / 2 Violini. / 1 Viola / e / Continuo.
[In der rechten unteren Ecke der Namenszug:] Kirnberger.

Bl. 1^v beginnt die Partitur; sie endet Bl. 84^v.

Bl. 84^{v} steht senkrecht zur Partiturschrift in der Mitte des abschließenden Doppelstriches der Partitur:
Fine / S. D. G.

Bd. 2 umfaßt 95 ungezählte und nicht paginierte beschriebene Blätter und enthält die Sätze vom »Credo in unum Deum« bis zum »Dona nobis pacem«. Bl. 77^{v} (zwischen dem Schluß des »Sanctus« und dem Beginn des »Osanna in excelsis«) ist leer (auch nicht rastriert).

Bl. 1^{r}: [In der rechten oberen Ecke:] Nro 2 [sonst leer].

Bl. 1^{v} beginnt die Partitur; sie endet Bl. 95^{v}.

Bl. 95^{v} steht unter dem letzten Takt des Bc.: Fine.

Die Titelblätter No 3 und No 4 der Handschrift A finden sich bei C nicht.

Statt ihrer steht:

Bd. 2, Bl. 64^{r} über dem Beginn des »Sanctus« in der rechten oberen Ecke: Nro 3.

Bd. 2, Bl. 78^{r} über dem Beginn des »Osanna in excelsis« in der rechten oberen Ecke: Nro 4.

C ist sehr sorgfältig geschrieben, die Rastrierung des Papiers stets den aufzunehmenden Akkoladen angepaßt. Auf keiner Seite mit der erwähnten Ausnahme (Bd 1, Bl. 54^{r}) findet sich ein überzähliges leeres Notensystem.

An manchen Stellen weicht C von der Partituranordnung der Handschrift A und damit auch unserer Ausgabe ab, an einigen wenigen folgt die vorliegende Ausgabe dem Manuskript C. Der Kritische Bericht gibt darüber in jedem Falle Auskunft. Eine Eigentümlichkeit teilt jedoch C mit der großen Mehrzahl der Abschriften: Gehen in einem Satz oder in bestimmten Abschnitten davon mehrere Stimmen unisono, so finden wir in C häufig nur eine dieser Stimmen ausgeschrieben, in den übrigen statt ihrer Verweisungen mit oder ohne Stichnoten, letztere meistens am Zeilenanfang.

Einen Eingriff von fremder, späterer Hand finden wir in C nur bei Beginn des Satzes »Et in unum Dominum«. (Vgl. die Einzelbeschreibung dieser Stelle.)

Die Abschrift C ist für die vorliegende Ausgabe in vollem Umfang verglichen worden. In den Fällen, in denen in A Korrekturen vorliegen, und C die Lesart ante correcturam bietet, ist diese Lesart von C im Kritischen Bericht stets mitgeteilt worden. Werden keine Varianten zwischen A und C erwähnt, so bedeutet dies, daß entweder beide Handschriften übereinstimmen, oder auf Seiten von C ein erkennbarer Schreibfehler vorliegt.

*

D: *Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach P 572. Mus. Ms. Bach P 23. Mus. Ms. Bach P 14*

Inhalt: Alle Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem«.

Partiturabschrift von derselben Hand in 3 Bänden, die trotz verschiedenem Format eine Einheit bilden. Man erkennt dies bereits an der durchlaufenden Paginierung (s. u.).

P 572 umfaßt 49 Blätter und enthält die Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Cum Sancto Spiritu«. In P 572 finden sich mehrfach autogr. Korrekturen J. S. Bachs.

Bl. 1^{r}: Titelblatt, im Wortlaut und in der Raumverteilung übereinstimmend mit dem Titelblatt No 1 von A; jedoch fügt P 572 vor dem Autornamen auf derselben Zeile ein: Sign.

1^{v}: leer.

2^{r}: beschrieben, nicht paginiert.

2^{v} bis 49^{r}: beschrieben, wie die entsprechenden Blätter von A paginiert 2 bis 95.

49^{v}: leer.

P 23 umfaßt 28 Blätter und enthält die Sätze vom »Credo in unum Deum« bis zum »Et expecto resurrectionem«.

Bl. 1^{r}: Titelblatt, im Wortlaut und in der Raumverteilung völlig übereinstimmend mit dem Titelblatt No 2 von A.

1^{v}: leer.

2^{r} bis 28^{r}: beschrieben und paginiert 96 bis 148.

28^{v}: leer.

P 14 umfaßt 21 Blätter und enthält die Sätze vom »Sanctus« bis zum »Dona nobis pacem«.

Bl. 1^{r}: Titelblatt, im Wortlaut und in der Raumverteilung völlig übereinstimmend mit dem Titelblatt No 3 von A.

1^{v}: leer.

2^{r} bis 9^{v}: beschrieben und paginiert 149 bis 164.

10^{r} u. 10^{v}: leer.

11^{r}: Titelblatt, im Wortlaut und in der Raumverteilung völlig übereinstimmend mit dem Titelblatt No 4 von A.

11^{v}: leer.

12^{r} bis 21^{v}: beschrieben und paginiert 165 bis 184.

Wie man sieht, besteht zwischen D und A weitestgehende Übereinstimmung. Der Unterschied in der Paginierung (D zählt 184 Seiten, A deren 188) schreibt sich aus folgendem her:

1. A bezieht die leere und nicht paginierte Versoseite von Bl. 49 stillschweigend als S. 97 in die Seitenzählung ein, D nicht.

2. A, Bl. 77^{v}, paginiert 150, enthält nur den Schlußakkord des Chores »Et expecto resurrectionem«. D bringt diesen Akkord noch auf der vorhergehenden Seite unter; daher ist Bl. 28^{v} des Bandes P 23 leer, wird nicht paginiert und wiederum nicht in die Seitenzählung von D einbezogen.

3. A, Bl. 78, paginiert 151 bis 152, enthält eine gesonderte Notierung der Singstimmen des Satzes »Et in unum Dominum«. D läßt diese Sondernotierung fort und hat daher in seiner Paginierung an dieser Stelle 2 Seiten weniger als A.

Gerade diese Unterschiede aber zeigen die Nähe der Beziehungen zwischen A und D. Auf einige Einzelheiten ist noch aufmerksam zu machen:

1. In A und D sind die Titelblätter mit ihren (im Gegensatz zu C) leeren Rückseiten nicht in die Paginierung einbezogen.

2. In A ist das auf das »Sanctus« folgende Bl. 88 auf der Rektoseite rastriert, aber nicht zur Notenaufzeichnung benutzt, auf der Versoseite leer; in D ist das entsprechende Blatt (P 14, Bl. 10) auf beiden Seiten leer und wie Bl. 88 von A nicht in die Paginierung einbezogen.
3. Von besonderem Interesse ist die Notierung der Takte 1 bis 4 aus dem Satz »Crucifixus«. Ich verweise auf die Einzelbeschreibung dieses Satzes.

Die Abschrift D ist bei der vorliegenden Ausgabe gerade so behandelt worden wie die Abschrift C. Die Bedeutung von D ist dabei im wesentlichen folgende:
»Missa«: In den Fällen, in denen in A Korrekturen vorliegen, C jedoch die Lesart ante correcturam bietet, enthält D die Lesart post correcturam. Dabei begegnen wir auch in D autographen Korrekturen J. S. Bachs.
»Symbolum«: Hier finden sich in A zweierlei Korrekturen, bei denen beiden C die Lesarten ante correcturam bietet:

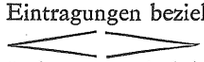
a) autogr. Korrekturen J. S. Bachs: D enthält stets die Lesarten post correcturam, jedoch treten in D keine eigenhändigen Verbesserungen J. S. Bachs auf;
b) nachträgliche Korrekturen von der Hand C. P. E. Bachs: D enthält stets die Lesarten ante correcturam.

»Sanctus« und »Osanna« bis »Dona«: Wie die Handschrift C, so stimmt auch D mit dem Befunde von A überein.
Erkennbare Schreibfehler auf Seiten D sind im Bericht unberücksichtigt geblieben.

*

E: *Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach P 1212*

Inhalt: Die Sätze vom »Credo in unum Deum« bis zum »Et expecto resurrectionem«. Partiturabschrift, 1 Bd. mit 50 Blättern.
Bl. 1r: Ursprünglich leer; von späterer Hand (um 1800) die Eintragung: Nicene Creed / by / Sebastian Bach.
1v: leer.
2r bis 50v: Die Partiturniederschrift.

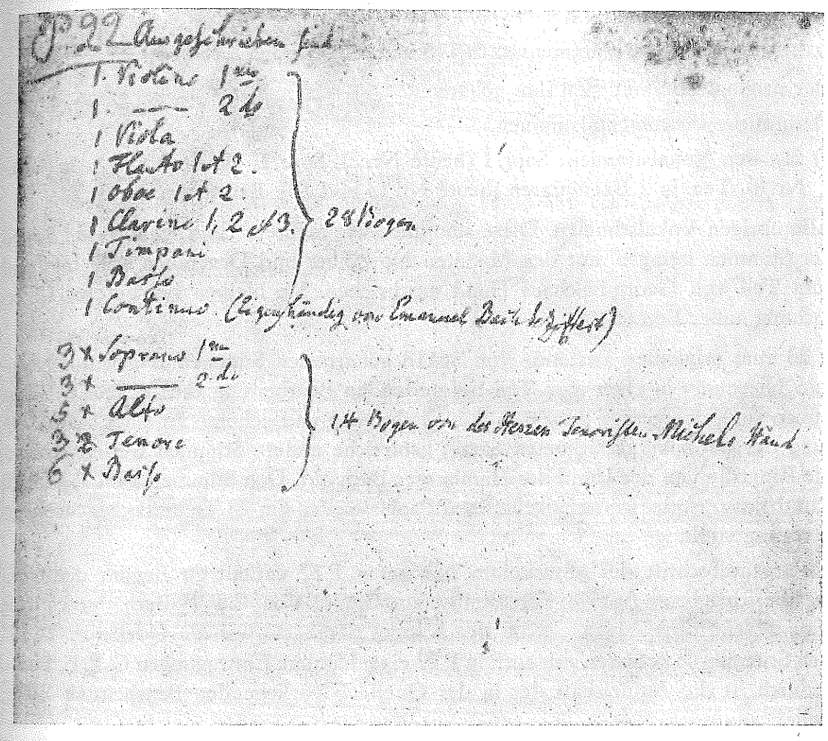
Die gesonderte Notierung der Singstimmen aus dem Satz »Et in unum Dominum« (A, Bl. 78, paginiert 151–152) fehlt. Obwohl die Aufzeichnung der Sätze sehr viel mehr Platz beansprucht als die in Bachs eigener Niederschrift A, besteht in der Raumanordnung, in der Akkoladenbildung und in anderen äußeren Beziehungen nahe Verwandtschaft zwischen E und A.
Die Handschrift E weist zahlreiche Eintragungen von derselben späten Hand auf, die das ursprünglich leere Titelblatt beschriftet hat. Diese Eintragungen beziehen sich auf Zeitmaße und Stärkegrade, wobei auch Zeichen wie  , crescendo u. a. auftreten. Diese nachträglich hinzugefügten Veränderungen sind bei der vorliegenden Ausgabe selbstverständlich unberücksichtigt geblieben. Der ursprüngliche Befund von E aber hat dem Herausgeber in demselben Sinne gedient wie die Abschrift D.

*

F: *23 Stimmen aus: Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach St 118*

Inhalt: Die Sätze vom »Credo in unum Deum« bis zum »Et expecto resurrectionem«. St 118 ist ein Satz von im ganzen 37 Vokal- und Instrumentalstimmen. Vorangestellt ist ein Doppelblatt folgenden Inhalts:
Bl. 1r: [Von verschiedenen Händen] Titel und Aufzählung der Stimmen.
1v bis 2r: Va.-Stimme einer nicht hierher gehörenden französischen Ouvertüre nicht genannter Herkunft.
2v: leer.

Ein zweites Verzeichnis der Stimmen befindet sich auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels der Handschrift: Berlin Mus. Ms. Bach P 22.



Hierzu ist zu bemerken:

1. Nicht genannt sind folgende in dem Satz vorhandenen Stimmen, die ganz von C. P. E. Bachs Hand geschrieben sind:

Vc. zu »Credo in unum Deum«, colla parte mit dem Vokalbaß. } nach heutiger Zählung
Vc. zu »Confiteor« und »Et expecto«, colla parte mit dem Vokalbaß. } der Stimmen: Nr. 34.

Fag. zu »Credo in unum Deum«, colla parte mit dem Tenor. } nach heutiger Zählung
Fag. zu »Confiteor« und »Et expecto«, colla parte mit dem Tenor. } der Stimmen: Nr. 35.

2. Dies Verzeichnis zeigt folgende Eintragungen von späteren Händen:
   a) »(Eigenhändig von Emanuel Bach beziffert)«.
   b) Die Veränderungen der Zahlenangaben bei den Vokalstimmen.

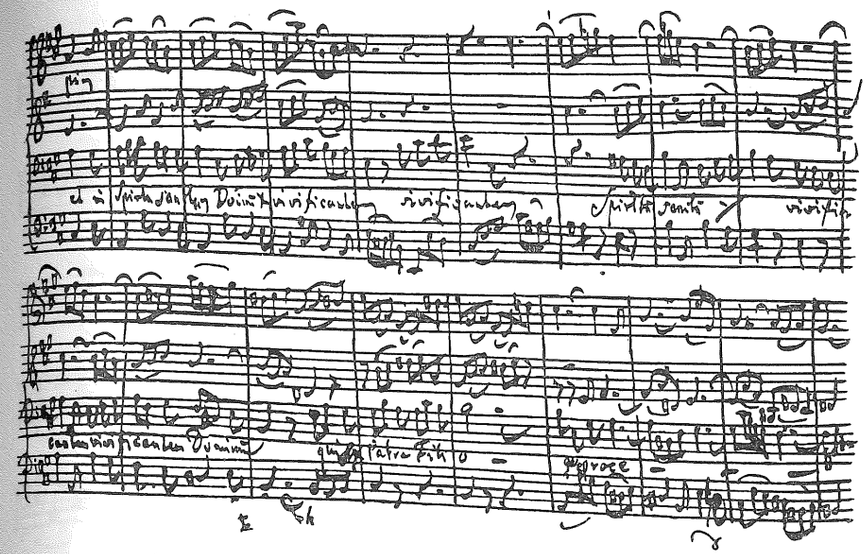
Hierdurch läßt sich der Stimmensatz St 118 in zwei Gruppen scheiden:

1. Der originale Bestand: Zu ihm gehören
   a) sämtliche Instrumentalstimmen,
   b) von den Vokalstimmen: Sopr. I (heute Nr. 2), Sopr. II (heute Nr. 5), Alt (heute Nr. 8), Ten. in 2 Exemplaren (heute Nr. 13 und 14), Baß (heute Nr. 16).
2. Alle übrigen Vokalstimmen. Diese stammen, wie mehrere Eintragungen am Schluß der Stimmen besagen, aus den Monaten November und Dezember 1827 und sind zum Teil von Georg Pölchaus Hand geschrieben. Sie bleiben bei unserer Untersuchung außer Betracht.

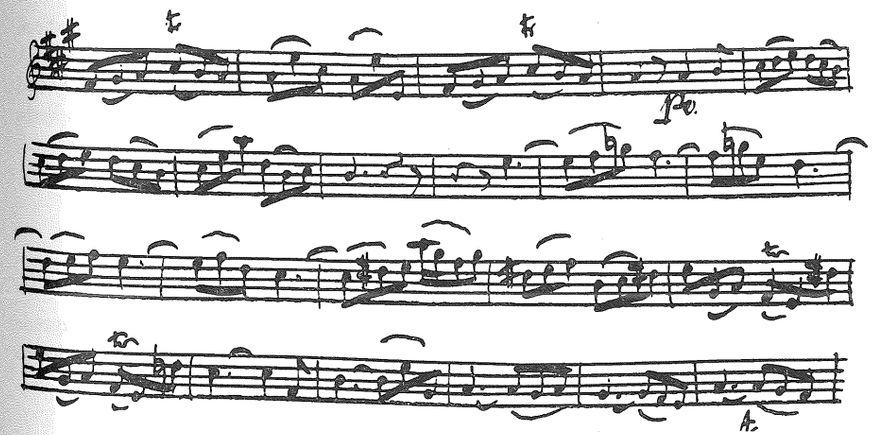
Die 23 zum originalen Bestande von St 118 gehörenden Stimmen zeigen das »Symbolum Nicenum« in einer zum Teil tiefgreifenden Bearbeitung C. P. E. Bachs. Einige Stimmen sind, wie gesagt, ganz von ihm geschrieben und gehören zu einer Instrumentierung der darin aufgezeichneten Sätze; zahlreiche andere Stimmen weisen bearbeitende Eingriffe von der Hand des Hamburger Bach auf. Den Stimmen Viol. I, Viol. II, Va. und Basso ist auf vorne angehefteten Papierstreifen ein 28 Takte langer Streichersatz vorangestellt.

Die Partiturabschrift des »Symbolum Nicenum« P 22 enthält zu Beginn denselben Satz, überschrieben »Adagio. Einleitung zum Credo. Von C. P. E. Bach.« sowie eine in den wesentlichen Zügen gleiche Bearbeitung der Sätze wie die Quelle F. Wie in diesen Stimmen so befinden sich auch in P 22 eigenhändige Eintragungen C. P. E. Bachs. Hierdurch ist die Autorschaft der in der Quelle F vorliegenden Bearbeitung sichergestellt.

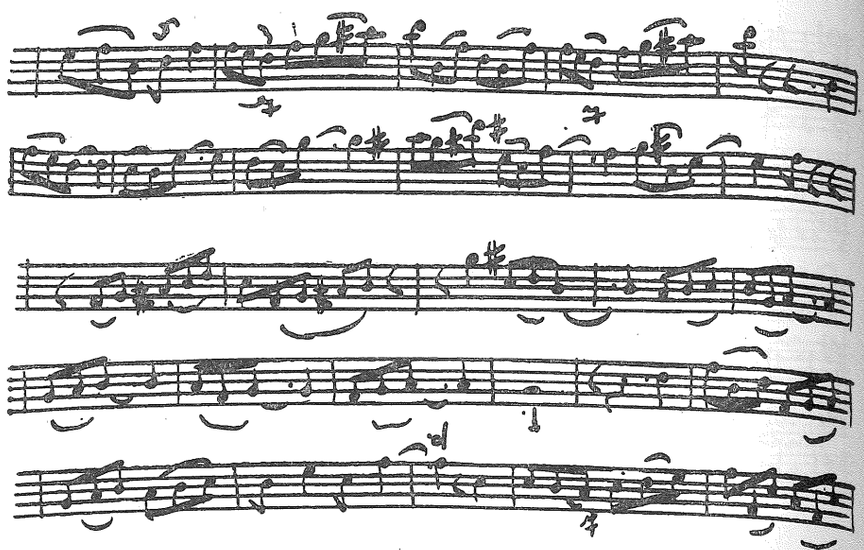
Die Bedeutung von F geht aus folgendem hervor: C. P. E. Bach begnügte sich nicht damit, seine Bearbeitung in F und in P 22 niederzulegen; er trug Wichtiges davon auch in die autographe Niederschrift seines Vaters, unsere Quelle A, ein. Nicht selten gehen die korrigierenden Eingriffe C. P. E. Bachs in A und F in erkennbarer Weise parallel. Als Beispiel bringe ich einige Takte aus dem Satz »Et in Spiritum sanctum«.



A: S. 132, Zeile 4 und 5, enthaltend die Takte 25b bis 42a des Satzes »Et in Spir. s.«



F: Ob. d'Am. I, »Et in Spir. s.«, Takt 22 bis 43 (Zeile 1 bis 4 der Seite)



F: Ob. d'Am. II, »Et in Spir. s.«, Takt 23 bis 43 (Zeile 5 bis 9 der Seite)

Die in beiden Handschriften A und F von C. P. E. Bach mit leicht zitternder Hand in das originale Notenbild eingetragenen Bogen sind von den anderen deutlich zu unterscheiden. Diese Eingriffe gehen in beiden Quellen parallel.
Die Stimmen F haben dem Herausgeber der vorliegenden Partiturausgabe dazu gedient, die das originale Bild verfälschenden Eingriffe, die C. P. E. Bach in der Handschrift A vorgenommen hat, zu identifizieren und unter gleichzeitiger Heranziehung von D und E das echte Bild wiederherzustellen. Auf eine Aufzählung der Eingriffe C. P. E. Bachs im Kritischen Bericht wurde jedoch (abgesehen von einigen Beispielen) verzichtet.

*

Weitere Abschriften

Außer den genannten Kopien C, D, E, F (nebst späterer Ergänzung) seien folgende Abschriften genannt (soweit kein besonderer Inhaltsvermerk gemacht ist, enthalten sie alle Sätze vom 1. »Kyrie eleison« bis zum »Dona nobis pacem«):

Deutsche Staatsbibliothek Berlin Am B 1. 2. Partitur in 2 Bänden.
Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms Bach P 6. 7. 8. Partitur in 3 Bänden.
Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach P 11. 12. Partitur in 1 Band.
Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach P 22, Partitur des »Symbolum Nicenum« in 1 Band.

Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach P 182. Partitur in 1 Band.
Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach P 1172. Partitur in 2 Bänden.
Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach P 1208. Partitur in 1 Band.
Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Bach St 595. 108 Vokal- und Instrumentalstimmen zu den Sätzen »Credo in unum Deum« bis »Et resurrexit«.
Handschrift im Besitz von Dr. Heinrich Sievers, Hannover. Partitur in 2 Bänden.
Sächsische Landesbibliothek Dresden Mus 2405 D – 14. Partitur in 1 Band.
British Museum, London R. M. 21. e. 27. Partitur in 1 Band, enthaltend das »Symbolum Nicenum«.
Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. Mus. Hs. 145. Partitur in 2 Bänden; Bd. 1 enthält die »Missa«, Bd. 2 alle übrigen Sätze.

Von diesen Kopien gehen
BB P 7, BB P 22 und London R. M. 21 e 27, enthaltend das »Symbolum Nicenum«, jedoch in der Bearbeitung C. P. E. Bachs,
Frankfurt Mus. Hs. 145, Bd. 2, enthaltend alle Sätze vom »Credo« bis zum »Dona«, darunter das »Symbolum« ebenfalls in der Bearbeitung C. P. E. Bachs,
unmittelbar auf A zurück. Alle anderen Abschriften sind Abkömmlinge späterer Grade von A. Die ganze Handschriftengruppe hat keine textkritische Bedeutung und ist bei der Gestaltung der vorliegenden Ausgabe nicht berücksichtigt worden.

III. SPEZIELLE BESCHREIBUNG DER QUELLEN

Variantenverzeichnis

MISSA

Der Kopftitel des Werkes lautet in A: I. I. Missa à 5. Voci. 6 Stromenti e Continuo di J. S. Bach.

Die Bezeichnung des 1. Teils der »Missa« als »Kyrie« fehlt in A. Sie ist entsprechend der Überschrift »Gloria« vor dem Beginn des 2. Teils der »Missa« (A, S. 20) ergänzt worden.

1. Kyrie eleison

A: S. 1, Z. 1 bis S. 12, Z. 2 (je 2 Akkol. zu 11 Syst.).
Für Fl. I u. II keine eigenen Systeme (s. die Besetzungsbezeichnung vor Takt 1). In den Takten 8, 11, 12, 25, 27, 28, 29, 30 (1. Viertel), 48, 49, 56, 57, 58, 64, 69 70, 91, 96, 97, 98, 105, 108, 109, 117, 122, 124, 125, 126, in denen Ob. d'Am. II d' unterschreitet, verzeichnet A keine eigene Stimmführung für Fl. II.

B: Fl. I: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 3 Mitte.
Fl. II: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 4.
Ob. d'Am. I: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 9 Mitte.
Ob. d'Am. II: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 5.
Fag.: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 4 Mitte.
Viol. Ia: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 4.
Viol. Ib: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 4.
Viol. II: S. 1, Z. 2 bis S. 2, Z. 4 Mitte.
Va.: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 3 Mitte.
Sopr. I: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 8 Anfang.
Sopr. II: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 2 Mitte.
Alt: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 3.
Ten.: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 5 Mitte.
Baß: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 1 Mitte.
Vc.: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 11.
Bc.: S. 1, Z. 1 bis S. 2, Z. 10.
Hiervon nicht autogr.:
Ob. d'Am. I u. II: Titel, Schlüssel, Notentext (aber Zutaten autogr.).
Viol. Ib: Schlüssel u. Notentext (aber Titel u. Zutaten autogr.).
Sopr. I u. II: Schlüssel.
Bc.: Titel.

Titel des Satzes: Fehlt in den Singstimmen. In den übrigen Stimmen: Kyrie.

Notation: B, Ob. d'Am. I u. II: Französ. Viol.-Schlüssel; Tonart d-moll.

Bezeichnung des Satzes in B: Tr. I, II, III u. Timp.

Kyrie tacet

Angaben der Stärkegrade fehlen in A ganz. Die Angaben in B (auch in den nicht-autogr. Stimmen autogr. eingetragen) gehen aus folgender Übersicht hervor:

	Ob. d'Am. I	Ob. d'Am. II	Viol. Ia u. Ib	Viol. II	Va.
Takt 5			un poco piano	poco piano	poco piano
30	piano	piano			
48		forte		forte	
50	forte		forte		

Sie sind in unsere Ausgabe übernommen unter sinngemäßer Hinzufügung von »forte« in Takt 45 Va.

A: Vor der 1. Akkol. ist jedem System die Besetzung vorangestellt.
Syst. 1: Traversi et Hautbois 1. Syst. 2: Traversi et Hautbois 2. Syst. 3: Violino 1. Syst. 4: Violino 2. Syst. 5: Viola. Syst. 6: Soprano 1. Syst. 7: Soprano 2. Syst. 8: Alto. Syst. 9: Tenore. Syst. 10: Basso. Syst. 11: Continuo.
Hiervon sind vor dem 1. u. 2. System die Worte »Traversi et« spätere Einfügungen.

B: Statt der Oboi: Ob. d'Am. I u. II.
Bietet über A hinaus eine selbständige Fagottstimme.

Takt 1: Angabe »Adagio«: B Fl. I u. II, Viol. Ia, Ib (nicht autogr.) u. II, Va., Bc. (autogr.)
Angabe »Molto Adagio«: B Vc.

2 u. 3, Ten. u. Baß: A und B statt des zweimaligen »Kyrie« zweimal 𝄼. C ebenso.

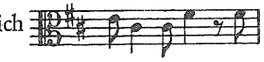
2, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

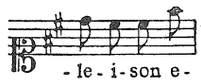
Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

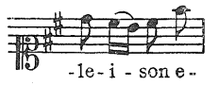
1. u. 2. Achtel, Ten.: B

5. u. 6. Achtel, Fl. I und Ob. d'Am. I: A kein Bogen. Ebenso B Ob. d'Am. I.

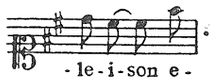
Dagegen B Fl. I

3, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

5. bis 8. Achtel, Sopr. II: A ursprünglich 

; daraus wird durch autogr. Korrektur mit blasser Tinte 

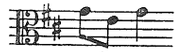
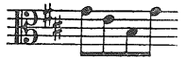
. B endgültige Lesart ohne Korrektur, jedoch ohne den Bogen über den Sechzehnteln.

C liest 

.

4, 1. u. 2. Viertel, Viol. I: A keine Bogen.

1. u. 2. Viertel, Viol. II: A . B phrasiert

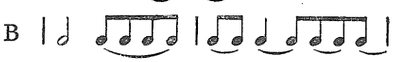
1. u. 2. Viertel, Va.: A ursprünglich  ; autogr. zunächst korrigiert in  . C liest . B endgültige Lesart ohne Korrektur.

5: Die Bezeichnung »Largo« A (über Bc.). B Fl. I u. II, Ob. d'Am. I u. II, Fag., Vc., Bc. – Keine Bezeichnung in den Singstimmen von B. – B Viol. Ia, Ib, II »Largo è un poco piano«; B Va. »Largo è poco piano«.
3. Viertel, Viol. II: A kein Bogen.

6, Viol. II: A

7, 3. u. 4. Viertel, Fl. I: B (B Ob. d'Am. I = A).

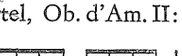
3. u. 4. Viertel, Viol. II: B .

8 u. 9, Viol. I: B 

8, 1. u. 2. Viertel, Viol. II: A

9 u. 10, Fl. II, B:

12, 5. bis 8. Viertel, Ob. d'Am. II: B .

14, Fl. II: B 

4. Viertel, Ob. d'Am. I: B *tr* (autogr. hinzugefügt).

15, 1. bis 5. Achtel, Viol. II: B

6. bis 8. Achtel, Fl. II: B

7. Achtel, Viol. II: B *tr*.

16, 2. bis 5. Achtel, Fl. I: B Bogen.
2. u. 3. Achtel, Viol. II: B Bogen.

3. Viertel, Viol. II: B

7. Achtel, Viol. I: B *tr*.

17, 1. bis 5. Achtel, Viol. II: B

6. u. 7. Achtel, Fl. II: B kein Bogen.
7. u. 8. Achtel, Viol. II: A kein *tr*.

18, 1. Viertel, Viol. I: B Viol. Ia

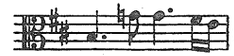
6. u. 7. Achtel, Viol. I: A kein Bogen.

19, 5. Achtel bis 20, Fl. I u. II, Ob. d'Am. I u. II: A

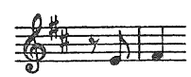
B ebenso in den nicht autogr. Stimmen Ob. d'Am. I u. II.

22 bis 23, 2. Viertel, Fl. I: B

22, Viol. II: B

Va: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

23, Viol. I: B

23, 4. Viertel bis 24, 1. Viertel, Viol. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Beifügung der Buchstaben d e. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

24, 1. u. 2. Viertel, Viol. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Beifügung von c, . B endgültige Lesart ohne Korrektur.

27, 3. u. 4. Achtel, Bc.: B

27, 3. u. 4. Viertel, Fl. I: B

29, 1. Viertel, Viol. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung von ç. B endgültige Lesart ohne Korrektur.
2. Viertel, Ob. d'Am. I, Viol. I: B *tr* (Ob. d'Am. I *tr* autogr. hinzugefügt).

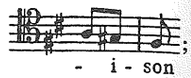
30, 2. Viertel bis 47 bzw. 50, 2. Viertel: A kein Vermerk über das Pausieren der Fl. I u. II.

30, Anfang, Bc.: B unter dem System autogr. »Tenore«.
2. Viertel, Ob. d'Am. I u. II: A kein »piano«.

30, 3. u. 4. Viertel, Ten.: A

32, 2. u. 3. Achtel, Ten.: A u. B
3. u. 4. Viertel, Bc.: B unter dem System autogr. »Alto«.

33, Alt: A

34, 4. Viertel bis 35, 1. Achtel, Ten.: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur (in der Fortsetzung der Textierung keine Korrektur). B endgültige Lesart ohne Korrektur.

35, 3. u. 4. Viertel, Ten.: A ursprünglich »lei« (i durchstrichen). B »le« ohne Korrektur.

37, 2. Viertel bis 45, 2. Viertel, Bc.: A u. B im Tenorschlüssel notiert.

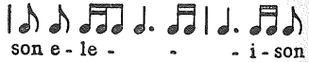
37, 6. u. 7. Achtel, Sopr. I: A und B ein Bogen.

39, 1. u. 2. Viertel, Vc. u. Bc.: B
2. bis 4. Viertel, Ob. d'Am. I: B
3. u. 4. Viertel, Bc.: A unter dem System autogr. »Soprano 2«.

40, 6. bis 8. Achtel, Ten.: A ursprünglich

; autogr. Korrektur der Noten, das Textwort bleibt stehen (Anfang des Taktes 41 ohne »e«). B endgültige Lesart ohne Korrektur.

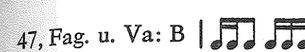
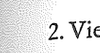
43, 6. Achtel bis 44, 1. Viertel, Alt: A B und C statt »eleison« %.

45 bis 46, 5. Achtel, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B die ursprüngliche Lesart.

45, Va: A u. B kein »forte«.

46, Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

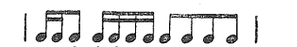
47, Fag. u. Va: B 
2. Viertel, Vc. u. Bc.: B 

48, Fl. II: A kein Vermerk über den Wiedereinsatz.
Ob. d'Am. II u. Viol. II: A kein »forte«.
2. Viertel, Ob. d'Am. I: B
3. Viertel, Bc.: A u. B in beiden Stimmen wieder Baßschlüssel.

49, 2. u. 3. Achtel, Ob. d'Am. II: B kein Bogen.
3. u. 4. Viertel, Va.: B
5. bis 8. Achtel, Alt: A statt »elei« steht %.
4. Viertel, Fl. II, Viol. II: B

50, 1. Viertel, Baß: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur. C dieselbe Korrektur wie A.
2. bis 5. Achtel, Baß: A u. B statt »eleison« steht %.
2. bis 4. Achtel, Fl. II: B Bogen.
3. Viertel, Ob. d'Am. I, Viol. I: A kein »forte«.

51, 2. u. 3. Achtel, Sopr. I: B Bogen.
4. u. 5. Achtel, Va.: A kein Bogen.

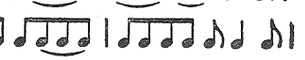
52, Fl. I: B
Viol. Ia: B 
Viol. Ib: B
2. bis 4. Achtel, Viol. II: B Bogen.

53, 3. Viertel bis 54, Fl. I: B

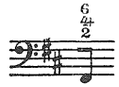
53, 3. u. 4. Viertel, Alt: B
3. Viertel, Ten.: A »lei« (statt »le«).

54, Ten.: B

55 u. 56, Fl. I: B

55 u. 56, Fl. II: B 

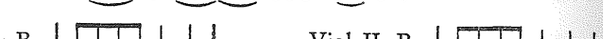
55 u. 56, Viol. II: B

55, 8. Achtel, Bc.: B 

56, 1. Achtel, Sopr. II: A, B u. C kein ♯.

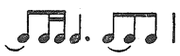
57 u. 58, Fl. I: B

57 u. 58, Viol. I: B

57, Ob. d'Am. II: B Viol. II: B 

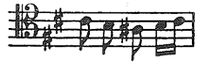
2. Viertel, Sopr. II: B

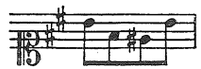
57, 4. Achtel bis 58, 1. Viertel, Sopr. II: A statt »eleison« steht 𝄎.
59, 4. Achtel bis 60, 1. Viertel, Baß: A u. B statt »eleison« steht 𝄎.
59, 8. Achtel bis 60, 2. Viertel, Alt: A statt »eleison« steht 𝄎.

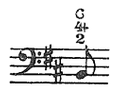
60, Fl. I u. Viol. I: B 

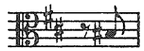
Sopr. I: A »elei«. B ursprünglich ebenso; autogr. korrigiert in »ele«.
4. bis 8. Achtel, Baß: A statt »elei-« steht 𝄎; die Silbe »son« (Beginn der nächsten Zeile!) ausgeschrieben. B statt des ganzen Wortes »eleison« steht 𝄎.

61, Sopr. II: A (Beginn der Zeile) versehentlich Altschlüssel.

3. u. 4. Viertel, Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.
6. u. 7. Achtel, Fl. II: B kein Bogen.

62, 1. bis 4. Achtel, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.
1. Viertel, Baß: A ursprünglich »lei« (entsprechend 64, 8. Achtel kein »i«); autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

4. Achtel, Bc.: B 

4. Viertel, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

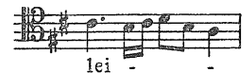
63, 1. Viertel, Alt: A, B, C u. N kein ♯.
2. u. 3. Achtel, Ob. d'Am. I: B kein Bogen.

65 u. 66, Viol. II: B

65, 6. u. 7. Achtel, Baß: B Bogen.
66, 2. u. 3. Achtel, Bc.: B kein Bogen.

3. u. 4. Viertel, Vc.: B

67 u. 68, Fl. I: B

69, Ten.: A 

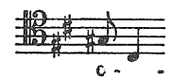
6. u. 7. Achtel, Fl. I u. Viol. I: B kein Bogen.

70, 1. bis 4. Achtel, Fl. I, Viol. I u. II: B

1. u. 2. Achtel, Alt: B Bogen.

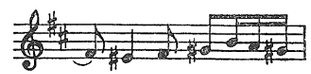
5. bis 8. Achtel, Baß: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. Die Textsilben in Takt 70 und 71 wohl erst bei dieser Korrektur unterlegt. B endgültige Lesart ohne Korrektur. C

5. bis 7. Achtel, Fl. II: B kein Bogen.

6. bis 8. Achtel, Ten.: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

6. u. 7. Achtel, Vol. I: A kein Bogen.

71, Viol. II: B  (sic!).

1. u. 2. Viertel, Va.: B

5. Achtel, Bc.: B Bezifferung

6. bis 8. Achtel, Ob. d'Am. I: B kein Bogen.

72, Fl. I u. II: A kein Vermerk, daß Fl. u Ob. d'Am. sich trennen.

1. u. 2. Viertel, Va.: B

3. u. 4. Viertel, Bc.: B unter dem System autogr. »Hautb. solo«.

74: A bei Viol. I und ebenso bei Viol. II unter dem System »Trav.« (ohne vorherigen Vermerk der Pause). C: Diese Vermerke fehlen.

77, Va.: B

78, Fl. I u. Viol. I: B

Fl. II: B

Viol. II: B

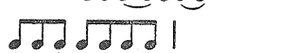
79, Fl. I u. II: A kein Vermerk, daß sich die Flöten mit dem 2. Achtel den Ob. d'Am. anschließen.

80, 6. u. 7. Achtel, Ob. d'Am. II: B kein Bogen.

82, 2. u. 3. Achtel, Bc.: B kein Bogen.

3. u. 4. Viertel, Fag. u. Vc.: B

3. u. 4. Viertel, Bc.: B

83, Viol. II.: B 

84, 6. u. 7. Achtel, Viol. II: B Bogen.

85, 1. u. 2. Viertel, Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

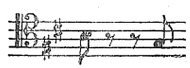
6. bis 8. Achtel, Fl. II u. Viol. I: B Bogen.

86 u. 87, Tenor: A u. B

87, 4. Achtel bis 88, 1. Viertel, Baß: A u. B statt »eleison« steht 𝄋.

88 u. 89, Fl. I: B

88, 4. Achtel bis 89, 1. Achtel, Tenor: B statt »eleison« steht 𝄋.

89, 1. bis 4. Achtel, Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

6. bis 8. Achtel, Fag.: B Bogen.

90, Fag.: B

1. bis 4. Achtel, Va.: B

3. u. 4. Viertel, Viol. II: B

92, Viol. I: A . B

2. bis 4. Achtel, Fl. II, Ob. d'Am. II: A . B Fl. II

B Ob. d'Am. II

93, 1. bis 4. Achtel, Fl. II, Viol. II: B (5. bis 8. Achtel, Va: B ebenso.)

6. bis 8. Achtel, Fl. I, Viol. I: B

7. u. 8. Achtel, Ten.: B Bogen.

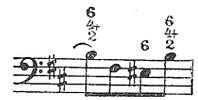
94 u. 95, Fl. I: B

94, 3. u. 4. Viertel, Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

5. bis 7. Achtel, Va.: B Bogen.

6. u. 7. Achtel, Viol. I: B Bogen.

95, 1. bis 4. Achtel, Viol. I u. II: B

5. bis 8. Achtel, Bc.: B 

96, Alt: A fehlerhafte Textierung: e – lei –

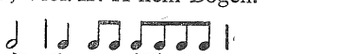
1. bis 4. Achtel, Fl. II: B

1. bis 4. Achtel, Viol. I: B

7. u. 8. Achtel, Baß: A Bogen.

97, 2. u. 3. Achtel, Baß: A u. B Bogen.

6. u. 7. Achtel, Ob. d'Am. II, Viol. II: A kein Bogen.

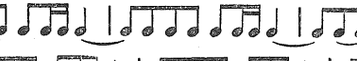
98 u. 99, Viol. I: B 

98 u. 99, Va: B

98, Viol. II: B

1. u. 2. Viertel, Ob. d'Am. II: B

3. u. 4. Viertel, Fl. II: B

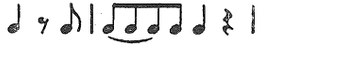
99 bis 101, Fl. II: B 

99 bis 101, Viol. II: B

99, Sopr. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

2. u. 3. Achtel, Sopr. II: A Bogen.

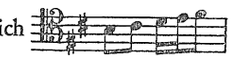
7. Achtel bis 100, 1. Achtel, Baß: A, B u. C statt »Kyrie« 𝄋.

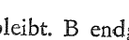
100 u. 101, Fl. I: B 

100 u. 101, Viol. I: B

100 u. 101, Va.: B

100, 8. Achtel bis 101, 3. Viertel, Sopr. I: A statt »eleison« 𝄎.

101, 3. u. 4. Viertel, Ten.: A ursprünglich 

autogr. Korrektur, wobei die Balkentrennung () bleibt. B endgültige Lesart (mit der Balkentrennung) ohne Korrektur.

103 u. 104, Fl. I: B

103 u. 104, Viol. I: B

103, 2. u. 3. Achtel, Viol. I: A kein Bogen.

104, 1. u. 2. Viertel, Ob. d'Am. I: B

1. u. 2. Viertel, Viol. I: A

106, Viol. II: B

Alt: A Korrektur im Text:

(das erste i durchstrichen).

1. bis 3. Achtel, Ten.: B Bogen.

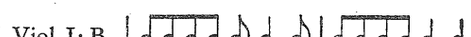
107, 5. bis 8. Achtel, Ten.: A u. B

109, Fl. II: B

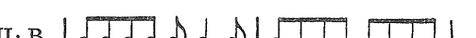
Viol. I: B

5. bis 8. Achtel, Fl. I, Ob. d'Am. I, Viol. II: B

5. bis 8. Achtel, Sopr. II: A u. B

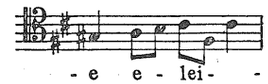
110 u. 111, Fl. I, Viol. I: B 

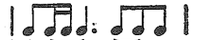
110 u. 111, Ob. d'Am. I: B

110 u. 111, Fl. II: B 

110 u. 111, Viol. II: B

110, 6. u. 7. Achtel, Ten.: B

111, Ten.: A textiert 

112, Fl. II: B 

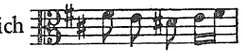
Viol. II: B

112, 8. Achtel bis 113, 2. Viertel, Alt: B statt »eleison« 𝄎.

113, Fl. I u. Viol. I: B

3. bis 8. Achtel, Baß: A statt »elei« 𝄎. (Mit Takt 114 Beginn einer neuen Zeile, daher die Silbe »son« ausgeschrieben.) B statt des ganzen Wortes »eleison« 𝄎.

114, Sopr. II: A »elei-« (statt »ele-«).
4. bis 8. Achtel, Baß: A u. B statt »eleison« 𝄎.
6. u. 7. Achtel, Fl. II, Ob. d'Am. II, Viol. II: A kein Bogen.

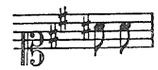
115, 5. bis 8. Achtel, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

B endgültige Lesart ohne Korrektur. C die ursprüngliche Lesart von A.

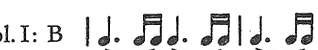
116 bis 118, jeweils 2. u. 3. Achtel u. 6. u. 7. Achtel, Fl. II, Ob. d'Am. II, Viol. II: A keine Bogen.

116, 1. bis 4. Achtel, Sopr. II: A ursprünglich

autogr. Korrektur unter Beifügung des Buchstabens b. B endgültige Lesart ohne Korrektur.
1. Viertel, Baß: A »-lei-« (statt »-le-«). (Entsprechend Takt 118, 8. Achtel kein »i«.)

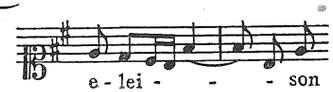
118, 7. u. 8. Achtel, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

B endgültige Lesart ohne Korrektur. C bietet dieselbe Korrektur wie A.

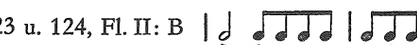
119 bis 120, 2. Viertel, Viol. I: B 

119, Sopr. II: A ursprünglich »-lei-« (statt »-le-«); autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.
6. u. 7. Achtel, Vc.: B Bogen.

120, Vc.: B

121, 4. Achtel bis 123, 3. Achtel, Sopr. II: A ursprünglich 

autogr. Korrektur, wobei Takt 122, 2. Achtel die Silbe »i« eingefügt wurde, die Silbe »lei« jedoch unverändert blieb. B endgültige Lesart ohne Korrektur. C ursprünglich »e-lei-i-son«, korrigiert in »e-le-i-son«.

123 u. 124, Fl. II: B 

123 u. 124, Ob. d'Am. II u. Viol. II: B

123, 6. u. 7. Achtel, Ten.: B Bogen.

124 u. 125, Fl. I: B

124 u. 125, Viol. I: B

124, Viol. II: B

3. u. 4. Achtel, Ten.: B Bogen.

125, 1. bis 5. Achtel, Sopr. I u. Sopr. II: A u. B Bogen.

1. bis 3. Achtel, Ob. d'Am. II u. Viol. II: B

3. u. 4. Viertel, Va.: B

126, 2. Viertel, Viol. I: B *tr*.

Schlußfermate unter dem Doppelstrich: A u. B Ob. d'Am. I.
Schlußfermate über der letzten Note: B Fl. I u. II, Viol. II, Sopr. II, Alt.
Schlußfermate über der letzten Note und unter dem Doppelstrich: B Vc. u. Bc.
A nach dem Schluß: »Segue Christe«. B in keiner Stimme ein ähnlicher Vermerk.

2. Christe eleison

A: S. 13, Z. 1 bis S. 17, Z. 3 (S. 13 bis 16 je 5 Akkol. zu 4 Syst.; S. 17 1 Akkol. zu 4 Syst., 2 Akkol. zu 2 Syst.).
B: Viol. Ia: S. 2, Z. 5 bis S. 3, Z. 11 Anfang.
Viol. Ib: S. 2, Z. 5 bis S. 3, Z. 11 Anfang.
Viol. II: S. 2, Z. 4 Ende bis S. 3, Z. 10.
Sopr. I: S. 2, Z. 8 Mitte bis S. 3, Z. 11, Takt 10.
Sopr. II: S. 2, Z. 2 Ende bis S. 3, Z. 1.
Vc.: S. 2, Z. 12 bis S. 3, Z. 13.
Bc.: S. 2, Z. 11 bis S. 3, Z. 12.
Hiervon nicht autogr.:
Viol. Ib: Schlüssel u. Notentext (aber Titel und Vortragsz. autogr.).
Sopr. I u. II: die Schlüssel.
Bc.: Titel.

Titel des Satzes:
Fehlt: Sopr. II.
»Christe« in allen übrigen Stimmen.
Notation: A: Viol. im Sopranschlüssel; vor Takt 1 aus Violinschlüssel korrig.
Sopr. II: Vor Zeile 1 u. 2 (= Takt 1 bis 7) Altschlüssel; von Zeile 3 (= Takt 8 an) Sopranschlüssel.
B: Viol. Ia, Ib, II im Sopranschlüssel.
Bezeichnung des Satzes in den nicht beteiligten Stimmen von B:
Christe tacet (oder: Christe eleison tacet):
Tr. I, II, III, Timp., Fl. I, Va., Alt, Ten., Baß, Fag.
(Ohne Taktangabe) Christe tacet:
Fl. II, Ob. I, II.
Die Angaben der Quellen über Stärkegrade gehen aus folgender Übersicht hervor. Auch in den nichtautogr. Stimmen von B sind sie autogr. eingetragen.

	A Viol.	A Bc.	B Viol. Ia	B Viol. Ib	B Viol. II	B Vc.	B Bc.
Takt 10						piano	pia[no]
12	pia[no]		piano	piano	piano		
33	forte		forte	forte	forte		
43	pia[no]		piano	piano	piano		
53	fort[e]		forte	forte	forte		
58	pia[no]		piano	piano	piano		
76			forte	forte	forte	forte	

Da diese Angaben sich bestens ergänzen, sind sie sämtlich in unsere Ausgabe übernommen worden unter Ergänzung des forte Takt 76 Bc.
A: Vor der 1. Akkol. die Besetzung: Violini unisoni; Sopr. 1; Sopr. 2; Cont.
Takt 1, Viol.: B in allen Stimmen »all' unisono«.

2, 6. bis 8. Achtel, Viol.: A

3, 10. bis 16. Sechzehntel, Viol.: A kein Bogen.

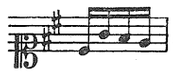
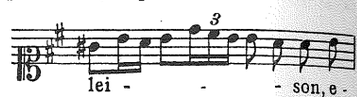
4, 5. bis 8. Sechzehntel, Viol.: B in allen Stimmen

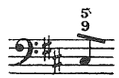
7, 4. Viertel, Viol.: B Viol. II

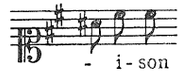
8, 2. Viertel, Viol.: B Viol. II

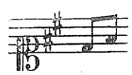
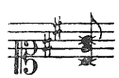
9, 4. Viertel, Viol.: B Viol. II

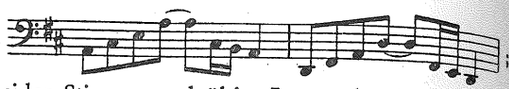
10, Bc.: A »piano« fehlt.

11, 1. Viertel, Sopr. I u. II: A statt des »Christe« steht 𝄎.
12, 2. Viertel, Viol.: A »pia«.
13, 4. Viertel, Viol.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur, dem 1. Sechzehntel ein a beigefügt. – B Viol. Ia ursprünglich ; autogr. Korrektur den 3 letzten Sechzehnteln h a g beigefügt. Viol. Ib u. Viol. II endgültige Lesart ohne Korrektur.
4. Viertel, Sopr. II: B Vorschlag 𝅘𝅥𝅯
14, Sopr. I: A statt des 2. »Christe« steht 𝄎.
14 u. 15, Sopr. II: A statt des 2. »Christe« steht 𝄎.
16, Viol.: A keine Bogen. – B Viol. Ia in der 2. Takthälfte keine Bogen.
17 u. 18, Viol.: A
18, Viol.: B Viol. Ia
19, 3. Viertel: A statt des »Christe« steht Sopr. I Xste, Sopr. II 𝄎.
20, Sopr. I: A ursprünglich so textiert 

autogr. Korrektur mit Hinzufügung eines Bogens über dem 1. bis 5. Achtel. Derselbe Bogen über dem 1. bis 5. Achtel auch Sopr. II. B Sopr. I kein Bogen, wohl aber Sopr. II.
21, 7. Achtel, Viol.: A kein Bogen.
22, 2. Viertel, Viol.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B alle Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.
22/23, Sopr. I u. II: A statt des 2. »Christe« steht 𝄎.
24 bis 27: B Sopr. II ursprünglich fortgelassen, am unteren Rande der Stimme nachgetragen.
25, 5. bis 8. Achtel, Viol.: A kein Bogen.
26, 1. bis 3. Achtel, Viol.: A kein Bogen.
28, 1. u. 2. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B Vc. und Bc. endgültige Lesart ohne Korrektur.
9. bis 11. Sechzehntel, Sopr. I u. II: A statt »Christe« steht 𝄎.
34, 3. Achtel, Viol.: A u. B Viol. Ia kein Bogen.
35, 3. Achtel, Viol.: A u. B Viol. II kein Bogen.
39, 7. Achtel, Bc.: B 

41, 2. bis 4. Sechzehntel, Viol.: A u. B Viol. Ia kein Bogen.
4. Viertel, Viol.: B Viol. Ia , Viol. II
42, 3. u. 4. Viertel, Bc.: B Vc.
43, Viol.: A »pia«.
45, 2. Viertel, Bc.: A kein Bogen.
46, Sopr. II: A statt »Christe, Christe« steht Xste 𝄎.
47, 5. bis 7. Sechzehntel, Sopr. I: A statt »Christe« steht 𝄎.
50, 1. bis 3. Achtel, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.
51, 4. Achtel bis 52, 1. Achtel, Sopr. I u. II: A statt »eleison« steht 𝄎.
52, 2. u. 3. Achtel, Sopr. I u. II: A »Xste«.
53, Viol.: A »fort«.
55, 5. Achtel, Bc.: B
57, 1. u. 2. Viertel, Viol.: A . B Viol. Ia:
58, Viol.: A »pia«.
59, 8. Achtel u. 60, 2. Achtel, Bc.: A dieselbe Bezifferung wie B.
61, 1. u. 2. Viertel, Viol.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung der Buchstaben d e f, e. B in allen Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.
62 u. 63, Viol.: A keine Bogen.
64, 1. u. 2. Viertel, Bc.: B Vc.
66, 4. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich oder  ; durch autogr. Korrektur verändert in (sic). B endgültige Lesart ohne Korrektur.
68, 1. Achtel, Viol.. A zeigt folgende Korrektur  ; B in allen Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.
1. u. 2. Viertel, Bc.: A kein Bogen.

69 u. 70, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

70, Sopr. I u. II: A statt »Christe« steht 𝄋.

72, 1. u. 2. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. (Text endgültige Fassung ohne Korrektur.) B endgültige Lesart ohne Korrektur.

3. u. 4. Viertel, Viol.: A kein Bogen.

6. u. 7. Achtel, Sopr. II: A »Xste«.

73, 2. Viertel, Viol.: B Viol. Ia

3. u. 4. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

75, 6. u. 7. Achtel, Sopr. I u. II: A »Xste«.

79, Viol.: A

B Viol. Ia

Viol. II

79, Sopr. I u. II: A Pausenzeichen für 7 Takte, da in den Takten 80 bis 85, d. h. in den beiden letzten Partiturzeilen des Satzes, nur 2 Systeme in der Akkolade stehen. (Ursprünglich war für den Schluß nur 1 Akkolade zu 4 Systemen eingezeichnet; autogr. Korrektur.)

84, Viol.: B Viol. Ia u. II

Nach dem Doppelstrich am Schluß: A »Segue Kyrie«. B kein Vermerk dieser Art.

3. Kyrie eleison

A: S. 17, Z. 4 bis S. 20, Z. 2. (S. 17 2 Akkol.; S. 18 u. 19 je 4 Akkol.; S. 20 2 Akkol. – Alle Akkol. zu 5 Syst.)

B: Fl. I: S. 2, Z. 3 Ende bis Z. 11 Anfang.
Fl. II: S. 2, Z. 5 bis 12.
Ob. d'Am. I: S. 2, Z. 10 bis S. 3, Z. 4 Anfang.
Ob. d'Am. II: S. 2, Z. 6 Mitte bis Z. 14 Anfang.
Fag.: S. 2, Z. 6 bis Z. 12.
Viol. Ia: S. 3, Z. 11 Mitte bis S. 4, Z. 4.
Viol. Ib: S. 3, Z. 11 Ende bis S. 4, Z. 5 Anfang.
Viol. II: S. 3, Z. 11 bis S. 4, Z. 5 Mitte.
Va.: S. 2, Z. 3 Ende bis Z. 13.

Sopr. I: S. 3, Z. 11 Mitte bis S. 4, Z. 8.
Sopr. II: S. 3, Z. 2 bis Z. 10 Mitte.
Alt: S. 2, Z. 4 Mitte bis Z. 12.
Ten.: S. 2, Z. 6 bis S. 3, Z. 2.
Baß: S. 2, Z. 2 bis Z. 9 Mitte.
Vc.: S. 4, Z. 1 bis Z. 11.
Bc.: S. 4, Z. 1 bis Z. 11.
Hiervon nicht autogr.:
Ob. d'Am. I u. II: Titel, Schlüssel, Notentext.
Viol. Ib: Schlüssel und Notentext (aber Titel u. a. Zutaten autogr.).
Sopr. I u. II: Schlüssel.
Bc.: Titel.
Titel des Satzes:
Fehlt: Alt, Ten., Baß.
In allen übrigen Stimmen: »Kyrie«.

Taktnotierung:

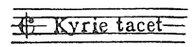
A: Im Doppeltakt mit kleinem Teilstrich in der Taktmitte; jedoch diese Unterteilung nicht konsequent durchgeführt.

B: In folgendem unterscheidet sich die Takteinteilung der Stimmen von derjenigen bei A:

1. Sämtliche Pausentakte sind als einfache Ganztakte notiert.
2. Folgende Stimmen bieten den Notentext in häufig unterteilten Doppeltakten.
Fl. I u. II, Ob. d'Am. II, Fag., Viol. Ia u. II, Va., Alt, Ten., Baß, Bc.
Fehlerfrei: Viol. II und Bc.
Nur geringfügige Versehen finden sich:
Fl. I: Der Taktstrich vor Takt 41 fehlt.
Fag.: Der Taktstrich vor Takt 53 fehlt.
Viol. Ia: Die Taktstriche vor Takt 12 und 41 fehlen.
In folgenden Stimmen ist (meist im Anschluß an Pausenzeichen) die Setzung von Taktstrichen streckenweise in Unordnung geraten:
Fl. II: Bis zu der in Takt 40 endenden Pause einwandfrei. Danach stehen die Taktstriche in der Mitte der Takte 40, 41, 42 und 43. Es folgen ohne Trennung die Takte 43 b und 44, so daß mit dem Beginn von Takt 45 die einwandfreie Takteinteilung wieder erreicht ist.
Va.: zeigt ähnliche Unregelmäßigkeiten in Takt 32 bis 37.
Ob. d'Am. II: die Takte 10, 11, 25, 26, 31, 32, 35, 45, 52 und 56 sind versehentlich unterteilt, also als je 2 einfache Ganztakte notiert.
Alt, Ten., Baß: zeigen die größte Unregelmäßigkeit. Beispiele davon siehe in der Beschreibung der Einzeltakte.
3. Folgende Stimmen bieten den Notentext in einfachen Ganztakten:
Ob. d'Am. I, Viol. Ib, Sopr. I und II, Vc.
Fehlerfrei: Sopr. II und Vc. Geringfügige Versehen finden sich:
Ob. d'Am. I: Die Takte 14, 19, 31 und 48 als Doppeltakte notiert.

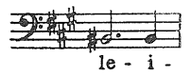
Viol. I b: Die Takte 19, 31 und 48 als Doppeltakte notiert.
Sopr. I: Die Takte 19 und 31 als Doppeltakte notiert.

Schlüsselnotierung: B, Ob. d'Am. I und II: Französische Violinschlüssel; Tonart a-moll. (Ob. d'Am. I S. 2, Z. 10 bis 14 der Stimme ursprünglich 1 ♭ vorgezeichnet.)

Bezeichnung des Satzes in B Tr. I, II, III und Timp.: 

A: Notiert nur die Singstimmen und Bc. auf 5 Syst. Vor dem 1. Syst.: »Sopr. 1 et 2 in unis.«, vor dem 2. Syst.: »Alto« (sonst vor den Syst. keine Angabe der Besetzung). Über der 1. Akkol. »Allabreve. Stromenti in unisuono«.

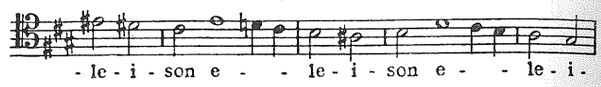
B: Ergibt die Verteilung der Instrumente auf die in A notierten Stimmen. In allen Stimmen zu Beginn »Allabreve«.

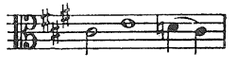
Takt 4, 5. bis 8. Viertel, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

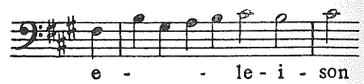
B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

5, Baß: A . B in beiden Stimmen ebenso.

5 b u. 6, Tenor 

6, Va.: B 

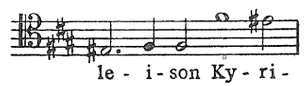
(NB! Das ♮ vor dem 7. Viertel überall in A, B u. C.).

7, 8. Viertel bis 9, 2. Viertel, Baß A 

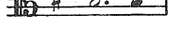
10, 1. bis 4. Viertel, Alt: A Text »le« (statt »lei«).

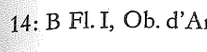
7. u. 8. Viertel, Baß: A u. B (B Fag. kein Bogen.)

Solche Bogen treten innerhalb dieses Satzes in den Singstimmen von A und B stets auf, wenn zwei Noten (2 Viertel oder 1 Halbe und 1 Viertel) auf dieselbe Silbe gesungen werden, und sollen offensichtlich die Silbenverteilung verdeutlichen. Sie sind in dieser Ausgabe beibehalten worden. Gelegentlich treten diese Bogen auch in den Instrumentalstimmen von B auf; sie bleiben in dieser Ausgabe fort, werden aber im Kritischen Bericht erwähnt.

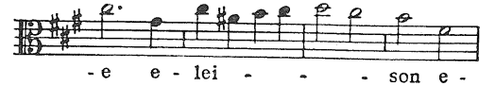
10 u. 11, 1. bis 4. Viertel, Tenor: B 

11, 5. u. 6. Viertel, Baß: A u. B . (B Fag. kein Bogen.)

12, 5. bis 8. Viertel, Alt: B  ; B Ob. d'Am. II u. Viol. II wie A, aber *tr* auf his.

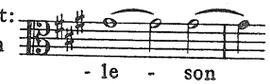
13, Alt: B in allen Stimmen 

14: B Fl. I, Ob. d'Am. I, Viol. I a

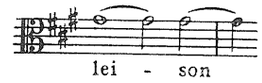
14 u. 15, Alt: B 

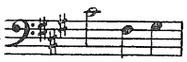
15, 5. bis 8. Viertel, Ten.: A und B in beiden Stimmen

16, Ten.: A die Silbe »le« fehlt.

16 bis 17, 1. Viertel, Alt:
A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

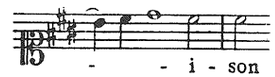
B 

16, 5. bis 8. Viertel, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

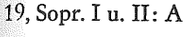
B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

17 bis 18, 4. Viertel, Alt: B

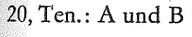
(Viol. II wie A.)

19 bis 20, 2. Viertel, Sopr.: A ursprünglich 

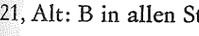
; autogr. Korrektur. B in allen Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

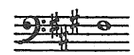
19, Sopr. I u. II: A und B in allen Stimmen 

3. bis 8. Viertel, Ten.: A u. B in beiden Stimmen

20, Ten.: A und B beide Stimmen 

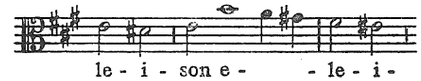
7. u. 8. Viertel, Sopr. I u. II: A u. B (B Instr.-Stimmen kein Bogen.)

21, Alt: B in allen Stimmen 

1. bis 4. Viertel, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

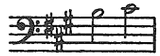
7. u. 8. Achtel, Ten.: A und B in beiden Stimmen

22 u. 23, Alt: B 

22, 1. u. 2. Viertel, Alt: A fehlt die Silbe »le«.

23, 1. bis 4. Viertel, Ten.: A u. B (B Va. kein Bogen.)

5. bis 8. Viertel, Sopr. I u. II: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

24, 5. bis 8. Viertel, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur, bei der der letzten Note der Buchstabe h beigefügt wurde. B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

25, 3. u. 4. Viertel, Sopr. I u. II: A u. B (B Instr.-Stimmen kein Bogen.)

7. u. 8. Viertel, Ten.: A und B in beiden Stimmen

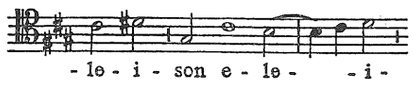
26 u. 27: A Alt, B Ob. II u. Viol. II

B Alt

26, 1. bis 4. Viertel, Ten.: A und B beide Stimmen

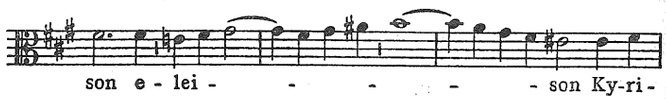
4. Halbe, Va.: B

27 u. 28, Ten.: B



27, Sopr. I u. II: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

28 bis 30, Alt: A ursprünglich



autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

29, 5. u. 6. Viertel, Baß: A u. B (B Fag. kein Bogen.)

30, 3. bis 8. Viertel, Sopr. I u. II: A und B in allen Stimmen

3. u. 4. Viertel, Alt: A u. B (B Instr.-Stimmen kein Bogen.)

31, Sopr. I u. II: A und B in allen Stimmen

3. u. 4. Viertel, Alt u. Baß: A u. B (B Instr.-Stimmen kein Bogen.)

32 bis 35, Va.: B

32, 1. bis 4. Viertel, Baß: A u. B . (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

5. bis 8. Viertel, Ten.: A u. B in beiden Stimmen

33, 1. bis 4. Viertel, Alt: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

1. bis 4. Viertel, Ten.: A u. B in beiden Stimmen

5. bis 8. Viertel, Sopr. I u. II: A u. B in allen Stimmen

5. bis 8. Viertel, Alt: A ursprünglich »lei«; autogr. Korrektur.

34, Sopr. I u. II: A u. B in allen Stimmen

1. bis 4. Viertel, Baß: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

1. und 2. Viertel, Tenor: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

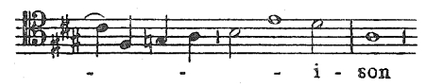
3. u. 4. Viertel, Tenor: A u. B in beiden Stimmen

7. u. 8. Viertel, Alt: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

38, 3. u. 4. Viertel, Ten.: A u. B in beiden Stimmen

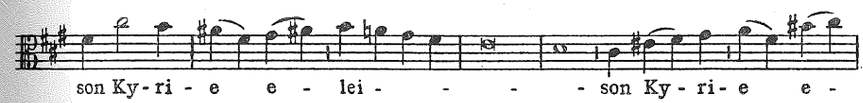
7. u. 8. Viertel, Ten.: Text ursprünglich »e–« (statt »ky–«); autogr. Korrektur.

40 u. 41, Ten.: B



42, Ten.: A u. B in beiden Stimmen

43 bis 46, Alt: B



43, 1. u. 2. Viertel, Sopr.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

B in allen Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

5. bis 8. Viertel, Alt: A u. B in allen Stimmen

5. u. 6. Viertel, Baß: A die Textsilbe »son« fehlt.

44, 1. bis 4. Viertel, Sopr. I u. II: A u. B in allen Stimmen

5. bis 8. Viertel: B Fl. I u. II, Ob. d'Am. I, Viol. I a u. I b

5. bis 8. Viertel, Baß: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

45, Va.: B

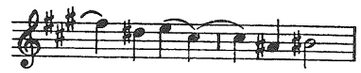
1. bis 4. Viertel, Ten.: A u. B

46, Alt: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

1. u. 2. Viertel, Va.: B

3. u. 4. Viertel, Sopr. I, II u. Tenor: A u. B in allen Stimmen

47, Fl. I: B

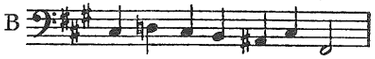


Alt: A u. B in allen Stimmen

2. u. 3. Viertel, Fag.: B , also versehentlich = Bc. (statt = Bass).

5. u. 6. Viertel, Ten.: A u. B in beiden Stimmen

48: B Fl. I u. II, Ob. d'Am. I, Viol. I a u. I b

Fag.: B  , also versehentlich mit Bc. (statt mit Baß) gehend.

3. u. 4. Viertel, Baß: A u. B (B Instr.-Stimmen kein Bogen.)

5. bis 8. Viertel, Ten.: A u. B in beiden Stimmen

7. u. 8. Viertel, Sopr. I u. II: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

49, 5. bis 8. Viertel, Baß: A u. B (B Instr.-Stimmen keine Bogen.)

50, Va.: B

Fag.: B , also versehentlich mit Bc. (statt mit Baß) gehend.

Baß: A Text ursprünglich »lei« (statt »le«); autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

3. bis 6. Viertel, Ten.: A u. B (B Va. s. o.)

51, Sopr.: A u. B das Doppelkreuz in der Form ♯ (In der nicht autogr. Viol. I b nicht so ausgeprägt.)

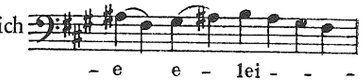
1. Viertel, Alt: A die Silbe »son« fehlt.

5. bis 8. Achtel, Sopr. I u. II: A u. B in allen Stimmen

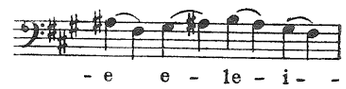
52, Alt: A u. B in allen Stimmen

1. bis 4. Viertel, Sopr. I u. II: A u. B in allen Stimmen

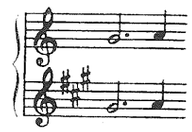
5. bis 8. Viertel, Ten.: A u. B in beiden Stimmen

53, Baß: A ursprünglich 

; so auch B Fag. u. Baß.

Daraus wird in A durch autogr. Korrektur 

54, Baß: A u. B beide Stimmen ; B Fag., jedoch kein Bogen.

55, 1. bis 4. Viertel, Ob. d'Am. II u. Viol. II: B 

1. u. 2. Viertel, Alt: A autogr. Korrektur unter Hinzufügung von g; ursprüngliche Noten unleserlich. B in allen Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

56, 1. bis 6. Viertel, Ten.: A u. B in allen Stimmen

57, Anfang, Baß: A ursprünglich (statt) ; autogr. Korrektur.

1. bis 3. Viertel, Alt: A u. B (B Instr.-Stimmen kein Bogen.)

6. u. 7. Viertel, Baß: A u. B (B Instr.-Stimmen kein Bogen.)

7. u. 8. Viertel, Va.: B

58, 1. bis 4. Viertel, Va.: B

1. bis 4. Viertel, Fag. u. Baß: A u. B

5. bis 8. Viertel, Alt: A Text ursprünglich »lei« (statt »le«); autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

59, 3. u. 4. Viertel, Ten.: A u. B in allen Stimmen

Die Überschrift über dem 2. Teil der »Missa« (»Gloria«) findet sich in A S. 20 neben dem Schluß des vorhergehenden »Kyrie eleison«.

4. Gloria in excelsis

A: S. 20, Z. 3 bis 27, Takt 2 (S. 20, Z. 3 u. S. 21, Z. 1 je 1 Akkol. zu 10 Syst. für die Instr.; keine Syst. oder Pausenzeichen für die Singstimmen. – S. 21, Z. 2, beginnend mit Takt 25, 1 Akkol. zu 14 Syst., wobei Takt 25 bis 36 Sopr. I u. II auf demselben Syst. aufgezeichnet sind. – S. 22 bis 27 je 1 Akkol. zu 15 Syst.) Fl. I u. II werden nicht erwähnt.

B: Tr. I: S. 1, Z. 1 Mitte bis Z. 7 Mitte.
Tr. II: S. 1, Z. 1 Mitte bis Z. 6.
Tr. III: S. 1, Z. 1 Mitte bis Z. 5 Mitte.
Timp.: S. 1, Z. 1 Mitte bis Z. 6, Takt 1.
Fl. I: S. 2, Z. 11 Mitte bis S. 3, Z. 5 Mitte.
Fl. II: S. 2, Z. 13 bis S. 3, Z. 6.
Ob. I: S. 3, Z. 4 Mitte bis Z. 12 Anfang.
Ob. II: S. 2, Z. 14 Mitte bis S. 3, Z. 6 Mitte.
Fag.: S. 2, Z. 13 bis S. 3, Z. 5 Mitte.
Viol. Ia: S. 4, Z. 5 bis Z. 14 Anfang.
Viol. Ib: S. 4, Z. 5 Mitte bis Z. 13 Anfang.
Viol. II: S. 4, Z. 5 Mitte bis Z. 14 Mitte.
Va.: S. 2, Z. 14 bis S. 3, Z. 7 Mitte.
Sopr. I: S. 4, Z. 9 bis S. 5, Z. 2 Mitte.
Sopr. II: S. 4, Z. 10 Mitte bis S. 4, Z. 2 Mitte.
Alt: S. 2, Z. 13 bis S. 3, Z. 4.
Ten.: S. 3, Z. 3 bis Z. 7.
Baß: S. 2, Z. 9 Ende bis S. 3, Z. 1 Mitte.
Vc.: S. 4, Z. 12 bis S. 5, Z. 8 Mitte.
Bc.: S. 4, Z. 12 bis S. 5, Z. 6 Mitte.

Hiervon nicht autogr.:
Ob. I: Titel, Schlüssel, Notentext.
Ob. II: Titel, Schlüssel.
Viol. Ib: Titel, Schlüssel, Notentext.
Sopr. I u. II: Schlüssel.
Bc.: Titel.

Titel des Satzes fehlt in der Altstimme. In der Fagottstimme »Gloria sequitur«. In den übrigen Stimmen: »Gloria«.

A: Vor der 1. Akkol. ist jedem System die Besetzung vorangestellt. Syst. 1: Tromba 1. Syst. 2: Tromba 2. Syst. 3: Principal. Syst. 4: Tympali (autogr. korrigiert aus »Tymbali«). Syst. 5: Hautb. 1. Syst. 6: Hautb. 2. Syst. 7: Violino 1. Syst. 8 Violino 2. Syst. 9: Viola. Syst. 10: Cont.

B: Bietet über A hinaus Stimmen für Fl. I, Fl. II und Fag. In den beiden Oboenstimmen steht zu Beginn des Satzes der nichtautogr. Vermerk »Hautbois l'ordinaire«. Die Fagottstimme schreibt wie die übrigen $^3/_8$-Takt vor, faßt aber immer 2 Takte zusammen, wie das folgende Beispiel des Satzanfanges zeigt:

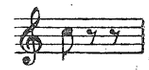
Alt, Takt 25 bis 33 ebenso.

Die Pausenzeichen und -zählung in der Fagottstimme berücksichtigen einfache $^3/_8$-Takte.

Takt 1, Viol. Ia, Viol. Ib u. Vc.: B autogr. Angabe »Vivace«.

6, Tr. III: A ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Beifügung des Buchstabens g. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

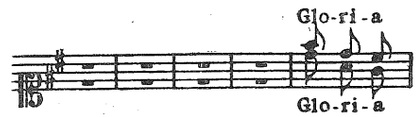
9, Tr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

17, Tr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

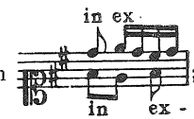
23, Viol. II: B

24, Tr. I: B

25: A (Beginn einer neuen Zeile) über dem Beginn des obersten der 4 Singstimmen-Syst. »due Soprani«. Die Takte 25 ff. so notiert:



usw. bis Takt 36 (Ende der Zeile).

30, Sopr. I u. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur unter Beifügung des Buchstabens a. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Ten.: A ursprünglich ; autogr. korrigiert:

B endgültige Lesart ohne Korrektur, aber mit Beibehaltung des Bogens.

Baß: B

37, Sopr. II: A (Beginn der Zeile) ursprünglich Altschlüssel; autogr. Korrektur. Die Vorzeichen ohne Korrektur dem Sopranschlüssel entsprechend.

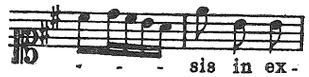
45, Viol. I: B

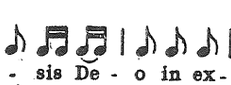
46, Fl. II: B

Ob. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

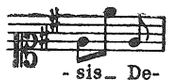
Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Beifügung des Buchstabens h. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

48 u. 49, Sopr. I: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur: 

B endgültige Lesart ohne Korrektur (ohne den Bogen).

48, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

49, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Beifügung des Buchstabens e. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

50, Sopr. II: A Textsilbe »– cel-« fehlt.

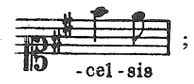
51, Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

52, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Alt: A autogr. Korrektur (ursprüngliche Lesart?). Endgültige Lesart:

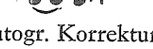
B ebenso.

54 bis 56, Baß: B statt »in excelsis Deo« %.

58, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur zunächst ; sodann . B zeigt Spuren der 1. Korrekturlesart von A und macht daraus

59 u. 60, Baß: B

59, Alt: A u. B 

60, Sopr. I: A autogr. Korrektur (ursprüngliche Lesart?).

61 bis 65, Alt: A doppelte autogr. Korrektur:

Ursprünglich:

Daraus wird:

Endgültige Lesart:

B bringt die mittlere dieser Lesarten, D bietet autogr. Korrektur im Sinne der endgültigen Lesart.

62, Sopr. II: A u. B ursprünglich ; in beiden Quellen autogr. Korrektur.

63 u. 64, Viol. II: B

63 u. 64, Ten.: A u. B

64, Tr. I, II, III u. Timp.: A am Schluß des Taktes findet sich mit kleiner Schrift innerhalb der Notensysteme die Zahl 18.

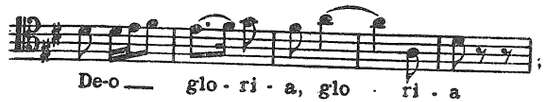
Baß: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B:

Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

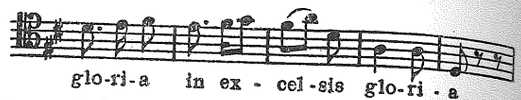
65, Tr. I: B *tr*.

73, Sopr. II: A (Beginn der S. 25) ursprünglich Altschlüssel und entsprechende Vorzeichnung. Beides autogr. korrigiert.

75 bis 79, Ten.: A ursprünglich

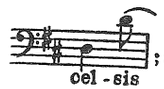


autogr. Korrektur. B

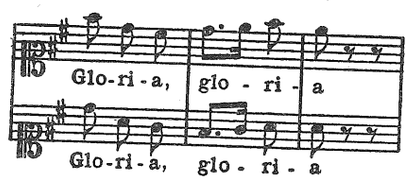


75, Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

78, Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. korrigiert B endgültige Lesart ohne Korrektur und ohne Bogen.

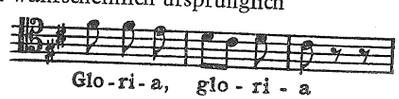
Baß: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

81 bis 83, Sopr. I u. II: A ursprünglich



autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

81 bis 83, Ten.: A wahrscheinlich ursprünglich



autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

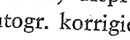
82, Ten. u. Baß: A statt »gloria« 𝄋.

Ten.: B statt »gloria« 𝄋.

Baß: B

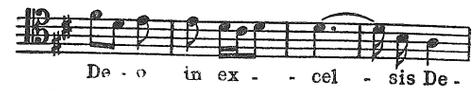
85, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

88, Ten.: B

92, Sopr. I: A und B 

95, Ten.: B

97 bis 100, Ten.: A ursprünglich



autogr. Korrektur. B die ursprüngliche Lesart, in Takt 97, 1. u. 2. Achtel ein Bogen. D bietet autogr. Korrektur im Sinne der endgültigen Lesart.

97, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Sopr. I: A begann ursprünglich

99 bis 100, Alt: A und B

100, Tr. I: B

5. Et in terra pax

A: S. 27, Takt 3 bis S. 40 (je 1 Akkol. zu 15 Syst.). Fl. I u. II werden nicht erwähnt. Zu Beginn der Seiten 29, 31 35, 37 u. 39 keine Schlüssel und Vorzeichnungen.

B: Tr. I: S. 1, Z. 7 Mitte bis Z. 10.
Tr. II: S. 1, Z. 7 bis Z. 10 Mitte.
Tr. III: S. 1, Z. 5 Mitte bis Z. 8.
Timp.: S. 1, Z. 6, Takt 2 bis Z. 8 gegen Ende.
Fl. I: S. 3, Z. 5 Ende bis S. 4, Z. 3 Anfang.
Fl. II: S. 3, Z. 7 bis S. 4, Z. 6 Mitte.
Ob. I: S. 3, Z. 12 Mitte bis S. 4, Z. 10, Mitte.
Ob. II: S. 3, Z. 6 Ende bis S. 4, Z. 5, Anfang.
Fag.: S. 3, Z. 5 Mitte bis Z. 12, Anfang.
Viol. Ia: S. 4, Z. 14, Takt 2 bis S. 5, Z. 11.
Viol. Ib: S. 4, Z. 13, Takt 3 bis S. 5, Z. 10.
Viol. II: S. 4, Z. 14 Mitte bis S. 5, Z. 12.
Va.: S. 3, Z. 7 Mitte bis S. 4, Z. 5.
Sopr. I: S. 5, Z. 2 Mitte bis S. 6, Z. 4.
Sopr. II: S. 4, Z. 2 Mitte bis Z. 10.
Alt: S. 3, Z. 5 bis S. 4, Z. 4 Mitte.
Ten.: S. 3, Z. 8 bis S. 4, Z. 6 Mitte.
Baß: S. 3, Z. 1 Ende bis Z. 10 Mitte.

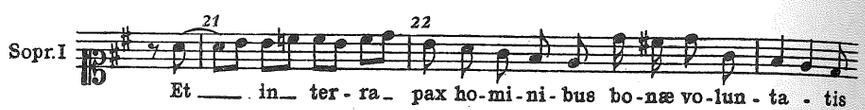
Vc.: S. 5, Z. 8 Mitte bis S. 6, Z. 7.
Bc.: S. 5, Z. 6 Mitte bis S. 6, Z. 4 Mitte.
Hiervon nicht autogr.:
Ob. I: Titel, Schlüssel (bis Takt 57), Notentext (bis Takt 14).
Ob. II: Titel, Schlüssel (bis Takt 46).
Viol. Ib: Titel, Schlüssel, Notentext.
Sopr. I u. II: Schlüssel.
Bc.: Titel.

Titel des Satzes fehlt Tr. II, Fag., in allen Vokalstimmen. In den übrigen Stimmen: »Et in terra pax«.

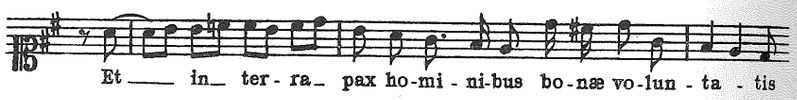
A: Der Notentext läuft in derselben Akkol. weiter, in der der vorhergehende Satz geschlossen hatte, dessen Besetzung also unverändert bleibt. Dies bedeutet, daß auch »Et in terra pax« keine Flöten kennt.

B: Bietet über A hinaus Stimmen für Fl. I, Fl. II und Fag.
In den Vokalstimmen ist die Bogensetzung beim Themakopf völlig inkonsequent gehandhabt. Auf die Wiedergabe aller dieser Abweichungen wird verzichtet und als Beispiel nur Takt 4 und 5 (Sopr. I, Sopr. II und Alt) beschrieben. (Dagegen werden alle Besonderheiten in der Bogensetzung der Vokalstimmen, die sich in A finden, einzeln mitgeteilt.)

Die wichtigste Variante zwischen den Quellen betrifft das Fugenthema.
B bietet es durchgängig in der Form:



A ursprünglich ebenso. Durch autogr. Korrektur wird an dieser Stelle (Takt 21 ff.) daraus:

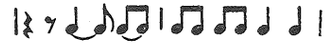


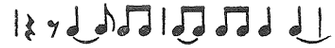
Dieselbe autogr. Korrektur findet sich an folgenden Stellen: Takt 25 (Alt), Takt 29 (Ten.), Takt 32 (Baß), Takt 36 (Sopr. II), Takt 58 (Sopr. II) und Takt 75 (Sopr. II). Sie findet sich also nicht bei den mit den Singstimmen colla parte gehenden Instrumentalstimmen und fehlt auch bei den Singstimmen an folgenden Stellen: Takt 44 (Sopr. II), Takt 48 (Alt), Takt 51 (Ten.), Takt 55 (Baß) und Takt 71 (Alt). Gleichwohl kann kein Zweifel daran bestehen, daß das Fugenthema im ganzen Satz entsprechend der siebenmaligen Korrektur musiziert werden soll. Danach ist in dieser Ausgabe verfahren worden.

C schließt sich der endgültigen Lesart von A an in den Takten 22, 25, 29, 32, 36 und 58.

Takt 2, Sopr. I: A B

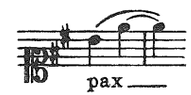
3, 1., 5. u. 7. Achtel, Bc.: B bei der Bezifferung fehlt jedesmal neben der 4 das ♮ (oder ♭).

4 u. 5, Sopr. I: A 
4 u. 5, Sopr. II: A
4 u. 5, Alt: A

4 u. 5, Sopr. I: B
4 u. 5, Sopr. II: B 
4 u. 5, Alt: B

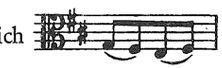
4, 3. u. 4. Viertel, Viol. II: B

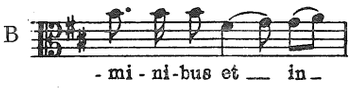
5, Va.: B
Ten.: B

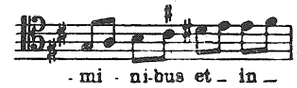
5, 3. Viertel bis 6, 1. Viertel, Sopr. I: B 

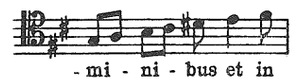
6, 1. u. 2. Viertel, Va.: A

2. Viertel, Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

3. u. 4. Viertel, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Beifügung des Buchstabens h. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

7, Alt: B 

Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

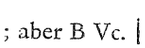
B 

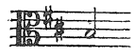
4. bis 8. Achtel, Alt: A

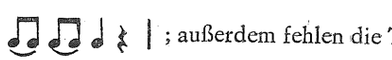
8, 7. u. 8. Achtel, Ob. I: A kein Bogen.

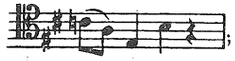
9 u. 10, Sopr. I: A

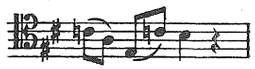
9, Fag.: B

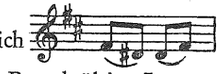
Bc.: A u. B ; aber B Vc. 

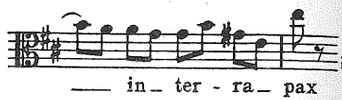
1. u. 2. Viertel, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

10, Sopr. II: A  ; außerdem fehlen die Textworte »terra pax«.

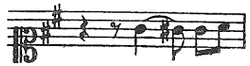
Ten.: A ursprünglich  ;

autogr. Korrigiert in  B endgültige Lesart ohne Korrektur. Außerdem fehlen A die Textworte »terra pax«.

3. u. 4. Viertel, Ob. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Beifügung des Buchstabens h. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

11 bis 12, 2. Achtel, Alt: A ursprünglich 

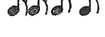
autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

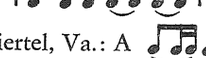
11, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

12, Fl. II: B

3. u. 4. Viertel, Va.: B

3. u. 4. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

6. bis 8. Achtel, Alt: A ursprünglich 

13, Viol. I: B 

1. u. 2. Viertel, Va.: A B

3. u. 4. Viertel, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

14, 7. u. 8. Achtel, Viol. II: A kein Bogen.

15, 3. u. 4. Achtel, Viol. I: A kein Bogen.

19, 1. u. 2. Viertel, Fl. I u. Ob. I: A u. B

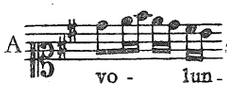
3. u. 4. Achtel, Viol. I: B kein Bogen.

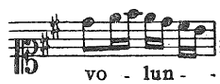
20, 2. Viertel, Ob. II u. Viol. I: B *tr*.

21, 1. bis 4. Achtel, Ob. II: A B

7. u. 8. Achtel, Sopr. I: A

22, Sopr. I: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.

24, 1. u. 2. Viertel, Sopr. I: A 

; die Silbe »lun« jedoch etwas nach links verschoben. B ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

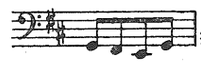
25, Alt: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.

1. bis 4. Achtel, Alt: A

28 bis 33: A (S. 32 füllend) die Systeme von Sopr. II und Alt vertauscht. Takt 28 (Beginn der Seite): Vor dem 2. Vokalsyst. »Alt.«, danach Altschlüssel. Vor dem 2. Vokalsyst. »Sopr. 2«; der ursprüngliche Tenorschlüssel in Sopranschlüssel korrigiert. Vor dem 4. Vokalsyst. »Ten.«, danach Tenorschlüssel.

28, 5. bis 8. Achtel, Ten.: A

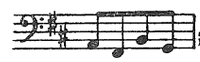
29, Ten.: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.

1. bis 4. Achtel, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Beifügung von fis. B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

5. bis 8. Achtel, Sopr. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

30, 4. Viertel, Sopr. I: A u. B Text ursprünglich »bon-«; in beiden Quellen der Buchstabe n durchstrichen.

31, 1. bis 3. Achtel, Sopr. I: A

5. bis 8. Achtel, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Beifügung der Buchstaben d h. B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

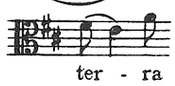
32, Sopr. I: A statt des dreimaligen »pax« dreimal %.

Baß: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.

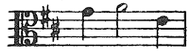
1. bis 4. Achtel, Alt: B

1. bis 4. Achtel, Baß: A

33, 1. u. 2. Viertel, Sopr. I: A

1. u. 2. Viertel, Alt: B 

34, A (Beginn der S. 33) Stimmenverteilung wieder korrekt (vgl. zu Takt 28).

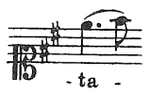
35, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Vc.: B

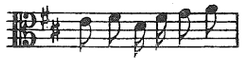
1. u. 2. Achtel, Sopr. II: A ursprünglich textiert »in«.

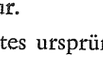
2. u. 3. Viertel, Alt: B

36, Sopr. II: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.
Alt: A (Anfang des Taktes) ursprünglich 𝅗𝅥 (statt ♩).

2. u. 3. Viertel, Sopr. I: A u. B 

; die Textsilbe »tis« steht versehentlich unter dem »fis«.

4. bis 8. Achtel, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

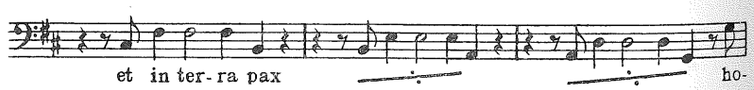
37, Sopr. I: A Korrektur; zu Beginn des Taktes ursprüngliche Lesart nicht mehr feststellbar; 6. bis 8. Achtel ursprünglich  B endgültige Lesart ohne Korrektur.

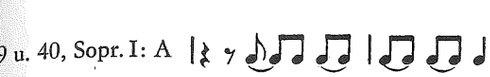
3. u. 4. Viertel, Baß: A

38, 1. u. 2. Viertel, Sopr. I: A

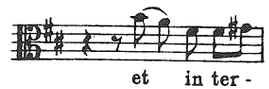
vor dem 3. Viertel, Sopr. I: A (Beginn von S. 34) ursprünglich Altschlüssel; autogr. Korrektur.

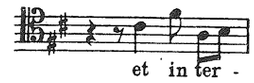
39 bis 44, Baß: B

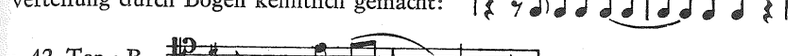


39 u. 40, Sopr. I: A 

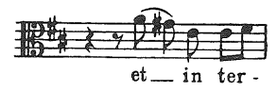
39, Sopr. II: A

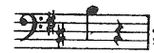
Alt: B 

Ten.: B 

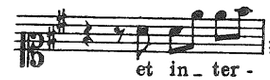
41 u. 42: A in den Singstimmen statt des Textes %; im Alt und Ten. die Silbenverteilung durch Bogen kenntlich gemacht: 

41 u. 42, Ten.: B

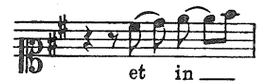
41, Alt: B 

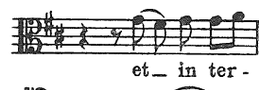
1. u. 2. Viertel, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.
3. u. 4. Achtel, Viol. I: A kein Bogen.

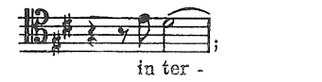
43, Sopr. I: A ursprunglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung eines Bogens beim 7. u. 8. Achtel, statt des Textes %.

Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

B 

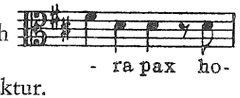
Alt: B 

Ten.: B 

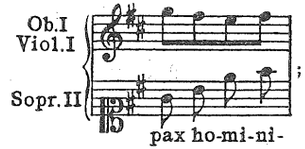
;

Baß: A statt des Textes %.

44, Sopr. I: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.

Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

3. u. 4. Viertel: A ursprünglich 

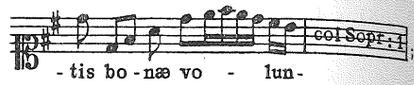
;

autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

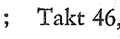
45, Tr. I: B

3. u. 4. Viertel, Tr. II, Tr. III, Tp.: B

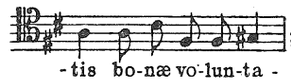
3. u. 4. Viertel, Ob. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur B endgültige Lesart ohne Korrektur.

46 u. 47, Sopr. II: A ursprünglich 

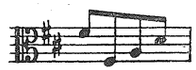
;

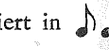
autogr. Korrektur: Takt 46, 1. u. 2. Viertel  ; Takt 46, 3. Viertel bis Takt 48, 1. Viertel unter Hinzufügung der Buchstaben a g, f, g, a.

B endgültige Lesart ohne Korrektur, jedoch Takt 46, 1. u. 2. Viertel

46, Ten.: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur unter Hinzufügung der Buchstaben d h. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

1. bis 4. Achtel, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

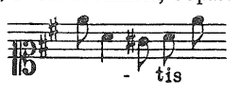
1. Viertel, Baß: A ursprünglich  ; autogr. korrigiert in
B endgültige Lesart ohne Korrektur.

47, Fl. I: B

Ob. I: A u. B

48, Viol. II u. Alt: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.

1. bis 4. Achtel, Fl. II: B

49, 1. bis 6. Achtel, Sopr. II: A (Beginn von S. 36) Rasur. Ursprünglicher Befund: 

. B endgültige Lesart (Pause) ohne Korrektur.

50, 2. bis 5. Achtel, Sopr. I: A u. B

51, Va. u. Ten.: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.
2. Viertel, Fl. I u. Viol. I: B *tr*.

52, 2. u. 3. Achtel, Viol. I: A kein Bogen.

3. u. 4. Viertel, Sopr. I: A u. B

53, 1. u. 2. Viertel, Vc.: B (sic!).

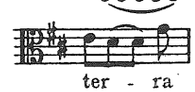
3. u. 4. Viertel, Alt: A u. B

54, 3. u. 4. Viertel, Sopr. I: A statt des zweimaligen »pax« zweimal %.

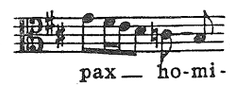
4. Viertel, Ob. II, Viol. II, Alt: B

55, Fag. u. Baß: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.
1. Viertel, Sopr. I: A kein Text.

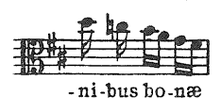
3. u. 4. Viertel, Sopr. I: A u. B

3. u. 4. Viertel, Alt: B 

4. Viertel, Alt: A

56, 1 bis 5. Achtel, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.
B endgültige Lesart ohne Korrektur.
2. Viertel, Fag.: B *tr*.

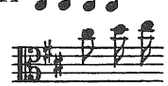
6. bis 8. Achtel, Alt: A 

57 u. 58, Tp.: A kein *tr*.

57, 2. Viertel, Viol. I: B *tr*.
3. bis 5. Achtel, Tr. II: A Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

58, Tr. I, Tr. II u. Sopr. II: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.
Alt: A statt des 1. u. 3. »pax« zweimal %. B statt des dreimaligen »pax« dreimal %.
Ten.: A statt des dreimaligen »pax« dreimal %. B statt des 2. u. 3. »pax« zweimal %.

1. bis 4. Achtel, Tr. I: A

59, 1. u. 2. Achtel, Alt: B 

3. u. 4. Viertel, Va.: A ursprünglich . B ebenso, aber mit *tr* auf dem letzten Viertel. A autogr. Korrektur.

3. u. 4. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

4. Viertel, Tr. I u. Viol. Ib: B *tr* (in Viol. Ib autogr. eingetragen).

61, 3. u. 4. Viertel, Fl. I: B

62, 2. u. 3. Achtel, Alt: A

3. u. 4. Viertel, Sopr. I: A u. B

62, 8. Achtel bis 63, 4. Achtel: A (Viol. II) u. B (Ob. II, Viol. I)

63, 1. u. 2. Viertel, Va.: B

Ende: A vom Syst. d. Tp. bis zu dem d. Ob. II Rasur.

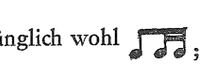
63, 8. Achtel bis 64, 4. Achtel, Fl. I: B

64, Baß: A (1. Takthälfte auf S. 38, 2. Takthälfte auf S. 39) ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

4. Viertel, Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

65, Tr. III: B

Baß: B statt des Textes %.

2. bis 4. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich ; bei der Korrektur in der Punkt unterhalb des a'. B endgültige Lesart  ohne Korrektur.

3. Viertel, Sopr. I: A ursprünglich wohl ; autogr. korrigiert in B

66, 2. Viertel, Sopr. I: A

67, 3. Achtel bis 68, 3. Viertel, Sopr. I u. II: A statt des Textes %.

3. Viertel bis 68, 3. Viertel, Baß: B %.

3. u. 4. Viertel, Alt: A statt 𝅗𝅥 zunächst 𝄽; autogr. Korrektur.

67, 4. Viertel bis 68, 3. Viertel, Ten.: A u. B statt des Textes %.

4. Viertel, Sopr. I u. II: A

68, Alt: A statt des Textes %.

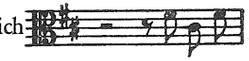
1. bis 4. Achtel, Sopr. II: A

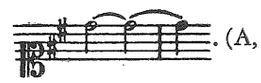
8. Achtel, Viol. II: A ursprünglich 𝄾 (statt 𝄽).

68, 8. Achtel u. 69, Sopr. I: A

69 bis 70, 1. Viertel, Alt u. Ten.: A statt des Textes %.

69, Sopr. II: A

Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

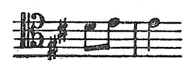
70 bis 71, 1. Viertel, Sopr. I: A u. B  . (A, Takt 70, 3. Viertel: Beginn der S. 40.)

70, Vc.: B

3. u. 4. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

3. Viertel, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung der Buchstaben g a h. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

70, 4. Viertel bis 71, 1. Viertel, Ten.: A Rasur und autogr. Korrektur.

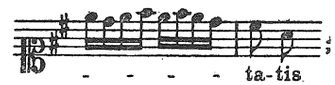
Ursprünglich  . B ebenso. C endgültige Lesart von A.

71, Viol. II u. Alt: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.

Ob. II u. Viol. II: A

Fl. II: B

72, 3. Viertel bis 73, 1. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich

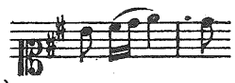


autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

72, 3. u. 4. Viertel, Sopr. I u. Alt: A u. B

3. u. 4. Viertel, Baß: A u. B

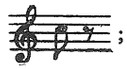
4. Viertel, Viol. I: B *tr* (jedoch nur Viol. Ib, hier aber autogr. eingetragen).

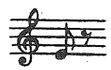
73, 3. Viertel bis 74, 2. Achtel, Sopr. I: A ursprünglich ; autogr. korrigiert  ; B ohne Korrektur endgültige Lesart (einschl. Bogen).

73, 3. u. 4. Viertel, Alt: A

3. u. 4. Viertel, Ten.: A u. B

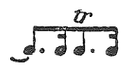
74 bis 75, 2. Viertel, Ob. I: A

74, 1. Viertel, Tr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

1. Viertel, Tr. III: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung des Buchstabens c. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

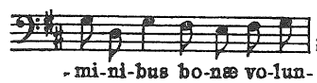
3. Viertel, Ten.: A u. B statt »pax« 𝄋.

74, 3. Viertel bis 75, 2. Viertel, Tr. I: A

74, 3. u. 4. Viertel, Fl. II, Ob. II, Viol. I: B 

3. u. 4. Viertel, Sopr. I: A u. B

75, Tr. I, Fl. I, Ob. I, Sopr. II: Zur Gestalt des Themas s. die Vorbemerkung zu diesem Satz.

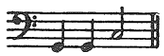
Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B in beiden Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

1. bis 4. Achtel, Tr. II, Ob. II, Viol. I: A B Fl. II, Ob. II, Viol. I ebenso.

3. u. 4. Viertel, Sopr. I: A u. B

76, Tp.: A 

Die Fermate fehlt: A Tr. III, Tp., Ob. I, Ob. II, Va., Sopr. II, Alt, Ten., Baß, Bc. B Fl. II, Ten., Baß, Vc., Bc.

6. Laudamus te

A: S. 41, Z. 1 bis S. 47, Z. 2 (Auf jeder Seite 3 Akkol. zu 6 Syst.; S. 47 endet der Satz am Schluß der 2. Akkol.)

B: Viol. Ia: S. 5, Z. 12 bis S. 6, Z. 13 Anfang. Enthält nur die Solostimme.
Viol. Ib: S. 5, Z. 11 bis S. 6, Z. 8 Anfang. Enthält nur Viol. I.
Viol. II: S. 5, Z. 13 bis S. 6, Z. 8.
Va.: S. 4, Z. 6 bis S. 7, Z. 2 Mitte.
Sopr. II: S. 4, Z. 11 bis S. 5, Z. 9.
Vc.: S. 6, Z. 8 bis S. 7, Z. 7 Anfang.
Bc.: S. 6, Z. 4 Mitte bis S. 7, Z. 2 Anfang.
Hiervon nicht autogr.:
Viol. Ib: Schlüssel und Notentext (aber Titel und andere Zutaten autogr.).
Sopr. II: Schlüssel.
Bc.: Titel.

Titel des Satzes: Va. »Laudamus«. In den übrigen Stimmen »Laudamus te«.

Bezeichnung des Satzes in den nicht beteiligten Stimmen von B:

Tr. I u. II: Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te tacet.

Fag.: Laudamus tacet.

In den übrigen Stimmen: Laudamus te tacet.

Die Quellen A und B enthalten folgende Angaben der Stärkegrade:

	A Viol. I	B Viol. Ia	B Viol. Ib	B Viol. II	B Va.	B Vc.	B Bc.
Takt 3	piano		piano				
13	pianissimo		pianissimo	piano	pianissimo	piano	piano
17	piano		piano				
26				forte	forte		
31				piano	piano		
37				forte	forte		
47	pianissimo[1]		piano	piano	piano		
51	piano		piano				
58					forte		

[1] Vielleicht »piano« zu lesen? D bietet p.

Obwohl diese autographen Angaben nicht ganz vollständig und in der Terminologie nicht immer konsequent sind, lassen sie Bachs Absicht genau erkennen. Die folgende

Tabelle zeigt die Eintragungen der Stärkegrade in unserer Ausgabe. Aus ihr sind die Ergänzungen zu dem Quellenbefunde und die (geringfügigen) Konjekturen zu ersehen.

	Viol. I	Viol. II	Va.	Vc. u. Bc.
Takt 3	piano	*piano*	*piano*	
4	*forte*	*forte*	*forte*	
13	pianissimo	*pianissimo*	*pianissimo*	
14				piano
17	piano	*piano*	*piano*	
26	*forte*	forte	forte	
31	*piano*	piano	piano	
37	*forte*	forte	forte	
47	pianissimo	*pianissimo*	*pianissimo*	
51	piano	*piano*	*piano*	
58	*forte*	*forte*	forte	*forte*

A: Zu Beginn der 1. Akkol. über Syst. 1: Violino Concertato; über Syst. 2: Violino 1; über Syst. 3: Violino 2; über Syst. 4: Viola; über Syst. 5: Soprano 2 do; über Syst. 6 fehlt die Bezeichnung.

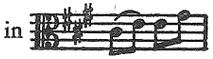
B: Viol. Ia: Vor Beginn des Satzes: Solo.

Takt 4, 7. u. 8. Achtel, Viol. I: A u. B

7. u. 8. Achtel, Viol. II: B ursprünglich ; autogr. Korrektur.

7, 3. Viertel, Viol. II: A (Beginn einer Zeile) ursprünglich Altschlüssel; autogr. Korrektur.

11, 1. Achtel, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens a. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

13, 3. u. 4. Viertel, Va.: A Rasur; ursprünglich ; autogr. korrigiert in  . B ohne Korrektur endgültige Lesart

14, 1. u. 2. Viertel; Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens a. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

14, 3. Viertel bis 15, Sopr. II: A ursprünglich

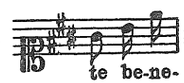
; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

14, 3. u. 4. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

15, 2. Viertel, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung von f,. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

16, 2. Viertel, Viol. I: A u. B keine Punkte.

18, 3. Viertel, Viol. Solo: A

7. u. 8. Achtel, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

20, 3. Viertel, Viol. II: A

3. u. 4. Viertel, Va.: A

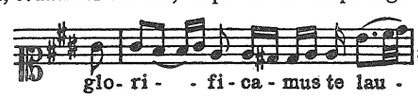
21, 4. Viertel, Viol. Solo: A

4. Viertel, Viol. I: A u. B

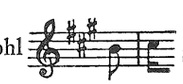
22, 2. Viertel, Viol. Solo: A keine Punkte.

2. Viertel, Viol. I: A u. B keine Punkte.

22, 8. Achtel bis 23, Sopr. II: A ursprünglich

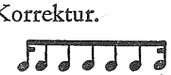


; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart von A. – D bietet dieselbe autogr. Korrektur.

23, 8. Achtel bis 24, Anfang, Viol. II: A Rasur; ursprünglich wohl  ; autogr. Korrektur.

24, 3. Viertel, Viol. Solo: A

4. Viertel, Bc.: A Rasur; ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

25, 1. bis 3. Viertel, Sopr. II: B 

3. u. 4. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich

26, 3. u. 4. Achtel, Viol. Solo: B

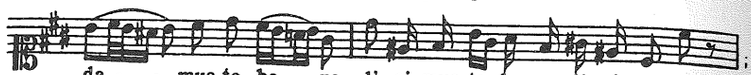
6. Achtel, Viol. I: A

7. u. 8. Achtel, Viol. II: A

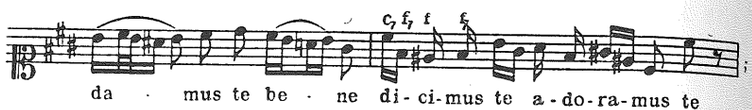
27, 1. Viertel, Viol. Solo: A

30, 1. Viertel, Viol. Solo: B

31 u. 32, Sopr. II: A doppelte Korrektur ursprünglich



sodann



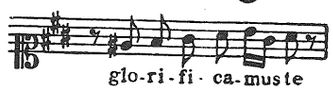
autogr. Korrektur mit Hinzufügung der darüber stehenden Buchstabenzeichen: c, f, f f [sic!]. B bietet ohne Korrektur die zweite der hier notierten Lesarten.

31, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur (1. Takthälfte Rasur). B .

32, 6. Achtel, Viol. I u. II: A

7. u. 8. Achtel, Viol. I: A

7. u. 8. Achtel, Bc.: A u. B in beiden Stimmen

33, Sopr. II: A ursprünglich 

34, Bc.: A u. B

Vc.: B

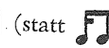
1. Viertel, Sopr. II: A Rasur und autogr. Korrektur; ursprünglich wohl

3. u. 4. Viertel, Viol. I: A

6. u. 7. Achtel, Viol. II: A

35, 4. Viertel, Bc.: A

38, 3. u. 4. Viertel, Bc.: B in beiden Stimmen

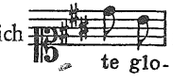
3. Viertel, Viol. II: A  (statt)

39, 1. u. 2. Viertel, Viol. Solo: A

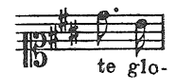
40, 4. Achtel, Viol. Solo: A

4. Viertel, Sopr. II: B

41, 4. Viertel, Vc.: B

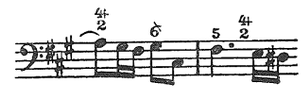
42, 4. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

B ursprüngliche Lesart von A. C 

43, 1. Achtel, Sopr. II: B kein Vorschlag.

1. Achtel, Bc.: B

43, 3. Viertel bis 44, 2. Viertel, Bc.: A, beziffert 

49, 8. Achtel, Va.: A Rasur; ursprüngliche Lesart?

51, 3. u. 4. Viertel, Vc. u. Bc.: B

52, 2. u. 3. Viertel, Sopr. II: A

3. Viertel, Viol. Solo: A

54, 2. Viertel, Viol. Solo: B

4. Viertel, Viol. Solo: B

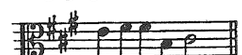
55, 4. Viertel, Viol. Solo: A B

4. Viertel, Sopr. II: A

58, 6. Achtel, Viol. II u. Va.: A

59, 1. u. 2. Viertel, Vc. u. Bc.: B

60, 2. Viertel, Viol. Solo: A

62, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens e. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

62, 1. Viertel, Viol. Solo: B

Die Fermate über oder unter dem Schlußton:
A Viol. Solo, Viol. I, Viol. II. B Viol. Solo, Viol. II, Va.
Die Fermate über und unter dem Doppelstrich:
B Viol. I.

7. Gratias agimus tibi

A: S. 47, Z. 3 bis S. 52. (S. 47 1 Akkol.; S. 48 3 Akkol.; S. 49 2 Akkol.; S. 50 bis 52 je 1 Akkol.)

B: Tr. I: S. 1, Z. 11 bis 14 Mitte.
Tr. II: S. 1, Z. 10 Mitte bis 12.
Tr. III: S. 1, Z. 9 bis 10.
Tp.: S. 1, Z. 9 bis 10.
Fl. I: S. 4, Z. 3 Mitte bis Z. 10 Anfang.
Fl. II: S. 4, Z. 6 bis Z. 13 Mitte.
Ob. I: S. 4, Z. 11 bis S. 5, Z. 4 Mitte.
Ob. II: S. 4, Z. 5 Mitte bis Z. 12 Mitte.
Fag.: S. 3, Z. 12 Mitte bis S. 4, Z. 5.
Viol. I a: S. 6, Z. 13 Mitte bis S. 7, Z. 6 Mitte.
Viol. I b: S. 6, Z. 8 Mitte bis S. 7, Z. 1.
Viol. II: S. 6, Z. 9 bis S. 7, Z. 1.
Va.: S. 5, Z. 2 Mitte bis Z. 9.
Sopr. I: S. 6, Z. 5 Mitte bis S. 7, Z. 1.
Sopr. II: S. 5, Z. 10 bis S. 6, Z. 4 Mitte.
Alt: S. 4, Z. 5 bis Z. 12 Mitte.
Ten.: S. 4, Z. 6 Mitte bis S. 5, Z. 1 Mitte.
Baß: S. 3, Z. 10 Mitte bis S. 4, Z. 4.
Vc.: S. 7, Z. 7 bis S. 8, Z. 2 Mitte.
Bc.: S. 7, Z. 2 Mitte bis Z. 10 Mitte.

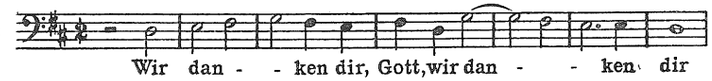
Hiervon nicht autogr.:
Viol. I b: Schlüssel, Notentext.
Sopr. I: Schlüssel.
Sopr. II: Schlüssel.
Bc.: Titel.

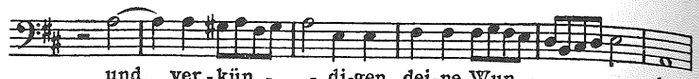
Titel des Satzes:
Fehlt: Tr. II, Sopr. II, Alt, Ten., Baß.
»Gratias agimus tibi«: Sopr. I.
»Gratias agimus«: Tr. I, Bc.
»Gratias«: in allen übrigen Stimmen.

Taktnotierung:
A: Im Doppeltakt mit kleinem Teilstrich in der Taktmitte; jedoch diese Unterteilung nicht konsequent durchgeführt.
B: In folgendem unterscheidet sich die Takteinteilung der Stimmen von derjenigen bei A:
1. Sämtliche Pausentakte sind als einfache Ganztakte notiert.
2. Außer Sopr. I, Sopr. II und Vc. notieren sämtliche Stimmen in Doppeltakten, jedoch ist hierin nur Bc. fehlerfrei. Alle anderen Stimmen zeigen Unregelmäßigkeiten und Versehen, ähnlich den bei dem zweiten »Kyrie eleison« zitierten (s. S. 253 f.).
3. Sopr. I und Sopr. II notieren in einfachen Ganztakten; bei Sopr. I sind die Takte 17 und 44, bei Sopr. II der Takt 32 jedoch als Doppeltakte notiert.
4. Vc. mischt regellos einfache Ganztakte und Doppeltakte.

A: Notierung des Satzes auf den einzelnen Seiten:
S. 47, Z. 3 (Takt 1 bis 6 a): 1 Akkol. zu 6 Syst. für die 5 Singstimmen und Bc. Takt 4, Sopr. II: Verweisung auf Sopr. I mit dem Vermerk »in unisono«. Zu Beginn: Zwischen Sopr. I und II: »Violino I concord.«; über dem Alt: »Violino II concordat«; über dem Ten.: »Viola concordat«. Unter Takt 1 bis 3, Bc.: »Alla-breve, stromenti in unisono«.
S. 48, Z. 1 (Takt 6 b bis 11 a): 1 Akkol. zu 7 Syst.: »Hautb. 1«, »Hautb. 2«, dann ohne Bezeichnung. 4 Syst. für die Singstimmen, 1 Syst. für Bc.
S. 48, Z. 2 (Takt 11 b bis 16): Zunächst wie vorher; von Takt 15 b an: 1. Syst. »Clarino 1«, 2. Syst. für Ob. I u. II mit Hinzufügung von »Hautbois 1«.
S. 48, Z. 3 (Takt 17 bis 21 a): Wie der Schluß der vorigen Zeile.
S. 49, Z. 1 (Takt 21 b bis 25): 1 Akkol. zu 8 Syst. Bei dem 1. Syst. »Tromba 1«.
S. 49, Z. 2 (Takt 26 bis 30): 1 Akkol. zu 12 Syst. Beim 1. Syst. »Tromba 1«, beim 4. Syst. »Violino 1«, beim 5. Syst. »Viol. 2«. Takt 26 u. 27, Sopr. II auf eigenem Syst. notiert, dann Verweisung auf Sopr. I.
S. 50 (Takt 31 bis 36): 1 Akkol. zu 15 Syst. Beim 2. Syst. »Tromba 2«, beim 3. Syst. »Tromba 3«, beim 4. Syst. »Tamburi«. Sopr. II auf eigenem Syst. ausgeschrieben.
S. 51 (Takt 37 bis 42): 1 Akkol. zu 15 Syst. Takt 37 u. 38, Sopr. II ausgeschrieben, dann Verweisung auf Sopr. I.
S. 52 (Takt 43 bis 46): Wie S. 51 Anfang, Sopr. II ausgeschrieben.

Der Satz ist Parodie des Chores »Wir danken dir, Gott, wir danken dir«, des 2. Satzes der gleichnamigen Kantate Nr. 29. Der Chor der Kantate ist in einfachen Ganztakten notiert, Taktvorzeichnung 2. Besetzung: Tr. I, Tr. II, Tr. III, Tp., Ob. I, Ob. II, Viol. I, Viol. II, Va., Sopr. Alt, Ten., Baß, Organo, Bc. – Ob. I und Viol. I gehen mit dem Sopr., Ob. II und Viol. II mit dem Alt, Va. mit dem Ten. Die Orgel enthält außer der Stimme des Bc. in Takt 2 bis 4 auch den Einsatz des Ten. Die beiden Hauptthemen des Kantatenchores haben folgende Gestalt:

Takt 1 ff., Baß: 

Takt 9 ff., Baß: 

Der hiermit vollständig wiedergegebene Urtext ist Psalm 75, 2 entnommen.
Die Veränderung, die vor allem das 2. Thema bei der Unterlegung des lateinischen Textes erfuhr, hat auch zahlreiche Änderungen in der Führung der nichtthematischen Stimmen zur Folge gehabt. Diese Varianten zwischen Urbild und Parodie vollständig aufzuzählen, kann nicht Aufgabe dieses Berichtes sein. Angeführt werden daher nur solche Varianten, die eine Bedeutung für die Einzelfassung des Chores »Gratias agimus tibi« haben.

Behandlung der Flöten:

Der zugrunde liegende Chor »Wir danken dir« aus Kantate Nr. 29 kennt keine Flöten. Ebenso A im »Gratias«. In B ist »Gratias« mit Flöten besetzt. Diese fügte Bach hier (im Gegensatz zum 1. Kyrie) nicht in A ein; wohl aber besetzte er die Parodie des »Gratias«, den Chor »Dona nobis pacem« mit Flöten, entsprechend dem Eingangschor des Osanna-Werkes. Aber auch bei dieser Parodierung fügte er dem Urbild »Gratias« keine Flöten hinzu. Hieraus darf vielleicht geschlossen werden, daß Bach auch in der Endgestalt der »Missa« im »Gratias« keine Flöten wünschte. Dies ergäbe eine sinnvolle Gliederung in der Instrumentation des Gloria-Teiles, da hiermit nur die Ecksätze das volle Instrumentarium verwenden, während von den beiden in der Mitte stehenden Chören der erste (»Gratias«) von den Bläsern nur die Tromben (mit Timp.) und die Oboen, der zweite (»Qui tollis«) nur die Flöten verwendet. – Unsere Ausgabe bietet entsprechend der Quelle B im »Gratias« die Flöten.

Takt 1. B Fl. I u. II, Fag., Viol. Ia u. Ib »Alla breve« fehlt. (In A und den übrigen Stimmen von B »Allabreve«.)

3, Ten.: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | B Va. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 |
Bc.: A statt der 2. 𝅗𝅥 ursprünglich ♩; autogr. Korrektur.

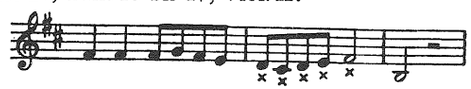
4, Alt: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | B Viol. II | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 |

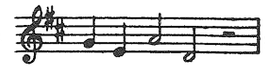
4, 5. Viertel bis 5, 2. Viertel, Vc. u. Bc.: A u. B im Tenorschlüssel notiert.

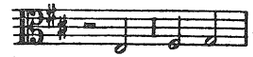
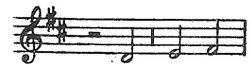
5, Fl. I u. II: B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 |

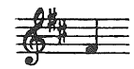
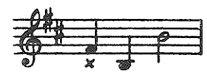
6, Sopr. I u. II: A die Textsilbe -bi fehlt.

1. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. Vgl. Kantate 29, Takt 9 bis 11

8, 5. Viertel bis 9, 2. Viertel, Ob. II: A
Vgl. Kantate 29, Takt 15 bis 17, Viol. II:


9, Ob. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

10, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur: die 1. 𝅗𝅥 mit dem g des Textwortes »Gratias« verschmolzen; 2. u. 3. 𝅗𝅥 radiert. Vgl. Ob. II u. Viol. II (auch Kantate 29, Takt 19/20) 

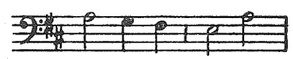
11, 5. u. 6. Viertel, Ob. II: A ursprünglich begonnen  ; autogr. Korrektur. Vgl. Kantate 29, Takt 22, Viol. II 

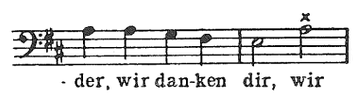
14, 5. u. 6. Viertel, Vc. u. Bc.: B

16, Tr. I: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

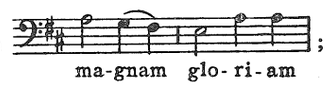
Ob. II: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | B Viol. II ebenso (in A keine Sondernotierung).

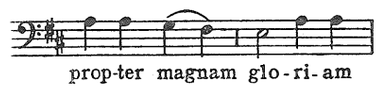
Alt: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

Baß: A ursprünglich  .

Vgl. Kantate 29, Takt 31 u. 32 

;

A autogr. zunächst korrigiert in 

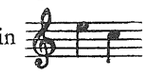
; bei der endgültigen Korrektur in 

blieb der Bogen über dem 3. u. 4. Viertel stehen. B endgültige Lesart ohne den Bogen.

17, Tr. I u. Ob. I: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | B Fl. I, Fl. II, Viol. I ebenso (in A keine Sondernotierung).

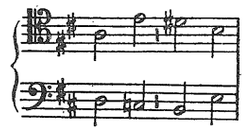
Sopr. I u. II: A | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | B Sopr. I ebenso. B Sopr. II | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

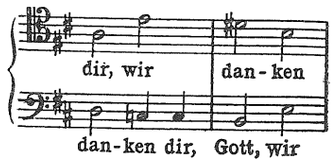
Baß: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 |

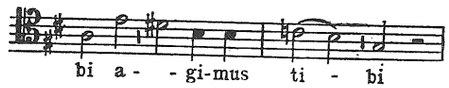
1. u. 2. Viertel, Tr. I: A ursprünglich ; autogr. korrigiert in 

19, Ob. II: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | B Viol. II ebenso (in A keine Sondernotierung).

Alt: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

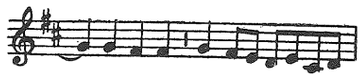
Ten. u. Baß: A ursprünglich 

Vgl. Kantate 29, Takt 37 u. 38 

19 u. 20, Ten.: B 

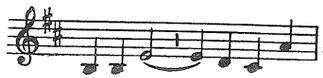
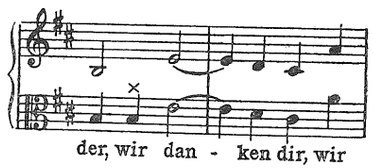
20, 1. bis 4. Viertel, Baß: A u. B 𝅗𝅥 𝅗𝅥

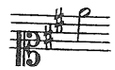
20, 7. Viertel bis 21, 6. Viertel, Vc. u. Bc.: A u. B im Altschlüssel notiert.

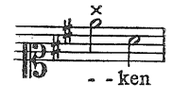
21, Ob. II: A  (vgl. Alt); hiervon statt des 5. Viertels ursprünglich 𝅗𝅥; vgl. Kantate 29, Takt 41 u. 42, Ob. II u. Viol. II:

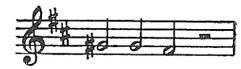
21, 7. Viertel bis 22, 6. Viertel, Vc. u. Bc.: A u. B im Tenorschlüssel notiert.

23, Ob. I: A u. B | 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 |. B Fl. I, Fl. II, Viol. I ebenso (in A keine Sondernotierung).

Ob. II: A  ; vgl. (Alt und) Kantate 29, Takt 45 u. 46 Viol. II u. Alt: 

1. Viertel, Sopr. I u. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Vgl.

Kantate 29, Takt 45, Sopr. 

24, Ob. II: A  . B Viol. II ebenso.

26: A über dem 1. Syst.: Tromba 1; über dem 4. Syst.: Violino 1; über dem 5. Syst.: Violino 2; über dem 8. Syst.: Sopr. 2.

27, Va. u. Bc.: A | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | B Va. ebenso. B Vc. u. Bc. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

Ten.: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

28, Sopr. II: A . Takt 29 u. 30 leer.

28, 1. bis 4. Viertel, Ten.: A u. B 𝅗𝅥 𝅗𝅥

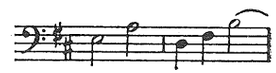
6. u. 7. Viertel, Alt: A Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

30, Baß: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

Vc. u. Bc.: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 |

1. u. 2. Viertel, Fl. I u. II: B 𝅗𝅥

31: A (Beginn der S. 50) über dem 2. Syst.: Tromba 2; über dem 3. Syst.: Tromba III; über dem 4. Syst.: Tamburi.

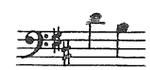
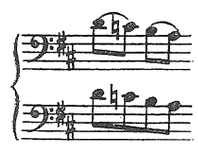
31, Fag.: B 

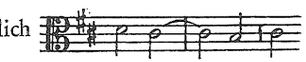
4. u. 5. Viertel, Ob. II: A 𝅗𝅥 𝅗𝅥

7. u. 8. Viertel, Ob. I: A 𝅗𝅥 𝅗𝅥 B Fl. I 𝅗𝅥 𝅗𝅥

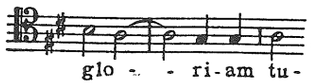
32, Ob. I u. Viol. I: A u. B | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | B Fl. I u. II ebenso.

1. bis 4. Viertel, Ten.: A u. B 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

3. u. 4. Viertel, Baß u. Bc. ursprünglich  ; autogr. korrigiert in  Kantate 29 (Takt 63) u. B u. C ursprüngliche Lesart von A.

32, 5. Viertel bis 33, 6. Viertel, Va.: A ursprünglich 

autogr. Korrektur mit Hinzufügung der Buchstaben h a a g a. Vgl. Ten.:



; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

33, Tr. II A u. B

5. bis 8. Viertel, Ten.: A u. B

33, 5. Viertel bis 35, 4. Viertel, Vc. u. Bc.: A u. B im Tenorschlüssel notiert.

34 u. 35, Tr. II: A ursprünglich

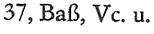
; autogr. Korrektur.

Vgl. Kantate 29, Takt 67 bis 70

B endgültige Lesart von A ohne Korrektur.

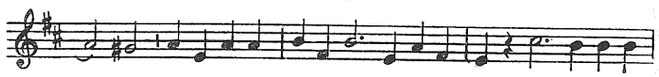
35, Tr. III u. Tp.: A vor dem Einsatz der Instrumente in beiden Syst. in kleiner Schrift autogr. 69.

37, Baß, Vc. u. Bc.: A u. B

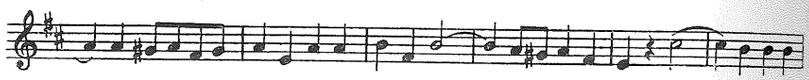


3. u. 4. Viertel, Ten.: A u. B

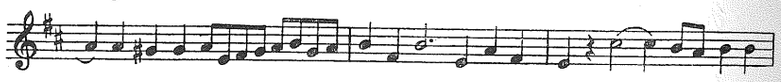
38 bis 40, Ob. II u. Viol. II: A ursprünglich



Vgl. Kantate 29, Takt 75 bis 80:

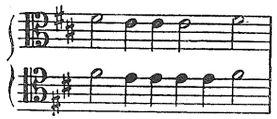


A autogr. Korrektur. B:



38, 1. u. 2. Viertel, Ten.: A u. B

39, Va. u. Ten.: A ursprünglich

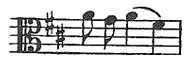


; Kantate 29, Takt 77 ebenso.

A autogr. Korrektur mit Hinzufügung eines Bogens zum 1. u. 2. Viertel.

B 1. bis 3. Viertel die ursprüngliche Lesart von A.

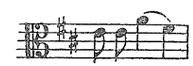
6. bis 8. Viertel, Alt: A ursprünglich



; autogr. Korrektur

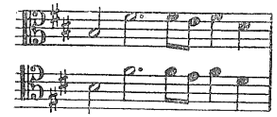
(teils Rasur) mit Hinzufügung der Buchstaben e e. Vgl. Kantate 29, Takt 78

B:

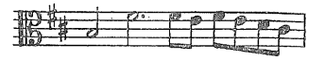


D bietet eine analoge autogr. Korrektur.

40, Va. u. Ten.: A

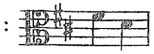


B Va. ursprünglich ebenso; autogr. Korrektur in



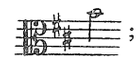
B Ten. jedoch wie A.

Vgl. Kantate 29, Takt 80, 3. u. 4. Viertel, Va.:



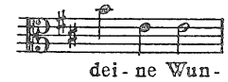
(Ten. entsprechend).

41, 1. Viertel, Alt: A ursprünglich

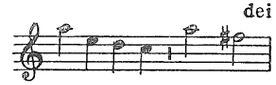


; autogr. Korrektur.

Vgl. Kantate 29, Takt 81

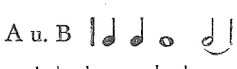


43, Tr. III: B

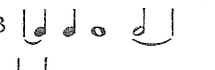


. A 3. Viertel 𝄽, wovon der obere Haken bei flüchtigem Lesen als d″ mißverstanden werden kann.

44, Ob. I, Viol. I, Sopr. I u. II: A u. B



Tr. I, Ob. II, Viol. II: A u. B



4. u. 5. Viertel, Baß: A u. B

5. bis 8. Viertel, Ten.: A u. B

6. u. 7. Viertel, Baß: A ursprünglich

; autogr. Korrektur.

45, 5. bis 8. Viertel, Alt: A

5. bis 8. Viertel, Baß: A u. B

46: A u. B 𝄐 bei sämtlichen Stimmen.

8. Domine Deus

A: S. 53 bis 59 (Auf jeder Seite 3 Akkol. Die 2. Akkol. auf S. 53, enthaltend Takt 6 bis 9, zählt 5 Syst., da hier die Vokalsyst. fehlen. Alle anderen Akkol. zählen 7 Syst.) und S. 60, Z. 1 Anfang (s. zu »Qui tollis«).

B: Fl. I: S. 4, Z. 10 Mitte bis S. 5, Z. 14 Mitte.
Viol. Ia: S. 7, Z. 6 Mitte bis S. 8, Z. 10 Anfang.
Viol. Ib: S. 7, Z. 2 bis Z. 11 Mitte.
Viol. II: S. 7, Z. 2 bis Z. 11.

Va.: S. 5, Z. 9 bis S. 6, Z. 5 Mitte.

Sopr. I: S. 7, Z. 2 bis S. 8, Z. 4.

Ten.: S. 5, Z. 1 Mitte bis S. 6, Z. 2 gegen Ende.

Vc.: S. 8, Z. 2 Mitte bis S. 9, Z. 2 gegen Ende.

Bc.: S. 7, Z. 10 Mitte bis S. 8, Z. 9 gegen Ende.

Hiervon nicht autogr.:

Viol. I b: Schlüssel und Notentext (aber Titel u. a. Zutaten autogr.).
Sopr. I: Schlüssel.

Titel des Satzes:
Sopr.: »Domine Fili«.
Ten.: »Duetto«.
Bc.: Kein Titel.
In allen übrigen Stimmen: Domine Deus.

Bezeichnung des Satzes in den nicht beteiligten Stimmen von B:

Tr. I: Domine Deus, Domine Fili, Domine Deus Agnus tacet.

Fl. II, Alt, Baß: 95 Pausentakte Domine Deus.
Sopr. II: 95 Pausentakte (ohne: Domine Deus).
In allen übrigen Stimmen: Domine Deus tacet.

Die beiden Hauptquellen enthalten folgende Angaben über Stärkegrade:

	A Fl. I	B Fl. I	B Viol. Ia	B Viol. Ib	B Viol. II	B Va.	B Vc.	B Bc.
Takt 17	pia[no]	pia[no]	(18)pia[no]	(18)piano				
22		forte	forte	forte				
25		pia[no]	pia[no]					
60		forte						
75		pia[no]						
80		forte						

In der nicht autogr. Stimme B Viol. I b sind die Eintragungen autogr.

Obwohl die autographen Angaben nicht ganz vollständig sind, lassen sie Bachs Absicht genau erkennen. Die folgende Tabelle zeigt die Eintragungen der Stärkegrade in unserer Ausgabe. Aus ihr sind die Ergänzungen zu dem Quellenbefunde zu ersehen.

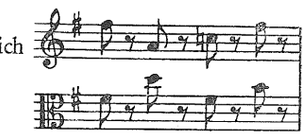
	Fl. I	Viol. I	Viol. II	Va.	Vc. u. Bc.
Takt 17/18	piano	piano			*piano*
22	forte	forte			
25/27	piano	piano	*piano*	*piano*	
60/61	forte	*forte*	*forte*	*forte*	
75	piano				
80	forte				
85	*piano*	*piano*	*piano*	*piano*	

A: Zu Beginn der 1. Akkol. über Syst. 1: Travers. in unisono; über Syst. 2: Violini; über Syst. 4: Viola Sourdini; über Syst. 5: Soprano 1; vor Syst. 6: Tenor; unter Syst. 7: pizzicati.

B: Fl. I: Über dem Anfang: Solo; bei Viol. I a und I b: sourdini; bei Viol. II: col' sourdino; bei Va.: con sourdino; bei Vc. und Bc.: pizzicato.

Takt 4, 2. bis 4. Viertel, Viol. I: A keine Punkte. (Entsprechend im ganzen Satz.)

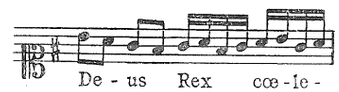
6, 1. u. 2. Viertel, Fl.: A

14, Viol. II u. Va.:
A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

Bei der 1. u. 3. Note der Viol. II die Buchstaben e u. d hinzugefügt. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

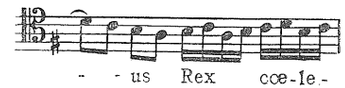
16, 2. Viertel, Fl.: A

17, 4. Viertel, Fl.: A

18, Sopr. I: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

(Takt 20 endgültiger Text ohne Korrektur.)

Ten.: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

20, Sopr. I u. Ten.: A kein *tr*.

21, 5. bis 7. Achtel, Sopr. I: A Xste (statt Christe).

26, 3. u. 4. Viertel, Fl.: A

29, 5. bis 7. Achtel, Ten.: A Xste (statt Christe).

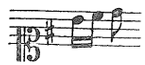
31, 3. u. 4. Viertel, Fl.: A

32, Fl.: A

33, 3. Viertel. Fl.: A

34, 1. u. 2. Viertel, Fl.: A

1. u. 2. Viertel, Viol. I:

3. Viertel, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

35, 3. u. 4. Viertel, Fl.: A

36, Fl.: A

37, 3. Viertel bis 38, 2. Viertel, Fl.: A

38, 1. u. 2. Viertel, Viol. I: A

1. Viertel, Viol. I: B

5. Achtel, Sopr. I: A

39, 5. bis 7. Achtel, Sopr. I: A Xste (statt Christe).

42, 3. u. 4. Viertel, Va.: B

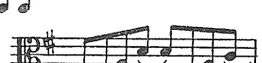
46, Anfang, Sopr. I: A Xste (statt Christe).

47, Sopr. I: A Xste (statt Christe).

4. Viertel, Fl.: A

48, 4. Achtel, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

3. Viertel, Ten.: B

49, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung des Buchstabens c beim 4. Achtel; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

50, Viol. I: A

3. Viertel, Viol. II u. Va.: A

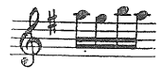
3. Viertel, Viol. I u. Va.: B

53, 3. u. 4. Viertel, Ten.: B

5. bis 7. Achtel, Sopr. I: A Xste (statt Christe).

55, 1. Viertel, Ten.: B

2. Achtel, Bc.: A unter der Note der Buchstabe d.

58, 3. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; die beiden Bogen später als Hilfslinien der dicht darunterstehenden Noten  (Takt 63, 3. Viertel, Fl.) benutzt und daher verschwunden. B Vc. u. Bc.

59, 1. bis 3. Achtel, Sopr. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

1. bis 3. Achtel, Sopr. I: A Xste (statt Christe).

7. Achtel, Ten.: A kein *tr*.

62, 4. Viertel, Fl.: A

63, Fl.: A

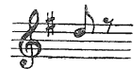
64, 1. u. 2. Viertel, Fl.: A

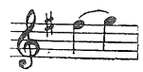
1. u. 2. Viertel, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. (Vgl. Viol. I.)

2. bis 4. Viertel, Viol. I: B keine Punkte.

66, 3. Viertel, Va.: A

67, 1. Viertel, Va.: A unter den Noten die Buchstaben e d.

70, 2. Viertel, Viol. II: A autogr. Korrektur. Ursprünglich wohl beabsichtigt 

74, 3. u. 4. Viertel, Fl.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

75, 3. und 4. Viertel, Ten.: A

76, 5. Achtel, Ten.: A kein *tr*.

78, 4. Viertel, Ten.: A

80, 1. u. 2. Achtel, Sopr. I: B ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♪ (sic).

3. u. 4. Viertel, Sopr. I u. Ten.: A ursprünglich 𝅗𝅥; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

82, 3. Viertel, Va.: A 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

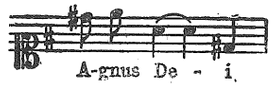
83, 3. Viertel, Viol. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

84, 3. u. 4. Viertel, Viol. I, Viol. II, Va.: A ursprünglich 𝅗𝅥; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

85, 1. Achtel, Ten.: A ursprünglich ♪; autogr. Korrektur.

86, 5. Achtel, Sopr. I: B kein *tr*.

87, 4. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

88, Sopr. I: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

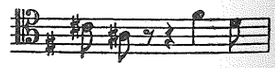
2. Viertel, Fl.: A 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

89, 1. u. 2. Viertel, Fl.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung des Buchstabens h.

90, 3. u. 4. Achtel, Ten.: A 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

92, 4. Viertel, Sopr. I: A ursprünglich

; autogr. Korrektur während der Textierung.

93, Ten.: A Textwort Deus fehlt. Notentext ursprünglich ; der Punkt nach dem fis' ist dabei mit dem s des darüberstehenden Textwortes Agnus zusammengeflossen, so daß irrtümlicherweise gelesen werden kann . Bach ergänzte später den Takt durch Hinzufügung einer 𝄾, jedoch versehentlich vor der 𝄽, so daß  entstand;

B ursprüngliche Lesart von A; C letzte Lesart von A.

95, 3. Viertel, Ten.: A (Beginn von S. 60) die Textsilbe –tris fehlt.

9. Qui tollis peccata mundi

A: S. 60 bis 64, Z. 1. (S. 60 bis 63 je 2 Akkol. zu 10 Syst., davon zu Beginn von S. 60: »Domine Deus« Takt 95, 3. u. 4. Viertel, letzteres zugleich Auftakt zu »Qui tollis«. – S. 64 obere Hälfte 1 Akkol. zu 10 Syst.)

B: Fl. I: S. 5, Z. 14 Ende bis S. 6, Z. 7 Mitte.
Fl. II: S. 4, Z. 14 bis S. 5, Z. 6 Mitte.
Viol. Ia: S. 8, Z. 4 Mitte bis Z. 10 Anfang.
Viol. Ib: S. 7, Z. 11 Mitte bis S. 8, Z. 3 Anfang.
Viol. II: S. 7, Z. 12 bis S. 8, Z. 3 Mitte.
Va.: S. 6, Z. 5 Ende bis Z. 11.
Sopr. II: S. 6, Z. 5 bis Z. 10 Anfang.
Alt: S. 4, Z. 13 bis S. 5, Z. 5 Mitte.
Ten.: S. 6, Z. 2 Ende bis Z. 8.
Baß: S. 4, Z. 5 Mitte bis Z. 10 Mitte.
Vc.: S. 9, Z. 2 Ende bis Z. 5.
Bc.: S. 8, Z. 10 Ende bis Z. 14.
Hiervon nicht autogr.:
Viol. Ib: Schlüssel und Notentext (aber Titel u. a. Zutaten autogr.).
Sopr. II: Schlüssel.
Bc.: Titel.
Titel des Satzes:
Fehlt in den Singstimmen.
In allen übrigen Stimmen: »Qui tollis«.
Bezeichnung des Satzes in den nicht beteiligten Stimmen von B:
Sopr. I: 50 Pausentakte (ohne: Qui tollis).
In allen übrigen Stimmen: Qui tollis tacet.

Der Satz ist Parodie des Chores »Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich troffen hat« (aus Klagel. Jer. 1, 12a), des 1. Satzes der Kantate Nr. 46 »Schauet doch und sehet«. Aus diesem Chor blieben bei der Übernahme unbenutzt:

1. Das Instrumental-Vorspiel (Takt 1 bis 17a),
2. Der Mittelteil: »Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns.« (Klagel. Jer. 1, 12b.)
3. Die Wiederholung des Hauptteils einschließlich Instrumentalvorspiel.

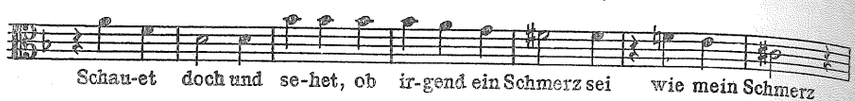
Der Kantatenchor steht in d-moll. In der Instrumentation unterscheidet er sich von »Qui tollis« zunächst dadurch, daß er statt mit Querflöten mit Schnabelflöten besetzt ist. Ferner treten in dem Kantatenchor auf:

Corno o Tromba da tirarsi: Einsatz Takt 30 (entspricht »Qui tollis« Takt 13), von da an mit dem Sopr. (entspricht »Qui tollis« Sopr. II) gehend.

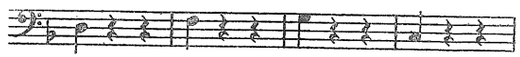
Oboe da caccia I: Einsatz Takt 31 (»Qui tollis« Takt 14), von da an mit dem Alt gehend.

Oboe da caccia II: Einsatz Takt 32 (»Qui tollis« Takt 15), von da an mit dem Ten. gehend.

Das Hauptthema des Kantatenchores lautet (Alt, Takt 17 ff.):



Von den zahlreichen sonstigen Verschiedenheiten zwischen Urbild und Parodie sei noch besonders erwähnt, daß im Kantatenchor die Stimmen des Vc. mit der des Bc. übereinstimmt, also z. B. in den Takten 17 ff. lautet:

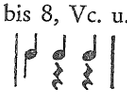
 usw.

Die gesonderte Behandlung des Vc. im »Qui tollis« gehört jedoch, wie A zeigt, auch hier nicht dem Anfangsstadium dieses Satzes an, sondern ist bereits Ergebnis einer Überarbeitung durch Bach.

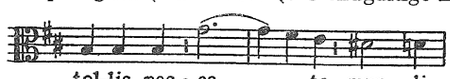
Die sämtlichen Varianten zwischen »Schauet doch« und »Qui tollis« aufzuzeigen, ist nicht Aufgabe dieses Berichtes. Sie werden daher nur in den Fällen beschrieben, in denen sie für die Entstehung von A bemerkenswert sind.

A: Zu Beginn der S. 60 zunächst Schluß des vorhergehenden Satzes (»Domine Deus« Takt 95, 3. u. 4. Viertel; hiervon das 4. Viertel zugleich Auftakt zu »Qui tollis«). In der Akkol. (zu 10 Syst.) endet Sopr. I von »Domine Deus« auf dem 6. Syst.; nach der neuen Taktangabe folgt auf demselben Syst.: Soprano 2. – Über dem 7. Syst. zu Beginn der Akkol.: Alto. Sonst hier keine Besetzungsangaben. – Vc. und Bc. sind gemeinsam auf dem 10. Syst. notiert, Vc. nach oben, Bc. nach unten gehalst (so im ganzen Satz). – Zwischen dem 3. Syst. (Viol. I) und dem 4. Syst. (Viol. II): senza sourdini. – Über dem 10. Syst. (Vc. und Bc.): col'arco.

B: Alt, Vc., Bc. (autogr.): Lente.
Viol. Ia u. Ib: senza sourdini è adagio (auch in Viol. Ib autogr.).
Viol. II: senza sourdino.
Va.: senza il sourdino.
Vc.: col'arco e staccato.

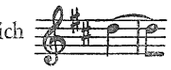
Takt 1 bis 8, Vc. u. Bc.: A ursprünglich stets nur ; autogr. Korrektur in  Vgl. die Führung des Bc. im ganzen Satz der Kantate 46. – Von Takt 9 an A endgültige Behandlung von Vc. und Bc. ohne Korrektur.

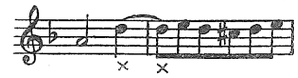
1, Auftakt, Bc.: A ursprünglich . B hat die . C endgültige Lesart von A.

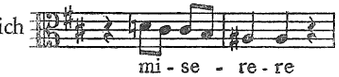
1 bis 4, Alt: B 

. A hat in Takt 4 vor dem 3. Achtel eine Rasur.

1 u. 4 bis 7, Vc.: B über jedem Viertel ein Punkt.

4, 3. Viertel bis 5, 1. Achtel, Viol. I: A Rasur; ursprünglich 

Vgl. Kantate 46, Takt 21 u. 22 

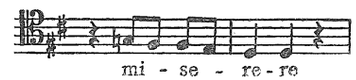
5 u. 6, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

Von der endgültigen Textierung in Takt 6 das Wort »nobis« durchstrichen, aber durch daruntergesetzte Punkte als wieder gültig bezeichnet. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

6, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur beim 2. Achtel mit Hinzufügung von c_1, beim 6. Achtel durch Rasur.

B

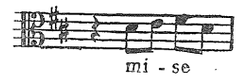
6 u. 7, Ten.: A ursprünglich 

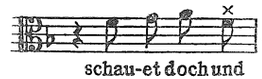
; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

7, Fl. I: A autogr. eingetragen: Trav.

Fl. II: A autogr. eingetragen: Travers.

Va.: A ursprünglich ; dann autogr. korrigiert in ; dann erst endgültige Lesart. B ursprüngliche Lesart von A.

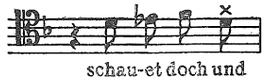
7, Alt: A ursprünglich 

. Vgl. Kantate 46, Takt 24 

. A autogr. Korrektur; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

8, Fl. II: A B

Ten.: A ursprünglich . Vgl. Kantate 46, Takt 25

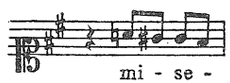


. A autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens g. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

9, Viol. I: B

10, Fl. II: A

Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

11, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B dieselbe Korrektur, aber nur im Notentext.

13, Fl. II: B

Viol. II: B

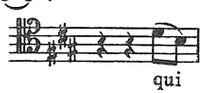
1. u. 2. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. Vgl. Kantate 46, Takt 30

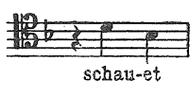
14, Fl. I: A

Viol. II: B

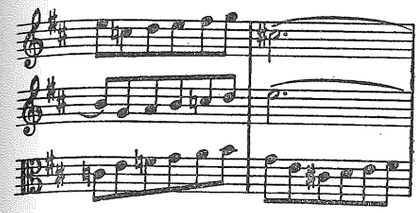
15, Fl. I: A ursprünglich . Vgl. Kantate 46, Takt 32 . A autogr. Korrektur. Über den beiden letzten Noten: f, e mit vorangestelltem x. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

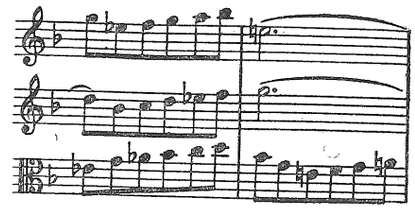
Viol. I: B

Ten.: A ursprünglich 

. Vgl. Kantate 46, Takt 32 

. A autogr. Korrektur.

16 u. 17, Viol. I, Viol. II, Va.: A ursprünglich 

Vgl. Kantate 46, Takt 33 u. 34 

A autogr. Korrektur.

B endgültige Lesarten, aber so phrasiert: Viol. I

Viol. II ; Va.

17 bis 19, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur; hinzugefügt über dem 1. Viertel von Takt 17 $c_{,}$, unter Takt 17 cis cis cis, über Takt 18 B B B, über Takt 19 $F_{,}F_{,}F_{,}$. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

18, Fl. II: A

19 u. 20, Fl. I: A

19, Fl. I: B

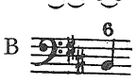
Fl. II: A

Viol. II u. Va.: B

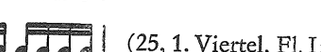
21, Fl. II: A

22, Viol. I: B

1. Viertel, Fl. I: A

23, 1. Viertel, Bc.: B 

24 u. 25, Alt: A statt miserere nobis 𝄾.

25, Fl. I: A  (25, 1. Viertel, Fl. I: B ebenso.)

Fl. II: B

26, 3. Viertel, Baß: A (Beginn der S. 62) ursprünglich noch einmal die Textsilbe no-; diese durchstrichen.

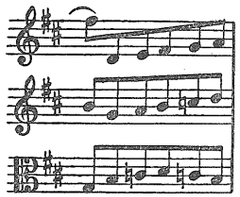
27, Ten.: A

3. Viertel, Fl. II: A kein *tr*.

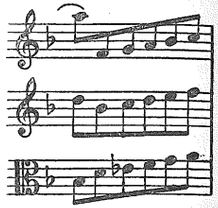
28, 1. Viertel, Fl. II: B

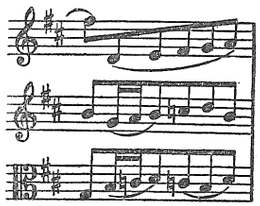
29, Fl. II: A

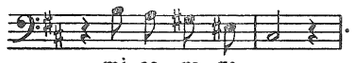
30, Viol. I, Viol. II, Va.: A ursprünglich

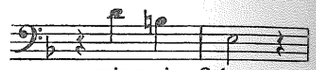


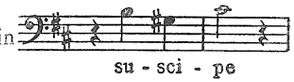
Vgl. Kantate 46, Takt 47



30, B 

32 u. 33, Baß: A ursprünglich 

. Vgl. Kantate 46, Takt 49 und 50 

A zunächst korrigiert in 

; hierbei Durchstreichung des zuerst unterlegten Wortes miserere und Ersatz durch die daruntergeschriebenen Silben susci-; ferner im gleichen Takt Hinzufügung von h g,. – B endgültige Lesart ohne Korrektur;

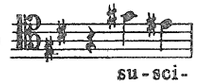
32, Fl. I: A

33, Fl. II: A

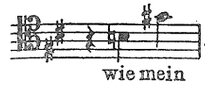
Viol. I: B

Va.: A ursprünglich
. Vgl. Kantate 46, Takt 50

. B ursprünglich Lesart von A mit folgender Phrasierung

Ten.: A ursprünglich 

. Vgl. Kantate 46, Takt 50

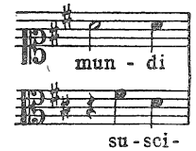


. B endgültige Lesart ohne Korrektur. [Takt 43, Baß: A ohne Korrektur]

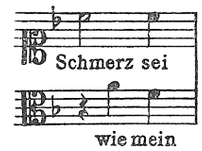
34, 2. Viertel, Fl. II: A ursprünglich
. Vgl. Kantate 46, Takt 51

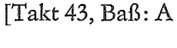
. A autogr. Korrektur unter Hinzufügung von g,. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

34, Sopr. II u. Alt: A ursprünglich

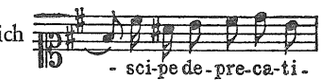


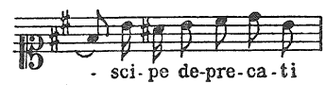
Vgl. Kantate 46, Takt 51



A autogr. Korrektur; B endgültige Lesart ohne Korrektur.
[Takt 43, Baß: A ohne Korrektur ]

35, Fl. I: A

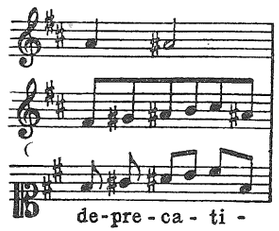
Sopr. II: A ursprünglich 

B 

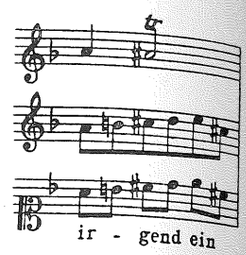
36, Viol. II: B

3. Viertel, Fl. II: A

37, Fl. II, Viol. I, Sopr. II: A ursprünglich



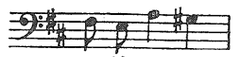
. Vgl. Kantate 46, Takt 54



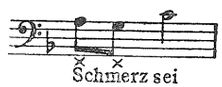
.

A autogr. Korrektur; B u. C ursprünglich Lesart von A; D bietet autogr. Korrektur im Sinne der endgültigen Lesart.

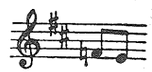
3. Viertel, Fl. I: A

38, Baß: A ursprünglich 

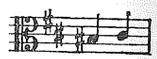
. Vgl. Kantate 46, Takt 55



; A autogr. Korrektur; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

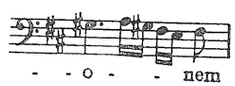
1. Viertel, Viol. II: A (Ende der S. 62) ursprünglich  .

Vgl. Kantate 46, Takt 55 . A autogr. Korrektur; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

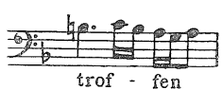
2. u. 3. Viertel, Va.: A (Beginn der S. 63) ursprünglich  ; autogr. Korrektur; B dieselbe Korrektur unter Hinzufügung von d, e.

39, Viol. I: A ursprünglich . Vgl. Kantate 46, Takt 56

. A autogr. Korrektur; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

41, Baß: A ursprünglich 

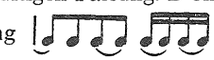
. Vgl. Kantate 46, Takt 58



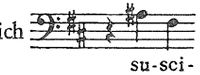
. A autogr. Korrektur; B ursprünglich Lesart von A.

2. Viertel, Fl. II: A kein *tr*.

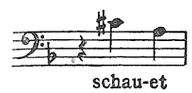
2. Viertel, Viol. I: A kein Vorschlag.

42, Viol. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung von h beim 2. Sechzehntel der endgültigen Fassung. B ohne Korrektur endgültige Lesart mit folgender Phrasierung 

43, Fl. II: A

Baß: A ursprünglich 

. Vgl. Kantate 46, Takt 60



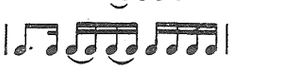
. A autogr. Korrektur; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

44, Viol. I: B

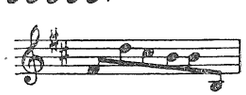
45, Viol. II: B

46, Viol. I: A

1. Viertel, Fl. I: A

47, Fl. I: A 

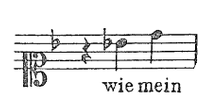
Fl. II: A

Viol. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B ohne Korrektur endgültige Lesart so phrasiert

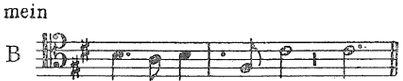
Va.: B

Sopr. II: A ursprünglich

. Vgl. Kantate 46, Takt 64



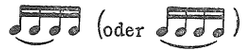
. A autogr. Korrektur; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

48 bis 50, Ten.: B 

48: A (Beginn der S. 64), 7. Syst. (Alt) ursprünglich Tenorschlüssel; 8. Syst. (Ten.) ursprünglich Baßschlüssel. Autogr. Korrektur.

4. bis 6. Achtel, Viol. II: B

4. bis 6. Achtel, Va.: B

3. Viertel, Fl. I: B  (oder)

49, Viol. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Va.: B

1. Viertel, Viol. II: B

2. Viertel, Fl. II: B *tr*.

50. Eine 𝄐 über der Schlußnote findet sich nur in B, und zwar in folgenden Stimmen: Fl. II, Viol. I, Viol. II, Sopr. II, Alt, Baß, Vc., Bc.

A nach Schluß des Satzes: Qui sedes sequit,.

10. Qui sedes ad dextram Patris

A: S. 64, Z. 2 bis S. 69, Z. 1 (S. 64, Z. 1 u. 2 je 1 Akkol. zu 5 Syst. nur für die Instr. S. 65, beginnend mit 12b, bis S. 68 je 3 Akkol. zu 6 Syst. S. 69, Z. 1 1 Akkol. zu 6 Syst.).

B: Ob. d'Am.: S. 5, Z. 5 bis S. 6, Z. 5 Anfang.
Viol. Ia: S. 8, Z. 10 bis S. 9, Z. 8 Mitte.
Viol. Ib: S. 8, Z. 3 Mitte bis Z. 12.
Viol. II: S. 8, Z. 3 Mitte bis Z. 14 Anfang.
Va.: S. 6, Z. 12 bis S. 7, Z. 8.
Alt: S. 5, Z. 5 bis Z. 13.
Vc.: S. 9, Z. 7 bis S. 10, Z. 4.
Bc.: S. 9, Z. 1 bis Z. 11.
Hiervon nicht autogr.:
Viol. Ib: Schlüssel und Notentext (aber Titel u. a. Zutaten autogr.).
Bc.: Titel.
Titel des Satzes:
Fehlt Alt. In allen übrigen Stimmen: »Qui sedes«.
Notation: Ob. d'Am.: Französischer Violinschlüssel; Tonart d-moll.
Bezeichnung des Satzes in den nicht beteiligten Stimmen:
Sopr. I u. II: Qui sedes tacet (ohne Taktangabe).
In allen übrigen Stimmen: Qui sedes tacet.

Die beiden Hauptquellen enthalten folgende Angaben über Stärkegrade:

	A Ob. d'A.	A Viol. I	A Viol. II	A Va.	B Ob. d'A.	B Viol. Ia	B Viol. Ib	B Viol. II	B Va.	B Vc.	B Bc.
Takt 4		pia[no]		pia[no]		piano	piano	piano	pian[o]		
5									f[orte]		
16								pia[no]	pia[no]		
17								f[orte]	f[orte]		
19		pia-nissimo			piano	pianissimo	pianissimo	? piann	? pianm	piano	piano
22		pia[no]				pia[no]		ppian[o]			
23									p[iano]		
26						pia[no]	piano	ppia[no]	pp[iano]		
27									p[iano]		
30/31					forte	forte	forte	forte	forte		
34		pia[no]				piano	piano	piano	pia[no]		
35						f[orte]	f[orte]		f[orte]		
44					piano						
45						pia[no]	piano	pian[o]	pia[no]		
47		pian[o]				pia-niss[imo]	ppssimo	pp	pp		
48								p[iano]	p[iano]		
54								pp	pp		
56					forte	forte	forte	f[orte]	f[orte]		
60						pia[no]	piano	p[iano]	pian[o]		
61								f[orte]	f[orte]		
64					piano						
66						pia[no]	pian[o]	pian[o]	pia[no]		
72						pia[no]	piano	ppian.	ppian.		
82					forte			f[orte]	forte		
83						forte					

Obwohl die autographen Angaben nicht vollständig und in ihrer Terminologie nicht immer konsequent sind, lassen sie Bachs Absicht genau erkennen. Die folgende Tabelle zeigt die Eintragungen der Stärkegrade in unserer Ausgabe. Aus ihr sind die Ergänzungen und die (geringfügigen) Konjekturen zu ersehen:

	Ob. d'Am.	Viol. I	Viol. II	Va.	Vc. u. Bc.
Takt 4		piano	piano	piano	
5		*forte*	*forte*	forte	
16		*piano*	piano	piano	
17		*forte*	forte	forte	
19	piano	piano	piano	piano	piano
22		pianissimo	pianissimo	*pianissimo*	
23		*piano*	*piano*	piano	
26		pianissimo	pianissimo	pianissimo	
27		*piano*	*piano*	piano	
30/31	forte	forte	forte	forte	
34		piano	piano	piano	
35		forte	*forte*	forte	
44	piano				
45		piano	piano	piano	
47		pianissimo	pianissimo	pianissimo	
48		*piano*	piano	piano	
54		*pianissimo*	pianissimo	pianissimo	
56	forte	forte	forte	forte	
60		piano	piano	piano	
61		*forte*	forte	forte	
64	piano				
66		piano	piano	piano	
72		pianissimo	pianissimo	pianissimo	
74		*piano*	*piano*	*piano*	
82/83	*forte*	forte	forte	forte	*forte*

A: Vor der 1. Akkol.: 1. Syst. Hautbois d'Amour; 2. Syst. Violino 1; 3. Syst. Violino 2; 4. Syst. Viola.

B: Ob. d'Am.: Zu Beginn des Satzes über der Zeile: Solo. Hautbois d'Amour.

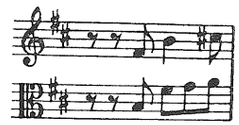
Takt 2 u. 3, Ob. d'Am.: A

3, Viol. I: B

4, 1. Achtel, Ob. d'Am.: A kein *tr*.

6, Ob. d'Am.: A

7, Ob. d'Am.: B

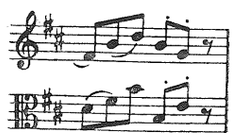
Viol. II u. Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

9, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

10, Ob. d'Am.: A

Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

12, 4. Achtel: A (Beginn der S. 65) unter dem 5. Syst.: Alto.

13, Viol. II u. Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart ohne Korrektur.

17, Ob. d'Am.: B

Viol. II: A

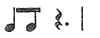
20, Ob. d'Am.: A

21, Viol. I: A B

23, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung von f,; B endgültige Lesart ohne Korrektur.

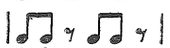
24, Ob. d'Am.: B

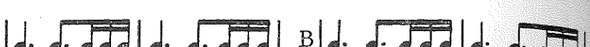
25, Ob. d'Am. u. Viol. I: B

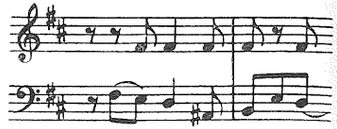
26, Bc: A 

32 u. 33, Ob. d'Am.: A

33, Viol. I: B

34, Viol. II: A 

35/36, Ob. d'Am.: A 

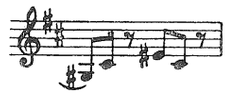
37 bis 38, 3. Achtel, Viol. II u. Bc.:
A ursprünglich 

autogr. Korrektur; Takt 37, 6. Achtel hinzugefügt b (Viol. II) u. c_1 (Bc.).
B endgültige Lesart ohne Korrektur.

39, 4. bis 6. Achtel, Ob. d'Am.: A

40, Ob. d'Am.: A

Va.: B

41, Viol. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung von h beim 2. Achtel. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

6. Achtel, Viol. II: A $_1$ fehlt.

42, Ob. d'Am.: B

Viol. I: B

Va.: B

44, Va.: B, der Pausentakt fehlt.

Vc. u. Bc.: B

46, Va.: B

4. bis 6. Achtel, Viol. II: B

47, 2. Achtel, Viol. II u. Va.: A kein Punkt.

48, Alt: D bietet autogr. Korrektur des Textes im Sinne der richtigen Lesart.

48, 4. Achtel bis 49, 5. Achtel, Bc.: A u. B keine Punkte. (Aber B Vc. Punkte.)

49, 4. bis 6. Achtel, Ob. d'Am.: A

50, Ob. d'Am.: A

Viol. I: A u. B

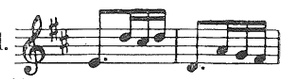
Alt: A Rasur; ursprünglich

; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart von A.

4. bis 6. Achtel, Vc.: B

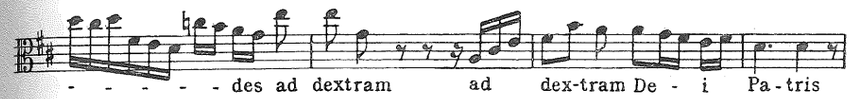
6. Achtel, Va.: A kein Punkt.

51 bis 53, Ob. d'Am.: A

52, 4. Achtel bis 53, 3. Achtel, Ob. d'Am.: A ursprüngl. 

autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

52, 4. Achtel bis 53, 2. Achtel, Viol. I, Viol. II, Va.: A keine Punkte.

53 bis 56, Alt: A ursprünglich 

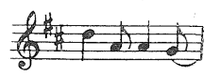
autogr. Korrektur, zum Teil Rasur. B ursprüngliche Lesart von A.

54, 1. bzw. 1. u. 2. Achtel, Ob. d'Am., Viol. I, Viol. II, Va.: A keine Punkte.

57, 1. Achtel, Viol. II u. Va.: A kein Punkt.

58, Ob. d'Am.: A

59, Ob. d'Am.: A u. B

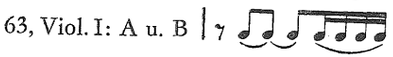
Viol. II: A ursprünglich 

4. bis 6. Achtel, Viol. I: B

60 bis 62, Ob. d'Am.: A
62 B ebenso.

60, 2. Achtel, Viol. I u. II: A kein Punkt.

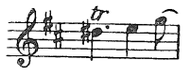
61 u. 62, Streicher: A u. B. Setzung der Punkte unvollständig.

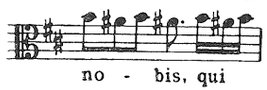
63, Viol. I: A u. B 

Viol. II: B

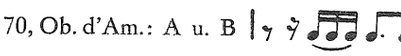
65, Ob. d'Am.: A

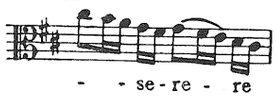
66 bis 72, Bc.: Die Punkte nur in B Vc.

66, Ob. d'Am.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur; auch bei der endgültigen Lesart A kein Vorschlag. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

68, Alt: A ursprünglich 

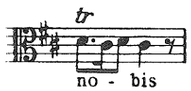
; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart von A.

70, Ob. d'Am.: A u. B 

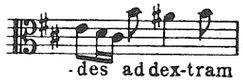
73, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

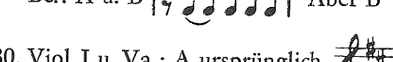
73/74: Die Angabe adagio findet sich in A an 3 Stellen; unter Ob. d'Am., über dem Alt und unter dem Bc. (an dieser Stelle abgekürzt: adag.). B hat die Angabe in allen Stimmen ausgeschrieben.

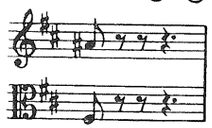
74, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

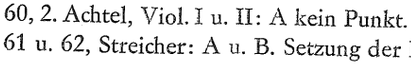
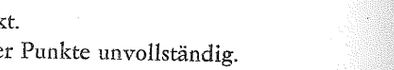
79, Alt: A ursprünglich 

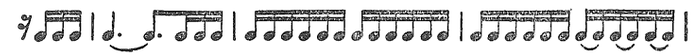
; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur. D bietet dieselbe Korrektur wie A.

Bc.: A u. B  Aber B Vc.

80, Viol. I u. Va.: A ursprünglich 
autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

80, 4. Achtel bis 81, 3. Achtel, Ob. d'Am.: A

81, Bc.: A u. B  Aber B Vc. 

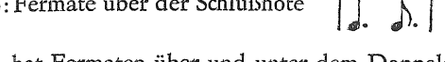
82, 5. Achtel bis 85: Ob. d'Am.: A 

84, Streicher: A die Setzung der Punkte unvollständig.

4. bis 6. Achtel, Ob. d'Am.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

85 u. 86, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung der Buchstaben d e d. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

85, Va.: A

86: Fermate über der Schlußnote  nur in B Ob. d'Am. – B Viol. I b hat Fermaten über und unter dem Doppelstrich.

Nach dem Satz vermerkt A: Quoniam tu solus sanctus seqt,.

11. Quoniam tu solus sanctus

A: S. 69, Z. 2 bis S. 74, Z. 2, Takt 3 a (S. 69: 3 Akkol., davon die 1. und 3. zu 5 Syst., die 2., enthaltend Takt 7 bis 12, zu 4 Syst., d. h. ohne Vokalbaß; S. 70 bis 73: je 4 Akkol. zu 5 Syst.; S. 74, Z. 1: 1 Akkol. zu 5 Syst.; S. 74, Z. 2: 1 Akkol. zu 15 Syst.; hiervon nehmen »Quoniam« Takt 126 bis 128 den Anfang ein; beim 10. Syst.: Corne; beim 11. Syst.: Bass. 1; beim 12. Syst. Bass. 2).

B: Corno: Eigene Stimme, einseitig beschriebenes Blatt, 12 Notenzeichen, darunter ein leeres Notensyst.
Fag. I u. II: Auf 2 Syst. untereinander in der Fagottstimme, S. 4, Z. 7 bis S. 6, Z. 14.
Baß: S. 4, Z. 11 bis S. 5, Z. 12.
Vc.: S. 10, Z. 5 bis S. 11, Z. 7 Mitte.
Bc.: S. 9, Z. 12 bis S. 11, Z. 1 Mitte.
Titel des Satzes:
Fehlt: Baß.
Corno, Vc.: Quoniam tu solus.
Fag.: Quoniam.
Bc.: Quoniam tu solus sanctus.

Bezeichnung des Satzes in den nicht beteiligten Stimmen:

und Pausenzeichen für 127 Takte; danach: Quoniam tu solus: Tr. II, Fl. II, Ob. II.

und Pausenzeichen für 129 Takte (ohne: Quoniam): Sopr. I.

; danach (ohne Quoniam): 127 Pausen: Sopr. II.

und Pausenzeichen für 127 Takte; danach: Quoniam: In allen übrigen Stimmen.

A enthält keine Angaben über Stärkegrade. Die Stärkegrade, die B bietet, gehen aus folgender Übersicht hervor:

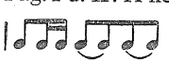
	Corno	Fag. I II	Vc.	Bc.
Takt 13		piano	piano	
45		forte		
53		piano		
67		forte		
75		piano		
116		forte		
117			forte	

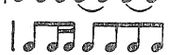
Sie sind unverändert in unsere Ausgabe übernommen, und die Bc.-Stimme nach den Eintragungen in der Vc.-Stimme ergänzt worden.

A: Vor dem 1. Syst.: Core da Caccia; vor dem 2. Syst.: Bassono 1; vor dem 3. Syst.: Bassono 2; vor dem 4. Syst.: Basso; vor dem 5. Syst.: Continuo.

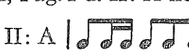
B: In der Fagottstimme zu Beginn vor dem 1. Syst.: Bassono 1; vor dem 2. Syst.: Bassono 2. – In der Baßstimme zu Beginn: Solo.

Takt 1, 3. Viertel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

2, Fag. I: A 

Fag. II: A 

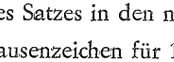
3, 3. Viertel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

4, Fag. I u. II: A 

5, 3. Viertel, Corno: A kein *tr*.

7, Fag. I: A (auch ohne *tr*).

Fag. II: A

9, Fag. I: A 

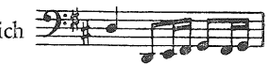
11, Bc.: A ursprünglich ; zunächst autogr. korrigiert in ; danach korrigiert in

B ohne Korrektur die mittlere dieser Lesarten.

12, Fag. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

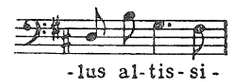
3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

4. Achtel, Bc.: A über der Note der Buchstabe g.

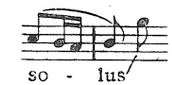
15, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

16, 1. Viertel, Baß: A kein *tr*.

3. Viertel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

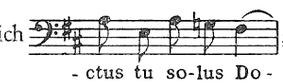
19, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur, wobei die Silben altissi- gestrichen und die Silben Domi- darübergeschrieben wurden.

Die neue Textierung wurde im Taktanfang so verdeutlicht 

(Takt 20, Beginn der S. 70, Text ohne Korrektur: -nus.) B endgültige Lesart von Takt 19 ohne Vorschlag und *tr*.

20, 3. Viertel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

22, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart von A.

23, 1. bis 5. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

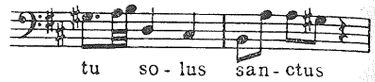
24, 2. bis 5. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

29, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

32, 4. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

33, 1 u. 2. Achtel, Fag. I: A kein Bogen.

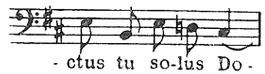
34, 3. bis 6. Achtel, Fag. II: A

35 u. 36, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur, zum Teil Rasur. B ursprüngliche Lesart von A.

35, Fag. I: A

36, 3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

38, Baß: A ursprünglich 

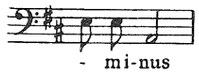
; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart von A.

1. u. 2. Viertel, Bc.: A autogr. Korrektur; ursprünglich wohl

39, Corno: A ursprünglich
; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens c.

Fag. I: A

1. bis 5. Achtel, Fag. II: A kein Bogen.

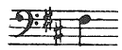
40, Baß: A 

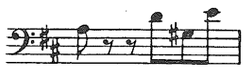
41, 3. bis 6. Achtel, Fag. I: A kein Bogen.

43, 3. Viertel, Fag. II: A kein *tr*.

46, 3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

48, 3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

50, 1. Viertel, Fag. II: A ursprünglich 
; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

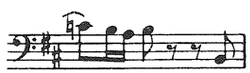
52, Fag. II: A 

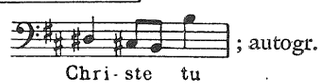
3. Viertel, Fag. I: A kein *tr*.

54, Fag. I u. II: A keine Bogen.

2. Viertel, Baß: B kein Vorschlag.

55, Bc.: A u. B (Mit dem 3. Viertel des Taktes beginnt in A die 3. Zeile auf S. 71.)

56, Fag. II: A 

Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

2. bis 6. Achtel, Fag. I: A kein Bogen.

56, 5. Achtel bis 66, Fag. I: A im Tenorschlüssel notiert. (B im Baßschlüssel.)

59, Fag. I u. II: A

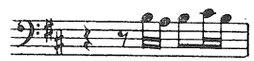
1. bis 4. Achtel, Fag. II: B kein Bogen.

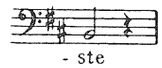
60, 3. Viertel, Corno: A kein *tr*.

62, 3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

2. Viertel, Baß: B kein Vorschlag.

64, 3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

67, Fag. I: A ursprünglich 
; autogr. Korrektur (vgl. Fag. II).

Baß: A ursprünglich 

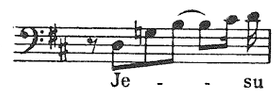
; autogr. Korrektur, wobei die 𝄽 für das 2. Viertel vergessen wurde. B ursprünglich Lesart von A. C ursprüngliche Lesart von A.

69, Fag. I: A

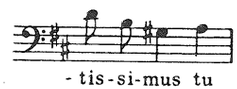
1. bis 5. Achtel, Fag. II: A kein Bogen.

74, 3. Viertel, Fag. II: A kein *tr*.

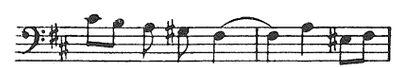
76, Fag. I u. II: A keine Bogen.

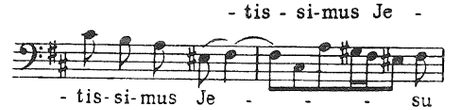
77, Baß: A Rasur; ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart von A.

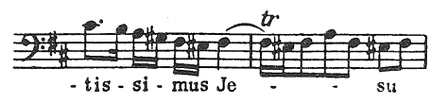
80, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

82 u. 83, Baß: A ursprünglich 

; autogr. korrigiert in 

, wobei in Takt 82 unter und über dem 4. Achtel der Buchstabe f hinzugefügt wurde. D bietet dieselbe autogr. Korrektur.

B 

84, Fag. I u. II: A

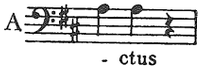
86, Baß: A

3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A

90 u. 91, Corno: A keine Bogen.

93, 1. Viertel, Baß: A kein *tr*.

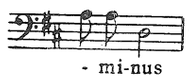
94: A (Ende der S. 72) in der rechten unteren Ecke der S.: 94.

99, Baß: A 

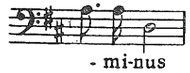
100, 3. Achtel, Bc.: B

101, Fag. I: A

1. bis 5. Achtel, Fag. II: A kein Bogen.

102, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

B 

2. bis 5. Achtel, Fag. I: A kein Bogen.

2. bis 4. Achtel, Fag. II: A kein Bogen.

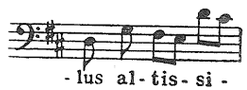
103, Fag. II: A ursprünglich
; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens h. (2. bis 6. Achtel, A kein Bogen.)

104, 3. Viertel bis 105, 1. Viertel, Fag. II: A ursprünglich
autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

109, Corno: A kein Bogen.

110, 3. bis 6. Achtel, Corno: A kein Bogen.

111, 3. bis 6. Achtel, Corno: A kein Bogen.

114, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart von A.

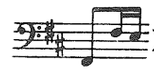
3. Viertel, Corno: A kein *tr*.

115, 6. Achtel, Baß: A kein *tr*.

117, 3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen.

118, 1. bis 4. Achtel, Fag. II: A keine Bogen.

119, 3. bis 6. Achtel, Fag. I u. II: A keine Bogen. (Fag. II auch B kein Bogen.)

120, Vc. u. Bc.: B
. Vc. 1. Viertel außerdem autogr. Korrektur (ursprünglich 
); bei der Korrektur hinzugefügt d c_1.

122, Fag. I: A

126, 3. Viertel, Fag. II: A kein *tr*.

127, 2. Achtel, Fag. I: A kein Bogen.
Viol. I (siehe »Cum Sancto Spiritu«): A am Schluß des Pausentaktes in kleiner Schrift: 120.

128, Corno, Fag. I u. II: A 𝄐. B die 𝄐 nur in der Cornostimme.

12. Cum Sancto Spiritu

A: S. 74, Z. 2, Takt 3 bis S. 95. (S. 74, Z. 2: 1 Akkol. zu 15 Syst., wovon die Takte 126 ff. des »Quoniam« den Anfang einnehmen; S. 75 bis 92 je 1 Akkol. zu 15 Syst.; S. 93, beginnend mit Takt 111, bis 95 je 1 Akkol. zu 17 Syst.)
Fl. I u. II werden erst S. 93 (Takt 111) erwähnt. Zu Beginn der Seiten 77, 81, 83, 85, 89, 91 keine Schlüssel und Vorzeichnungen.

B: Tr. I: S. 2, Z. 1 Ende bis Z. 8 Mitte.
Tr. II: S. 1, Z. 13, letzter Takt bis S. 2, Z. 6 Mitte.
Tr. III: S. 1, Z. 11 Ende bis S. 2, Z. 1.
Tp.: S. 1, Z. 11 Ende bis S. 2, Z. 2 Mitte.
Fl. I: S. 6, Z. 8 Mitte bis S. 7, Z. 11 Anfang.
Fl. II: S. 5, Z. 7 bis S. 6, Z. 10.
Ob. I: S. 6, Z. 5 bis S. 7, Z. 9 Anfang.
Ob. II: S. 4, Z. 13 Ende bis S. 5, Z. 14.
Fag.: S. 6, Z. 7, letzter Takt bis S. 7, Z. 13 Mitte.
Viol. Ia: S. 9, Z. 8 Ende bis S. 10, Z. 12 Anfang.
Viol. Ib: S. 8, Z. 13 Mitte bis S. 10, Z. 17.
Viol. II: S. 8, Z. 14 Ende bis S. 10, Z. 3.
Va.: S. 7, Z. 9 Mitte bis S. 8, Z. 9.
Sopr. I: S. 8, Z. 6 Mitte bis S. 9, Z. 11.
Sopr. II: S. 6, Z. 10 Mitte bis S. 7, Z. 12.
Alt: S. 6, Z. 1 Mitte bis S. 7, Z. 7 Anfang.
Ten.: S. 6, Z. 9 Ende bis S. 8, Z. 2 Mitte.
Baß: S. 5, Z. 12 Ende bis S. 7, Z. 2 Mitte.
Vc.: S. 11, Z. 7 Mitte bis S. 12, Z. 13.
Bc.: S. 11, Z. 1 Ende bis S. 12, Z. 7 Mitte.

Hiervon nicht autogr.:
Viol. Ib: Schlüssel und Notentext.
Sopr. I: Schlüssel auf S. 9. (Von S. 10, Z. 1 = Takt 60 b an autogr. Schlüssel.)

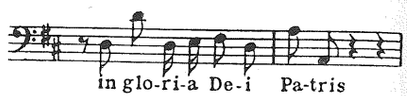
Sopr. II: Schlüssel bis S. 7, Z. 8. (Von S. 7, Z. 9 = Takt 102 b an autogr. Schlüssel.) Titel des Satzes fehlt in sämtlichen Stimmen.

A: S. 74, Z. 2 bei Beginn der Akkol.: Zwischen den 4 obersten Syst.: Trombe / e / Tamburi; 5. u. 6. Syst. vorn durch Klammer verbunden, zwischen den Syst.: Hautbois; unter dem 6. Syst.: e; 7. bis 9. Syst. vorn durch Klammer verbunden, zwischen den Syst.: Violini con / Viole; über dem 10. Syst.: Corne; über dem 11. Syst.: Bass. 1; über dem 12. Syst.: Bass. 2; über dem 13. Syst.: Tenore; über dem 14. Syst.: Basso; über dem 15. Syst.: keine Besetzungsangabe.
Die Akkol. beginnt mit »Quoniam« Takt 126. Bei Beginn von »Cum Sancto Spiritu« (Takt 3 der Akkol.): Zwischen dem 5. u. 6. Syst.: Vivace; über dem 10. Syst.: Soprano 1; über dem 11. Syst.: Soprano 2; über dem 12. Syst.: Alto.

B: Sopr. I u. II: Die Angabe Vivace fehlt.
Ob. I: Hautbois l'ordinaire.

Takt 1, 2. bis 6. Achtel, Viol. I, Viol. II, Va.: A keine Bogen. B Viol. II kein Bogen.

3. Viertel, Ob. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung von e d c. B (in beiden Stimmen) endgültige Lesart ohne Korrektur.

2 u. 3, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

2, Fag.: B Due Bassoni in unisono.

3, 2. bis 6. Achtel, Viol. I, Viol. II, Va.: A keine Bogen.

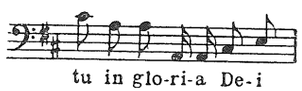
3. Viertel, Ob. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung von a h c. d. B Fl. I dieselbe Korrektur ohne die Hinzufügung.

4, Sopr. II, Ten., Baß: A statt des Textes %. B Baß ebenso.

5, Tr. I: A kein *tr*.

1. Viertel, Bc.: A

9, 2 bis 6. Achtel, Tr. I: A kein Bogen.

10, Baß: A ursprünglich 

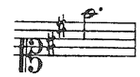
; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens h. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

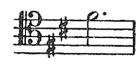
11, 2. bis 6. Achtel, Viol. II: A keine Bogen.

12, Baß: A statt des Textes %.

14, 6. Achtel, Va.: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart? B endgültige Lesart ohne Korrektur.

15, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

16, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

17, Sopr. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

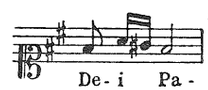
Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B dieselbe Korrektur.

Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur,

2. bis 6. Achtel, Ob. I u. II: A keine Bogen.

18, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

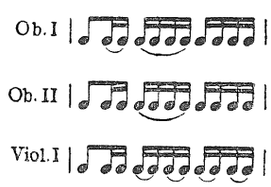
19 u. 20, Baß: A statt des Textes %.

19, Sopr. II: A ursprünglich 

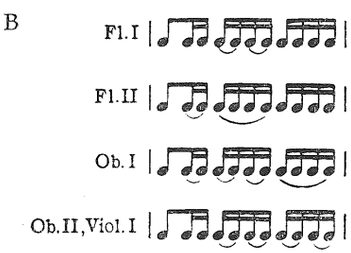
; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

21 bis 24, Holzbläser u. Viol. I: In den Sechzehntelfiguren widerspricht sich die Setzung der Bogen in beiden Hauptquellen in ähnlicher Weise wie sie am Beispiel von Takt 21 gezeigt wird:

A



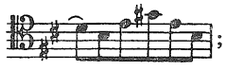
B



Der Bericht verzichtet an diesen und ähnlichen Stellen (Takt 86 bis 89, 91 bis 94, 96 bis 99, 100 bis 104, 117 bis 121) auf die Mitteilung der Varianten. Die Ausgabe bietet bei den Oboen und Streichern die Lesarten von A, bei den Flöten die von B.

21, Sopr. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

23, Ten.: B

24, Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

25, 1. Viertel, Ob. I u. II: A kein Bogen. B Fl. II u. Ob. II ebenso.

26, Ob. II: A

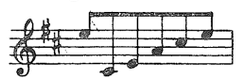
1. Viertel, Ob. I u. II: A kein Bogen. B Fl. II u. Ob. II ebenso.

27, 1. Viertel, Ob. I u. II: A kein Bogen. B Fl. II u. Ob. II ebenso.

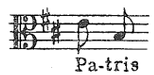
28, 1. Viertel, Ob. I u. II: A kein Bogen. B Fl. II u. Ob. II ebenso.
2. bis 6. Achtel, Bc.: A kein Bogen.

29, 1. Viertel, Ob. I u. II: A kein Bogen. B Fl. I u. II u. Ob. II ebenso.
2. bis 6. Achtel, Bc.: A kein Bogen.

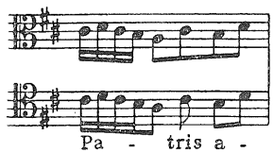
30, 1. Viertel: Ob. I u. II: A kein Bogen. B Fl. I u. II u. Ob. II ebenso.
2. bis 6. Achtel, Bc.: A kein Bogen.

33, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

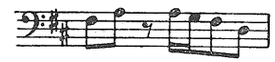
34, 1. Viertel, Sopr. II: A (Beginn der S. 80) ursprünglich Altschlüssel. 1. Viertelnote autogr. korrigiert unter Hinzufügung von a.
6. Achtel, Tr. I: A kein Bogen.

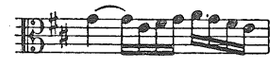
35, 1. Viertel, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B dieselbe Korrektur.

36, Va. u. Ten.: B 

37, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B (in beiden Stimmen) endgültige Lesart ohne Korrektur.

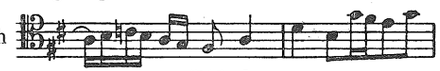
39, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B (in beiden Stimmen) endgültige Lesart ohne Korrektur.

48, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

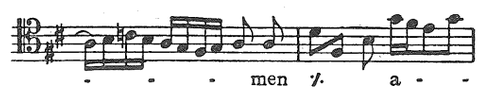
49 u. 50, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B (in beiden Stimmen) endgültige Lesart ohne Korrektur.

57, Alt: A autogr. Korrektur im Noten- und Worttext. 3. Viertel war ursprünglich textiert: a –. (Diese Silbe fehlt zu Anfang des folgenden Taktes, mit dem S. 84 beginnt.) Heute ist Takt 57, 3. Viertel so textiert

, d. h. es fehlt die Silbe –tris. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

58 u. 59, Ten.: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

B 

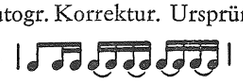
60 bis 63, Vc. u. Bc: B hat folgende Bogensetzung (oben Vc., unten Bc):

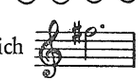
61, 1. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B ursprüngliche Lesart von A.

64, 2. bis 4. Achtel, Ob. I u. II: A keine Bogen. B Fl. I ebenso.

66, 2. bis 6. Achtel, Ob. I u. II, Viol. I u. II: A keine Bogen.
2. bis 4. Achtel, Viol. I u. II: B keine Bogen.

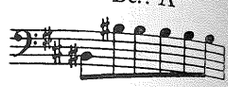
70, Viol. I: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

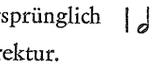
Vc. u. Bc.: B 

72, Tr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

74, Tr. II: B

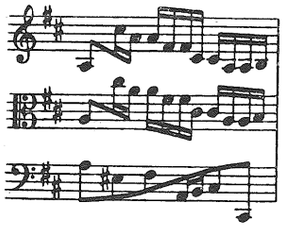
78, Tr. II: B

Bc.: A 

79, Sopr. II, Alt, Ten., Baß: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

80, Tr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung von f, a zur 3. u. 4. Note. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

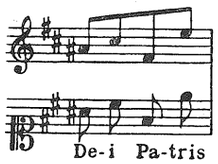
Viol. II, Va, Bc.: A ursprünglich



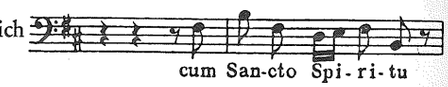
; autogr. Korrektur; bei Viol. II hinzugefügt über der 7. u. 8. Note d d, über der 11. Note c,. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

Ten.: D bietet (autogr. ?) Korrektur im Sinne der richtigen Lesart.

84, 2. u. 3. Viertel, Ob. I u. II, Viol. I u. Sopr. I: A ursprünglich



; autogr. Korrektur; bei Ob. I u. Viol. I über der letzten Note hinzugefügt f,. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

85 u. 86, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

85, Ten.: A kein Pausenzeichen.

1. Achtel, Fl. I u. II: B kein *tr*.

1. Achtel, Ob. I, Ob. II, Viol. I: A kein *tr*.

86 bis 89, Bläser u. Viol. I: Zur Setzung der Bogen siehe die Bemerkung zu Takt 21 bis 24.

86, 1. Viertel, Sopr. I: B ursprünglich ; autogr. Korrektur.

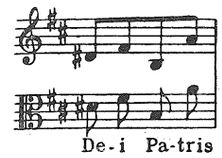
87, Ten.: A die Textsilbe glo- fehlt.

89 bis 90, 1. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. Die Textierung entspricht bereits der endgültigen Lesart.

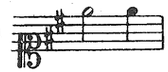
89, Baß: A

1. Viertel, Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. Die Textierung entspricht der endgültigen Lesart.

2. u. 3. Viertel, Viol. II u. Alt: A ursprünglich



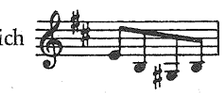
; autogr. Korrektur; bei Viol. II über der letzten Note hinzugefügt h. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

90, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Die Textierung entspricht bereits der endgültigen Lesart.

Baß: A zu Beginn ursprünglich eine

1. Viertel, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

2. u. 3. Viertel, Ob. II: B

2. u. 3. Viertel, Viol. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

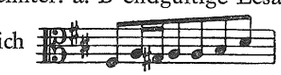
B endgültige Lesart ohne Korrektur.

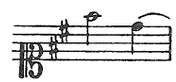
91 bis 94, Viol. II: Zur Setzung der Bogen siehe die Bemerkung zu Takt 21 bis 24.

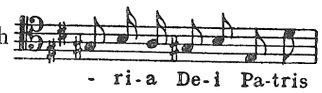
91, 1. Viertel, Bc: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

92 u. 93, Ob. I u. II: A ursprünglich ;

autogr. Korrektur; bei Ob. I hinzugefügt Takt 92, 2. Viertel bis Takt 93, 1. Achtel: h e d e c, c, a; bei Ob. II hinzugefügt, Takt 92, 2. Viertel: h e d e, Takt 93, 2. Sechzehntel: a. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

93, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

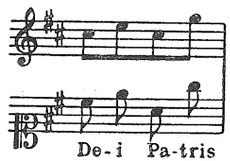
Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

94, Ten.: A ursprünglich 

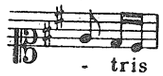
; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

96 bis 99, Va.: Zur Setzung der Bogen siehe die Bemerkung zu Takt 21 bis 24.

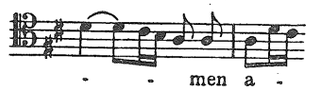
98, 1. Viertel, Ob. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

99, 2. u. 3. Viertel, Ob. I, Viol. I, Sopr. II: A ursprünglich 

; Ob. I u. Viol. I blieben unkorrigiert; Sopr. II autogr. Korrektur. B gibt den endgültigen Zustand von A genau wieder.

3. Viertel, Sopr. I: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

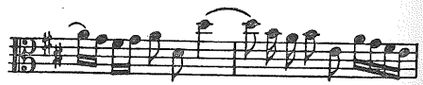
100 bis 101, 1. Viertel, Ten.: A 

100, Alt u. Ten.: A Korrektur, z. T. Rasur; ursprüngliche Lesart?

3. Viertel, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

101 bis 104, Fl. I, Ob. I, Viol. I: Zur Setzung der Bogen siehe die Bemerkung zu Takt 21 bis 24.

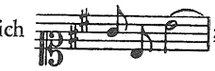
101, 1. Viertel, Ob. I: A

102 u. 103, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

102, 2. u. 3. Viertel, Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

105 u. 106, Alt: A ursprünglich:

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

105, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

1. Viertel, Ob. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

106, Fag.: B

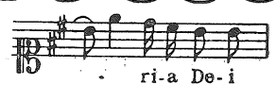
Vc.: B

107, 1. Viertel, Alt u. Ten.: A Korrektur, z. T. Rasur; ursprüngliche Lesart? Beim Ten. hinzugefügt a h c,.

108, Fag.: B

Vc.: B

109 u. 110, Fl. I: B

109, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

2. Viertel, Ob. II: A ursprünglich ; die Balken entsprechen sogleich der richtigen Fassung.

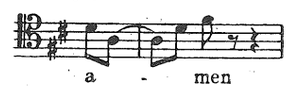
3. Viertel, Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

109, 3. Viertel bis 110, Alt: B statt des dreimal. amen dreimal 𝄎.

110, Sopr. II: A Korrektur im Text; ursprüngliche Lesart?

2. bis 5. Achtel, Ten.: A statt des zweimal. amen zweimal 𝄎.

3. Viertel, Alt: A statt des amen 𝄎.

110, 3. Viertel bis 111, Ten.: B 

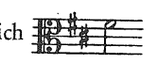
111: A (Beginn der S. 93) Akkol. zu 17 Syst.; zwischen dem 5. u. 6. Syst.: Traversieri; zwischen dem 7. u. 8. Syst.: Hautbois; beim 15. Syst. (Ten.) ursprünglich Baßschlüssel.

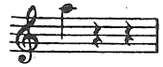
111, Alt: A kein Text.

1. bis 3. Achtel, Ten.: A Rasur; ursprüngliche Lesart?

1. bis 3. Achtel, Baß: A Text: amen.

1. Viertel, Sopr. II: A Textsilbe a- fehlt.

113, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

116, Tr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

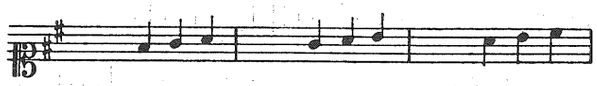
Anfang, Sopr. I u. II: A ursprünglich 𝅗𝅥 (statt 𝅗𝅥); autogr. Korrektur.

117 bis 121, Fl. I u. II, Ob. I, Viol. I: Zur Setzung der Bogen siehe die Bemerkung zu Takt 21 bis 24.

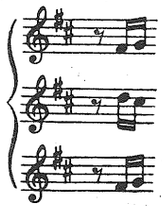
117 bis 126, 1. Achtel, Baß: A ursprünglich untextiert. Takt 126, 2. Achtel wieder textiert (Silbe -men). Die Takte 122 bis 126, 1. Achtel nachträglich autograph folgendermaßen textiert:

Auch bei dieser nachträglichen Textierung wurde zu Beginn des Taktes 117 die Silbe glo- nicht nachgetragen.

117 bis 119, Sopr. II: A ursprünglich (jeweils in der 2. Takthälfte) folgende nachträglich getilgte Noten



117, 1. Viertel, Ob. I, Ob. II, Viol. I: A (Beginn der S. 94) ursprünglich



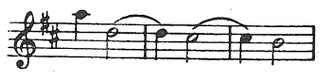
; autogr. Korrektur unter Hinzufügung: bei Ob. II zu Beginn des Taktes d; bei Viol. I e f, g.
B endgültige Lesart ohne Korrektur.

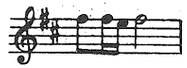
1. Viertel, Baß: A ursprünglich

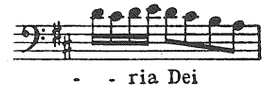
118 bis 121, 2. Viertel, Fl. II: A nicht ausgeschrieben, sondern auf Fl. I verwiesen.

118, Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.
B endgültige Lesart ohne Korrektur.

121, Baß: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

122 bis 124, Ob. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

122, Fl. I u. II: A ursprünglich  ; Rasur und autogr. Korrektur.
B endgültige Lesart ohne Korrektur.

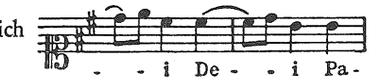
Baß: A 

; es fehlen die Textsilben: »Patris a-«.

Gleichwohl folgt Takt 126, 2. Achtel die Silbe -men. B endgültige Lesart und vollständige Textierung.

2. u. 3. Viertel, Alt: A autogr. Korrektur; ursprüngliche Lesart?

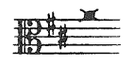
123 u. 124, Ob. II: A ursprünglich ; zunächst autogr. korrigiert in ; danach nochmals autogr. korrigiert in . B endgültige Lesart ohne Korrektur.

123 u. 124, Sopr. II: B ursprünglich 

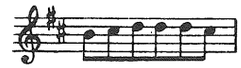
; autogr. Korrektur des Textes.

125, 6. Achtel, Tr. I: A kein Bogen.

126, 1. Viertel, Va: A über dem 1. Viertel ein durchstrichener Notenkopf



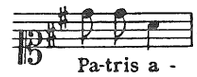
1. Viertel, Sopr. II: A Text fehlt.

127, Viol. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

1. Viertel, Fl. II: B

2. u. 3. Viertel, Fl. I u. II, Ob. I, Viol. I: A keine Bogen. (B Ob. I ebenso.)

2. u. 3. Viertel, Va.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens h. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

2. u. 3. Viertel, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

3. Viertel, Tr. I.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. B endgültige Lesart ohne Korrektur.

3. Viertel, Viol. I: B kein Bogen.

128, Sopr. II: B keine 𝄐.

Nach dem Doppelstrich: A Fine S. D. G. – B (in allen Stimmen) Fine.

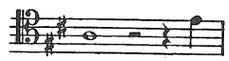
SYMBOLUM NICENUM

Der Kopftitel des Werkes ist originalgetreu nach der Quelle A übernommen worden.

1. Credo in unum Deum

A: S. 97, Z. 1 bis S. 100, Z. 1. – S. 97 bis 99 je 2 Akkol. zu 8 Syst.; S. 100, Z. 1 1 Akkol. zu 8 Syst.
Der C-Schlüssel zeigt stets die Form II, die halbe Note stets die Form II.
Von der Hand C. P. E. Bachs ist eine Bezifferung des Bc. (teils über, teils unter den Noten) hinzugefügt.
Überschrift über der 1. Akkol.: J. J. Symbolum Nicenum.

Takt 11, 4. Viertel bis 12, 1. Halbe, Ten.: A statt des Textes %.

14, Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

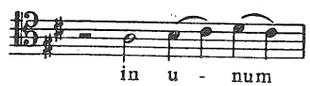
14, 6. Viertel bis 15, 1. Halbe, Sopr. I: A ursprünglich

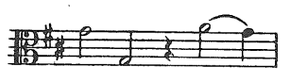
; autogr. Korrektur.

16, Viol. II: A kein Pausenzeichen.

21, Baß: A statt des Textes %.

24, 6. u. 7. Viertel, Viol. II: A Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

36, Ten.: A ursprünglich 

43, Alt: C  , wobei die 2 letzten Noten versehentlich auch zu lesen sind:

45, Sopr. II u. Alt: A keine Fermate.
Bc.: Fermate über und unter der Schlußnote.

2. Patrem omnipotentem

A: S. 100, Z. 2 bis S. 105.

S. 100, Z. 2 (= Takt 1 bis 9): 1 Akkol. zu 10 Syst. (Ob. I, Ob. II, Viol. I, Viol. II, Va., Sopr. I/II, Alt, Ten., Baß, Bc. je 1 Syst.)

S. 101, Z. 1 (= Takt 10 bis 20a): wie S. 100, Z. 2.

S. 101, Z. 2 (= Takt 20b bis 29a): 1 Akkol. zu 11 Syst. (1. Syst.: Tr. I.)

S. 102, Z. 1 (= Takt 29b bis 37): wie S. 101, Z. 2.

S. 102, Z. 2 (= Takt 38 bis 46): 1 Akkol. zu 9 Syst. (1. Syst.: Tr. I; 2. Syst.: Ob. I u. Viol. I; 3. Syst.: Ob. II u. Viol. II.)

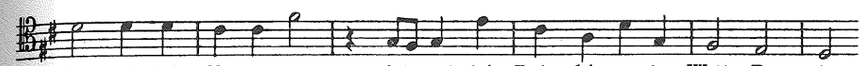
S. 103, Z. 1 (= Takt 47 bis 56): wie S. 100, Z. 2.

S. 103, Z. 2 (= Takt 57 bis 66): 1 Akkol. zu 10 Syst. (1. Syst.: Tr. I; 2. Syst.: Tr. II; 3. Syst.: Ob. I u. Viol. I; 4. Syst.: Ob. II u. Viol. II.)

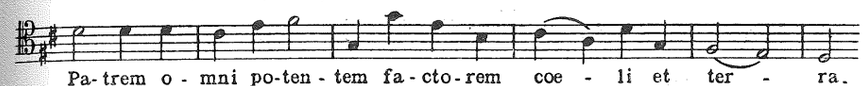
S. 104 u. 105 (= Takt 67 bis 84) je 1 Akkol. zu 14 Syst.
Der C-Schlüssel wechselt zwischen den Formen I u. II, die halbe Note erscheint meist in der Form II, seltener in der Form I.
Von der Hand C. P. E. Bachs ist dem Bc. eine vollständige Bezifferung beigefügt.
Der Satz ist Parodie des Chores »Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende« (Psalm 48, 11a), des 1. Satzes der gleichnamigen Kantate Nr. 171. Die Tonart des Urbildes blieb unverändert, ebenso die Besetzung, da in der Parodie Sopr. I u. II unisono singen und dem einfachen Sopr. des Urbildes entsprechen. Von den außerordentlich zahlreichen Änderungen, die Bach beim Parodieren an dem Kantatensatz vornahm, seien nur die wichtigsten hervorgehoben:

1. Bach erweiterte das Urbild durch Voranstellung von 6 Takten. Dem Kantatenchor (Umfang: 78 Takte) entsprechen daher von dem Chor »Patrem omnipotentem« die Takte 7 bis 84.

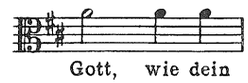
2. Das Fugenthema lautet im Urbilde (Takt 1, Ten.):

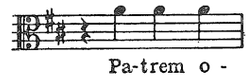


in der Parodie (Takt 7, Ten.):



3. Im Urbilde bleibt das Fugenthema im ganzen Satz das gleiche. In der Parodie hat es vom Beginn der 2. Durchführung an einen veränderten Kopf. Vgl.:

Urbild, Takt 37, Alt 

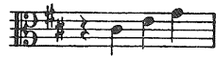
Parodie, Takt 43, Alt 

4. Im Urbilde baut sich die 1. Durchführung des Fugenthemas über dem begleitenden Bc. so auf, daß die einzeln nacheinander einsetzenden Singstimmen von den gleichzeitig einsetzenden Instrumenten im Einklang gestützt werden: Takt 1: Ten.+Va.; Takt 5: Alt+Viol. II; Takt 11: Sopr.+Ob. I, II, Viol. I; Takt 15: Baß+Bc. – Im Unterschied hiervon ist die 1. Durchführung der Parodie (einschließlich Takt 1 bis 6) mit reicher Begleitung der Holzbläser, Streicher und Vokalstimmen durchsetzt, die noch nicht unmittelbar am thematischen Aufbau beteiligt sind, wobei die Oboen

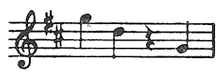
ständig frei kontrapunktieren. – Eine ähnliche Umformung erfuhr die 2. Durchführung (Urbild Takt 33ff., Parodie Takt 39ff.).

A: Vor dem 1. Syst.: Hautbois 1; vor dem 2. Syst.: Hautbois II; vor dem 3. Syst.: Violino 1; vor dem 4. Syst.: Violino II; vor dem 5. Syst.: Viola; vor dem 6. Syst.: Soprano / 1 et 2; vor dem 7. Syst.: Alto; vor dem 8. Syst.: Tenore; vor dem 9. Syst.: Baßo; vor dem 10. Syst.: Cont.

Takt 1 bis 3, Sopr. I. II, Alt, Ten.: A Rasuren im Text; Sopr. I. II, Alt die Worte »Credo in unum Deum« von der Hand C. P. E. Bachs hinzugefügt; C bietet beide Stimmen untextiert.

6, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

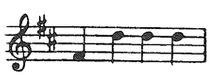
7 u. 8. Va., Sopr. I. II, Alt: A Rasuren und autogr. Korrekturen. Ursprüngliche Lesart?
Sopr. I. II, Alt die Worte »in unum Deum« von der Hand C. P. E. Bachs hinzugefügt; C bietet den Alt untextiert.

9, Ob. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

10, Sopr. I. II: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart? – C gleichfalls Korrektur.

11, Ob. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – C die ursprüngliche Lesart von A.

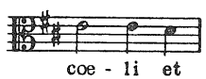
12, Ob. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – C die ursprüngliche Lesart von A.

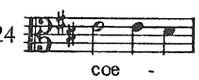
17, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens d.

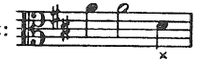
19, Viol. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens g.

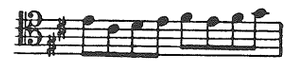
20, 3. Viertel: A (Beginn der 2. Zeile auf S. 101) über dem 1. Syst.: Tromba I.

24 bis 27, Ten.: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

24, Alt: A ursprünglich 

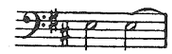
; autogr. Korrektur (Text auch in Takt 25 autogr. korrigiert). – C liest Takt 24 

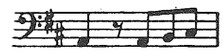
28, Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – Vgl. Kant., Takt 22, Alt: 

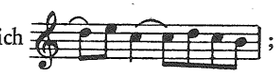
Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – C bietet dieselbe Korrektur. – Vgl. Kant., Takt 22, Ten.: 

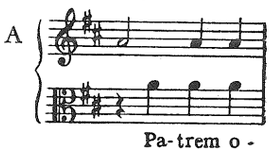
29, 3. u. 4. Viertel, Va.: A (Beginn der S. 102) ursprünglich ; autogr. Korrektur.

38: A (Beginn der 2. Zeile auf S. 102) über dem 2. Syst.: H. è Violino 1; über dem 3. Syst.: Hautbois è Violino 2; über dem 4. Syst.: Viola; über dem 6. Syst.: Sopr. – Zu Beginn des 4. u. 5. Syst. ursprünglich Violinschlüssel.

Baß: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

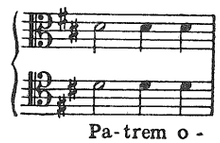
42, Bc.: A  , C ursprünglich ebenso.

43, Tr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. – Vgl. Kant., Takt 37, Tr. I:

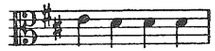
Ob. II, Viol. II, Alt: A 

Ob. II u. Viol. II gemeinsam auf dem 5. Syst. der Akkol. notiert (s. zu Takt 38). Die Themafassung der Instrumente in unserer Ausgabe der der Singstimme angeglichen (s. die einleitende Bemerkung zur Form des Themas).

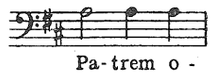
47, Ob. II: A autogr. Korrektur (der Takt begann ursprünglich mit einer 𝅗𝅥).

Va. u. Ten.: A ursprünglich 

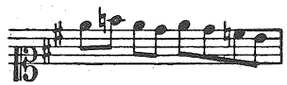
in beiden Stimmen liegt autogr. Korrektur vor. Beim Ten. wurde der Kopf

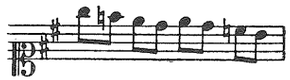
der 𝅗𝅥 ausgefüllt und eine 𝄽 vorangestellt. Dieselbe Korrektur bei der 𝅗𝅥 der Va.-Stimme. Durch Auslaufen der Tinte überschneidet der Notenkopf die darüber befindliche Systemlinie. Zur Verdeutlichung schrieb Bach eine 𝅗𝅥 (d″) daneben. Da er die Streichung des fehlerhaften Notenkopfes und die Voranstellung der 𝄽 unterließ, entstand  . Diese Lesart bietet C (s. die einleitende Bemerkung zur Form des Themas).

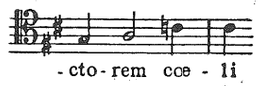
51, Ob. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur (s. die einleitende Bemerkung über die Form des Themas).

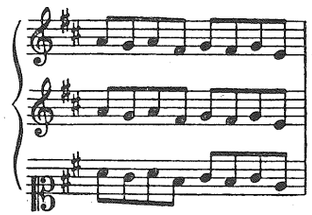
53, Sopr. I u. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

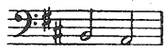
Vgl. Kant., Takt 47, Sopr.: 

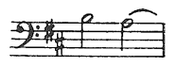
53 bis 54, 1. Viertel, Ten.: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

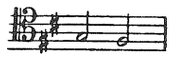
54, Ob. I, Sopr. I u. II: A ursprünglich

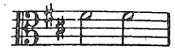
 ; autogr. Korrektur.

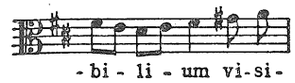
55, Baß: A ursprünglich  ;

autogr. Korrektur. Vgl. Kant., Takt 49 

57: A (Beginn der 2. Zeile auf S. 103) über dem 1. Syst.: Tromba 1; über dem 2. Syst.: Tromba 2; über dem 3. Syst.: H. è Viol. 1; über dem 4. Syst.: H. 2 Viol. 2.

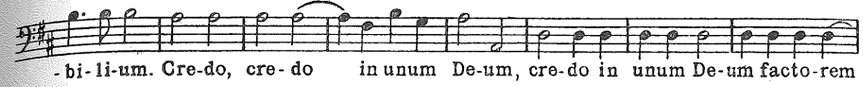
Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

62, Alt: A mehrfache autogr. Korrektur; ursprünglich  ; sodann



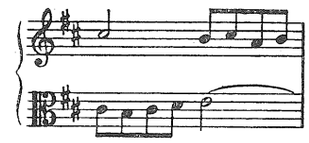
63, Ten.: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

64 bis 71, Baß: A bietet folgende Korrektur von der Hand C. P. E. Bachs:



C bietet die ursprüngliche Lesart von A.

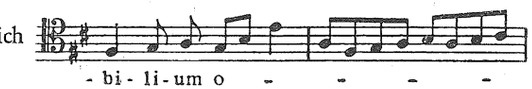
64, Sopr. I u. II: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

66, Ob. II, Viol. II, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

Ten.: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

68, Ten.: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

73 u. 74, Baß: A der Text »-lium omnium« von der Hand C. P. E. Bachs.

77 u. 78, Ten.: A ursprünglich 

;

autogr. Korrektur.

77, Baß: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

81, Va.: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

Nach dem Doppelstrich: A im Syst. des Bc. von J. S. Bachs Hand: 84.

3. Et in unum Dominum

A: Der Satz erscheint in der Handschrift in zwei verschiedenen Fassungen:

1. Fassung: S. 106, Z. 1 bis S. 110, Z. 3. – S. 106 bis 110 je 3 Akkol. zu 6 Syst. – Vollständige Notierung in Partitur. Der Text gliedert sich in folgender Weise:

9 bis 28: Et in unum Dominum Jesum Christum Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia secula,

34 bis 42: Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt,

48 bis 62: qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis,

64 bis 76: et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est.

2. Fassung: S. 151, Z. 1 bis S. 152, Z. 7. – S. 151 überschrieben: Duo Voces Arti-

culi 2. – S. 151: 8 Akkol. zu 2 Syst.; S. 152: 7 Akkol. zu 2 Syst., darunter 2 leere Syst. – Alleinige Notierung der beiden Singstimmen mit folgender Textverteilung:

9 bis 28: Et in unum Dominum Jesum Christum Filium Dei unigenitum

34 bis 42: et ex Patre natum ante omnia secula,

48 bis 62: Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt,

64 bis 76: qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.

Die 1. Fassung ist die ursprüngliche; die 2. Fassung stellt eine Neutextierung und Umformung der Singstimmen dar, die Bach bei der Einschaltung des folgenden Satzes »Et incarnatus est« vornahm. Wie der Vergleich von A mit den Handschriften C und D beweist, kehrte Bach bei der letzten Überarbeitung des »Symbolum Nicenum« zur 1. Fassung zurück. Diese erscheint daher in unserer Ausgabe im Zusammenhang der Sätze an dieser Stelle. Die 2. Fassung, die als eine Zwischenform des Stückes anzusehen ist, erscheint im Anhang (S. 216ff.) in vollständiger Partitur. Da die beiden Fassungen im Instrumentalpart übereinstimmen, werden im Kritischen Bericht über die 2. Fassung (s. S. 357f. dieses Bandes) entsprechend Bachs eigenhändiger Niederschrift nur die Singstimmen berücksichtigt.

1. Fassung (Partiturnotierung):

A: Verteilung der Stimmen auf die 6 Syst. 1. Syst.: Ob. d'Am. I u. Viol. I; 2. Syst.: Ob. d'Am. II u. Viol. II; 3. Syst.: Va.; 4. Syst.: Sopr. I; 5. Syst.: Alt; 6. Syst.: Bc.
An mehreren Stellen finden sich von späterer Hand Rasuren u. a. Eingriffe, die sich auf die Besetzung beziehen. In der folgenden Übersicht sind die autographen Besetzungsangaben J. S. Bachs zusammengestellt, die Eingriffe in [ ] mitgeteilt. Das vor den Eingriffen hier Stehende ist durch Vergleich von A mit den Handschriften C, D und E einwandfrei zu ermitteln.

1: über dem 1. Syst.: Violino e Hautbois 1 [davon durch Rasur getilgt: e Hautbois 1].
über dem 2. Syst.: Violino e Hautbois 2 [davon durch Rasur getilgt: e Hautbois 2].
Vor dem 4. Syst.: Soprano I. Vor dem 5. Syst.: Alto. Vor dem 6. Syst.: Cont.

10: über dem 1. Syst.: Viol. soli [durch Rasur getilgt].

14: über dem 1. Syst.: tutti [durch Rasur getilgt].

17: unter dem 1. Syst. (beginnend beim 2. Sechzehntel): Viol. solo [durch Rasur getilgt].

18: über dem 2. Syst.: Viol. solo [durch Rasur getilgt].

28: über dem 1. Syst.: tutti.

35: zwischen dem 1. u. 2. Syst.: Viol. soli [durch Rasur getilgt].

40: zwischen dem 1. u. 2. Syst.: tutti.

49: über dem 1. Syst.: soli.

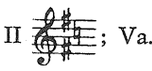
70: [von der Hand C. P. E. Bachs: solo.]

76, 4. Viertel: [von der Hand C. P. E. Bachs: tutti.]

Der C-Schlüssel stets in der Form II, die halbe Note stets in der Form II.

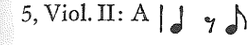
A enthält in diesem Satz nur eine autogr. Angabe über Stärkegrade: Takt 10, zwischen dem 1. u. 2. Syst. pia. – Unsere Ausgabe übernimmt sie. – Die Gliederung des Instrumentalparts nach Stärkegraden ergibt sich im übrigen aus dem Mitgehen oder Pausieren der Bläser mit den Violinen.

Takt 1: A Angabe der Besetzung s. die Vorbemerkung.

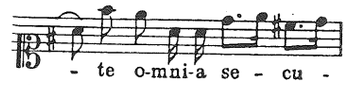
A Vorzeichnung: Viol. I u. II  ; Va. ; Sopr. I ;

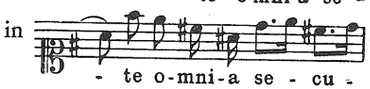
Alt ; Bc.

A über dem Bc.: andante.

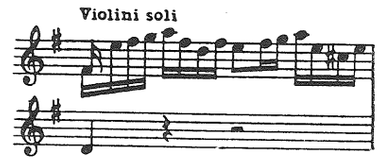
5, Viol. II: A 

13, Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

16, Sopr. I: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur zunächst in 

. Diese Lesart bei C.

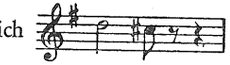
17, Viol. I u. II: A 

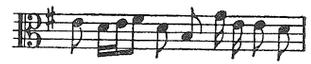
20, Sopr. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

21 u. 22, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. C die ursprüngliche Lesart von A.

23 u. 24, Viol. II: A autogr. Korrektur. Ursprünglich vielleicht

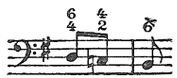
24, Viol. I: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

25, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

27, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

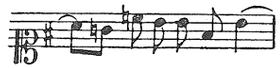
28: A zwischen dem 1. u. 2. Syst.: F [wohl von der Hand C. P. E. Bachs].

32, Viol II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. C ursprüngliche Lesart von A.

34, 4. Viertel bis 35, 1. Achtel, Bc.: A über den Noten autogr. beziffert  . C nur Takt 34, 4. Viertel beziffert.

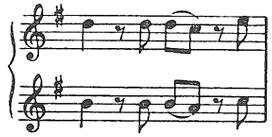
37, 1. Viertel, Bc.: A unter den Noten autogr. beziffert . C ohne Bezifferung.

49, Sopr. I u. Alt: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart? (Alt: Die Textsilbe »-mi-« ursprünglich schon auf dem 2. Viertel; durchstrichen.)

52, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens a.

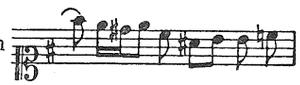
53, 2. Viertel, Viol. II: A kein Bogen.

54, Alt: A die Textsilbe »-lis« von C. P. E. Bach hinzugefügt. C ohne die Silbe.

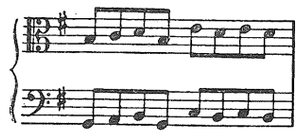
57, Viol. I u. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Beim 6. Achtel hinzugefügt: Sopr. I der Buchstabe d, Alt der Buchstabe h.

59, Alt: A die Textsilbe »-tem« von der Hand C. P. E. Bachs hinzugefügt.

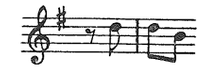
60, 2. bis 4. Achtel, Viol. II u. Va.: A Bindebogen von späterer Hand hinzugefügt. C keine Bindebogen.

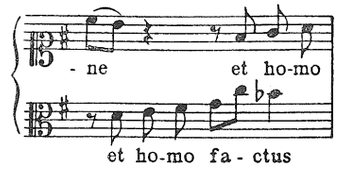
61, Sopr. I: A ursprünglich  ; Rasur und autogr. Korrektur.

62, Bc.: A ursprünglich ; Rasur und autogr. Korrektur.

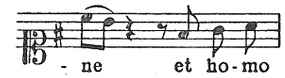
63, Va. u. Bc.: A ursprünglich  ; Rasur und autogr. Korrektur.

66, 3. u. 4. Viertel, Viol. I: A Punkte nur beim 2. bis 5. Sechzehntel.

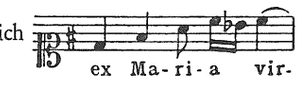
68, 4. Viertel bis 69, 1. Viertel, Viol. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit zweimaliger Hinzufügung des Buchstabens c.

69, Sopr. I u. Alt: A ursprünglich 

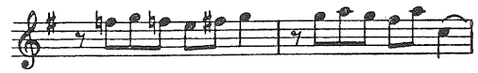
Rasur und autogr. Korrektur.

C Sopr. I ursprünglich ebenfalls  ; Korrektur mit Durchstreichung der Silbe »-mo«.

70, Sopr. I u. Alt: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

74, Sopr. I: A ursprünglich  ; Rasur und autogr. Korrektur.

2. bis 4. Achtel, Va.: A Bogen von späterer Hand hinzugefügt.
6. bis 8. Achtel, Bc.: A Bogen von späterer Hand hinzugefügt.
C: beide Bogen fehlen.

77 u. 78, Viol. I: A ursprünglich  Rasur und autogr. Korrektur.

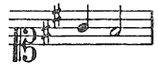
4. Et incarnatus est

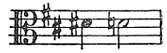
A: S. 111, Z. 1 bis S. 112, Z. 2. – S. 111 3 Akkol. zu 7 Syst.; S. 112, Z. 1 1 Akkol. zu 7 Syst.; S. 112, Z. 2 (Takt 41 bis 49) 1 Akkol. zu 8 Syst. – Am Fuß von S. 112 6 leere Notensysteme. – Das Blatt gehört nicht zur buchbinderischen Lage des Bandes, sondern ist nachträglich eingefügt.
Der C-Schlüssel zeigt stets die Form II, die halbe Note stets die Form II.
Überschrift: ⊕ Et incarnatus est. – Das Signum ⊕ verweist auf die Stelle der S. 110, an der der Satz eingefügt werden soll (s. die Bemerkung zu »Crucifixus«).
Angabe der Besetzung: Vor dem 1. Syst.: Violini/unisoni; vor dem 2. Syst.: Sopr./1; vor dem 3. Syst.: Sopr./2; vor dem 4. Syst.: Alto; vor dem 5. Syst.: Tenore; vor dem 6. Syst.: Basso; vor dem 7. Syst.: Continuo.

Takt 1 bis 9, Bc.: A beziffert.

11, Baß: A u. C lesen

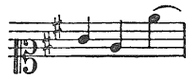
14, Bc.: A kein Bogen.

15, Sopr. II: A ursprünglich 

16, Alt: A ursprünglich 

23, Bc.: A kein Bogen.

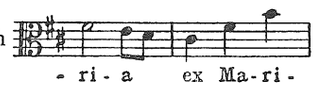
28, Alt: A Rasur; ursprüngliche Lesart?

29, Sopr. I: A ursprünglich 

30 bis 34, Bc.: A keine Bogen.

32, Viol. I u. II: A ursprünglich

Baß: A 1. Note ursprünglich 𝅗𝅥

36 u. 37, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

C zeigt in Takt 36 dieselbe Korrektur. (Streichung der Silbe -a), in Takt 37 jedoch keine Korrektur.

41: A (Beginn der 2. Akkol. auf S. 112) über dem 1. Syst.: Viol. 1; über dem 2. Syst.: Viol. 2.

41 bis 44, Bc.: A keine Bogen.

47, Viol. II: A Korrektur; ursprüngliche Lesart?

47 u. 48, Bc.: A keine Bogen.

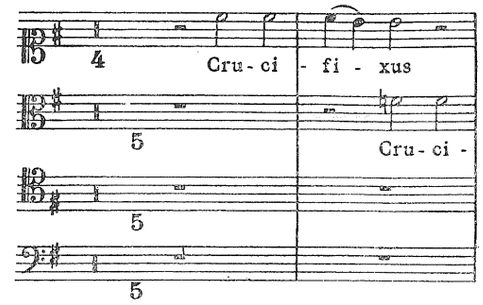
Unter dem Satz in großer Schrift: Crucifixus/sequitu.

5. Crucifixus

A: S. 110, letztes Drittel der Z. 3 [S. 111 und 112 enthält auf einem nicht zur buchbinderischen Lage gehörenden Blatt den Satz »Et incarnatus est«.]
S. 113, Z. 1 bis S. 115, Z. 1.

S. 110, letztes Drittel der Z. 3: Enthält eng geschrieben Takt 1 bis 4 des Satzes, aufgezeichnet in 1 Akkol. zu 6 Syst., anschließend an den Satz »Et in unum Dominum« (1. Fassung). – Überschrift: Crucifixus. – Zu Beginn über dem 1. Syst.: Fl. Traverso 1; über dem 2. Syst.: Fl. Traverso 2; über dem 3. Syst.: Violino 1; über dem 4. Syst.: Violino 2; über dem 5. Syst.: Viola. – Unter der Akkol.: ⊕ Et incarnat seqt. Hiervon steht das Zeichen ⊕ unter dem abschließenden Doppelstrich des vorhergehenden Satzes.

S. 113 u. 114: Je 2 Akkol. zu 10 Syst. S. 113 beginnt mit Takt 5 des Satzes. Zu Beginn über dem 6. Syst.: Soprano 2. – In allen Systemen findet sich nach dem Schlüssel und der Vorzeichnung eine Rasur, durch die die Taktangabe $\frac{3}{2}$ getilgt ist. – Die Systeme der Singstimmen zeigen in Takt 5 und 6 folgendes Bild:



S. 115, Z. 1: 1 Akkol. zu 10 Syst., enthaltend die Takte 45 bis 53.

Der C-Schlüssel zeigt stets die Form II, die halbe Note stets die Form II.

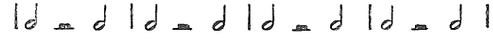
Der Satz ist auf dem Wege des Parodieverfahrens hervorgegangen aus dem Chor »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«, dem 2. Satz der gleichnamigen Kantate Nr. 12. Der Text des Urbildes (wahrscheinlich von Salomo Franck gedichtet) lautet:

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen
Angst und Not
Sind der Christen Tränenbrot,
Die das Zeichen Jesu tragen.

Von diesem Urbilde wurden jedoch nur die Takte 1 bis 45, 1. Halbe (Vertonung der Zeilen 1 bis 4 des Urtextes) parodiert. Ihnen entsprechen im »Crucifixus« die Takte 5 bis 49, 1. Halbe.

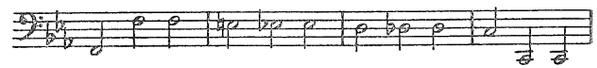
Von den Veränderungen, die das Urbild bei der Neutextierung erlebte, seien folgende als die wichtigsten hervorgehoben:

1. Der Satz wurde von f-moll (Kantatenchor) nach e-moll (Crucifixus) transponiert.
2. An die Stelle der Instrumentalbesetzung des Kantatenchores, bestehend aus Viol. I und II, Va. I und II und Fag., trat die Besetzung mit Fl. I und II, Viol. I und II, Va.
3. Im Kantatenchor begleiten die genannten fünf Instrumente durchgängig akkordisch in folgendem Rhythmus:

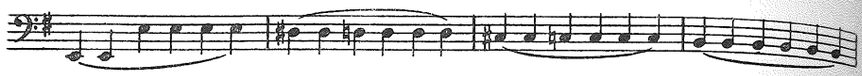


An die Stelle dessen trat im »Crucifixus« die unterschiedliche Behandlung von Bläsern und Streichern. Sie hat durchgängig folgende Gestalt:

4. Im Kantatenchor hat der Bc. stets die Form:

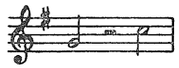


Daraus wurde im »Crucifixus«:



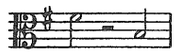
5. Die Takte 45, 2. Halbe bis 49, 1. Halbe bilden im Kantatenchor ein instrumentales Nachspiel, das auf dem unveränderten Baßthema aufgebaut ist. Im »Crucifixus« wurde daraus ein nur vom Bc. begleiteter Vokalabschnitt, dessen Grundstimme zudem von ihrer Führung in den vorhergehenden Viertaktperioden abweicht.

Takt 1 bis 4, Viol. II: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

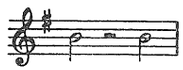
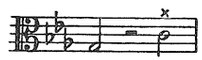
5, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

Bc.: A der Bogen von späterer Hand.

6, Fl. I: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

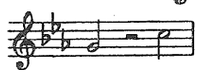
7, Bc.: A kein Bogen.

8, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Vgl. Kant., Takt 4, Va. I (3. Syst. der Akkol.): 

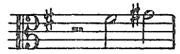
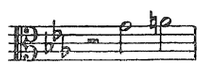
9, Bc.: A Bogen von späterer Hand. – C ohne Bogen.

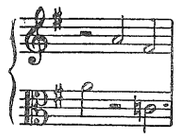
13, Ten. u. Baß: A in beiden Stimmen beginnt der Takt mit einer durchstrichenen halben Pause.

Bc.: A der Bogen von späterer Hand.

14, Fl. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. Vgl. Kant., Takt 10, Fl. I 

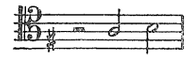
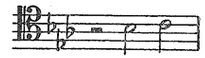
Va.: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

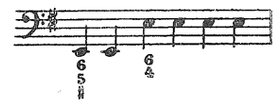
Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Vgl. Kant., Takt 10, Alt 

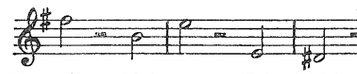
15, Fl. II u. Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

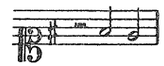
Bc.: A Bogen von späterer Hand.

16, Fl. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

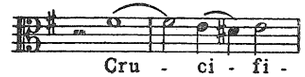
Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Vgl. Kant., Takt 12, Ten.: 

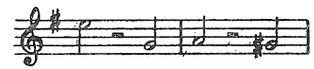
17, Bc.: A kein Bogen und unter den Noten beziffert 

18 bis 21, Fl. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Vgl. Kant., Takt 14 bis 17, Viol. I (1. Syst. der Akkol.):

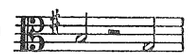
19, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Vgl. Kant., Takt 15, Sopr.

Bc.: A Bogen von späterer Hand.

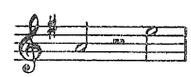
20 u. 21, Alt: A Text radiert und autogr. korrigiert. Ursprüngliche Lesart wahrscheinlich 

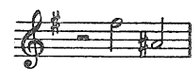
21 u. 22, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

22, Bc.: A Bogen von späterer Hand. – C ohne Bogen.

25, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

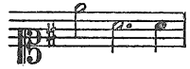
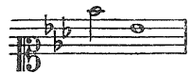
Sopr. II: A Text radiert und autogr. korrigiert. (Die Silbe »-bis« ursprünglich auf die 1. Halbe.)

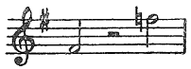
26, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

29, Fl. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

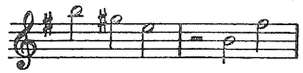
30, 2. Halbe bis 31, 1. Halbe, Ten.: A statt des Textes %.

33, Bc.: A Bogen von späterer Hand. – C ohne Bogen.

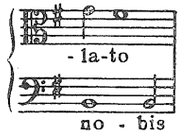
35, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Vgl. Kant., Takt 31, Sopr.: 

38, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

40, Sopr. II: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

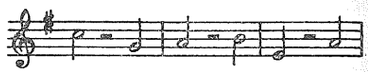
41 u. 42, Fl. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

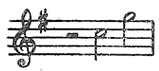
42, Viol. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – C die ursprüngliche Lesart von A.

44, Alt u. Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur. (Die Silben »-to« und »-bis« durch Rasur getilgt.)

45 bis 52, Bc.: A Bogen von späterer Hand. – C Takt 48 bis 52 ohne Bogen.

45 bis 47, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

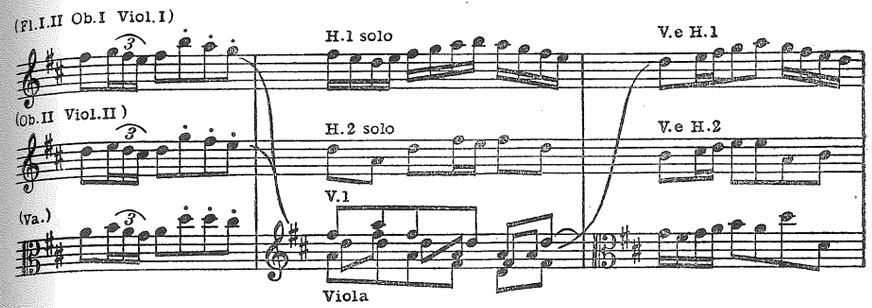
45, Fl. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

47 u. 48, Alt: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?
49: A »piano« nur über Sopr. II.
50, Baß: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?
53, Baß: A keine 𝄐.

6. Et resurrexit

A: S. 115, Z. 2 bis S. 132. – S. 115, Z. 2 (Takt 1 bis 7) 1 Akkol. zu 12 Syst.; S. 116 bis 132 je 1 Akkol. zu 17 Syst.
Der C-Schlüssel zeigt stets die Form II, die halbe Note in den allermeisten Fällen die Form II.
Angabe der Besetzung: Vor dem 1. Syst.: Tromba/1; vor dem 2. Syst.: Tromba/2 et 3; vor dem 3. Syst.: Tamburi; vor dem 4. Syst.: Violino è Hautbois 1/e Trav. 1/et 2; vor dem 5. Syst.: Violino è H. 2; vor dem 6. Syst.: Viola; vor dem 7. Syst.: Soprano/1; vor dem 8. Syst.: Soprano/2; vor dem 9. Syst.: Alto; vor dem 10. Syst.: Tenore; vor dem 11. Syst.: Basso; vor dem 12. Syst.: Cont.
Im Text des Symbols heißt es wörtlich: »... sedet ad dexteram Patris«. Bach schiebt das Wort »Dei« ein und gebraucht neben »dexteram« auch die Wortform »dextram«.

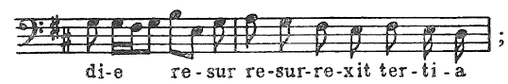
Takt 1 bis 3, Ten.: A kein Text.
2 bis 4, Fl. I, II, Ob. I, II, Viol. I, II, Va.: A folgendermaßen notiert:



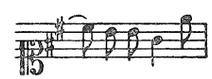
Die Führung der Flöten ist für Takt 3 bis 7 nicht eigens angegeben. Die Notizen »H. 1 solo« und »H. 2 solo« lassen jedoch keinen Zweifel daran, daß Fl. I und II in den Takten 1 bis 9 mit Viol. I gehen. Dies wird durch C bestätigt, wo der Satz von Anfang an auf 17 Systemen notiert ist.

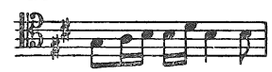
8: A (Beginn von S. 116): Von hier an Notation auf 17 Systemen (s. die Vorbemerkung zu diesem Satz). Neue Besetzungsangabe. Über dem 5. Syst.: Trav. 1; über dem 6. Syst.: Trav. 2; über dem 7. Syst.: H. 1; über dem 8. Syst.: H. 2; über dem 9. Syst.: V. 1; über dem 10. Syst.: V. 2; über dem 11. Syst.: Viola; über dem 12. Syst.: Sopr. 1; über dem 13. Syst.: Sopr. 2; über dem 14. Syst.: A.; über dem 15. Syst.: Ten.; über dem 16. Syst.: Baß; über dem 17. Syst.: Cont.

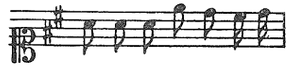
8 bis 10, 1. Viertel: A Bach notierte die Bc.-Stimme ursprünglich im Baßsystem, den Baß ursprünglich im Tenorsystem. Richtigstellung durch Rasur und autogr. Korrektur.

18 u. 19, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

18, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. C ursprüngliche Lesart von A.

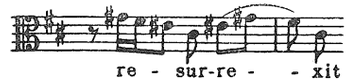
19, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. C ursprüngliche Lesart von A.

23, 3. Viertel bis 24, 1. Viertel, Sopr. I u. II: A statt des Textes %.

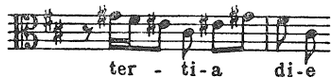
24, Va.: A Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

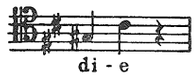
26, 2. Viertel bis 27, 1. Viertel, Alt: A statt des Textes %.

28, 2. Viertel bis 29, 1. Viertel, Ten.: A statt des Textes %.

30 bis 31, 1. Viertel, Alt: A 

; hiervon ist der Text und der Bindebogen Zutat C. P. E. Bachs. C textiert fraglos richtig



30, Ten.: A ursprünglich 

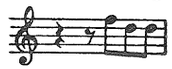
; autogr. Korrektur.

32, Ten.: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?
Nach Takt 34: A (Ende der S. 119) ist das 1. Viertel von Takt 35 in allen Stimmen der Partitur notiert, aber durchstrichen. S. 120 beginnt danach mit dem vollen Takt 35.

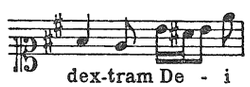
42, Ob. I u. II: A u. C

45, Ob. I u. II: A u. C

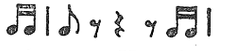
46, Ob. I u. II: A u. C

49, Tr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. C ursprüngliche Lesart von A.

52, Alt: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

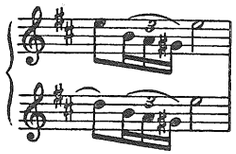
53, Sopr. II: A ursprünglich 

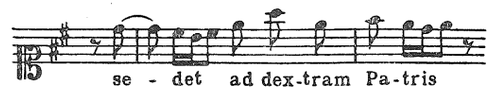
; autogr. Korrektur des Notentextes (der Worttext blieb unkorrigiert). C ursprüngliche Lesart von A.

57 u. 58, Viol. II: A 

58 u. 59, Ten. u. Baß: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

59, Sopr. II: A statt des Wortes ascendit %.

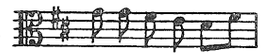
60, Fl. I u. II: A ursprünglich 

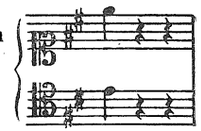
60, 3. Viertel bis 62, 2. Viertel, Sopr. I: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart wahrscheinlich 

ebenda, Baß: A statt des Textes %.

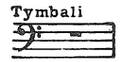
65, Sopr. I: A ursprünglich

; autogr. Korrektur. C die ursprüngliche Lesart von A.

Alt: A ursprünglich  ; bei der autogr. Korrektur entstand ein Schriftbild, das C lesen konnte

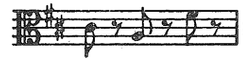
66, Sopr. II u. Ten.: A ursprünglich 

72, 3. Viertel, Viol. I: A

73 bis 80, 1. Viertel: A (S. 125): Die Notation von Fl. I, II, Ob. I, II, Viol. I, II, Va. innerhalb der Akkol. versehentlich ein System zu hoch geschrieben: daher bei dem Syst. unter Va. Takt 73 

Takt 80, 2. Viertel (Beginn der S. 126) wieder korrekte Notierung; beim 4. Syst. der Akkol.: Tymbali.

77, Baß: A das Textwort »est« ist nachträglich eingefügt. C zeigt genau dieselbe Korrektur.

80, Va: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

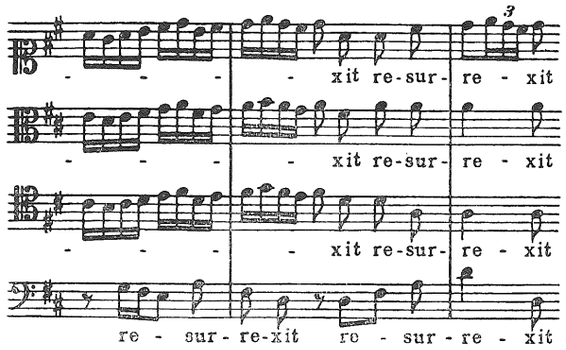
84, Viol. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

91, Tr. III: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

95, Ten.: A Textsilbe »re-« fehlt.

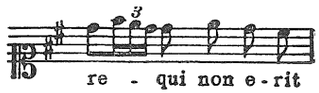
96, Fl. II: A ursprünglich (mit dem 2. Viertel beginnt S. 128); autogr. Korrektur. C ursprüngliche Lesart von A.

2. Viertel (Beginn von S. 128) bis Takt 98, 3. Achtel, Sopr. II, Alt, Ten., Baß: A ursprünglich so textiert



Umfangreiche autogr. Korrekturen, z. T. mit Zuhilfenahme von Rasuren, wodurch das Papier an einzelnen Stellen schadhaft geworden ist. Zur Verdeutlichung am unteren Blattrande Takt 98, Alt nochmals einzeln notiert, wahrscheinlich von der Hand C. P. E. Bachs.

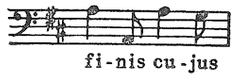
Bei der Korrektur Takt 96, 2. u. 3. Viertel, Baß geändert in
Dagegen blieb die Phrasierung von Takt 98, 1. bis 3. Achtel, Sopr. II unverändert. Daher liest C hier übereinstimmend mit A



98, 3. Achtel bis 100, 2. Achtel, Sopr. I u. Baß: A statt des Textes %.

99 bis 100, 2. Achtel, Sopr. II: A statt des Textes %.

99 bis 100, 2. Achtel, Alt: A ursprünglich weder Text, noch %. Die Worte »regni non erit finis« wahrscheinlich von der Hand C. P. E. Bachs ergänzt.

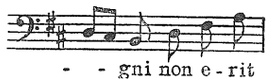
101, Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

Ten.: A nach dem 2. Achtel 2 Achtelpausen, wovon die zweite gestrichen.

102, Sopr. II u. Baß: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart? Beide Stimmen so notiert:

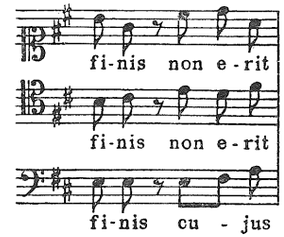
104, Ten.: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

Baß: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

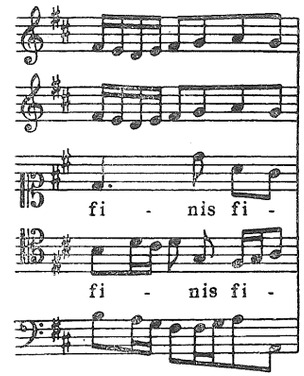
107, Ob. II: A u. C kein *tr*.

109, Sopr. II, Ten., Baß: A ursprünglich



; autogr. Korrektur. C bietet im Tenor die ursprüngliche Lesart von A.

110, Ob. II, Viol. II, Sopr. II, Ten., Bc.: A ursprünglich



; autogr. Korrektur. C bietet im Bc. die ursprüngliche Lesart von A.

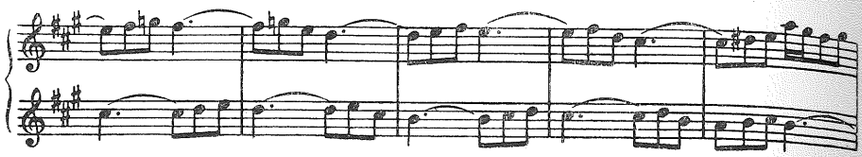
113, Fl. I u. II: A

7. Et in Spiritum sanctum

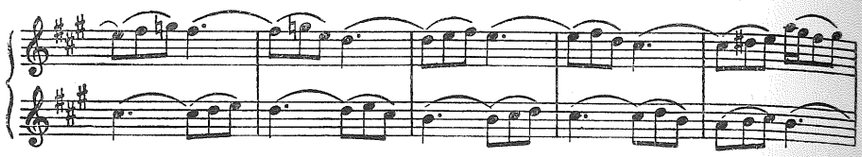
A: S. 133, Z. 1 bis S. 136, Z. 2. – S. 133 bis 135 je 5 Akkol. zu 4 Syst.; S. 136 2 Akkol. zu 4 Syst.
Vor dem 1. Syst.: Hautb. 1 / d'Amour [Korrektur; zuerst: d'Amore].
Vor dem 2. Syst.: Hautb. 2 / d'Amour [Korrektur; zuerst: d'Amore].
Vor dem 3. Syst.: Basso. – Vor dem 4. System: Cont.

In diesem Satz finden sich besonders viele bearbeitende Eingriffe von späterer Hand. Sie gehen auf die mehrfach erwähnte Aufführung des »Symbolum Nicenum« durch C. P. E. Bach (Hamburg 1786) zurück. In unserm Satz erstrecken sie sich auf den Instrumentalpart und beziehen sich auf die Bogensetzung sowie die Vorschläge. Die durch C. P. E. Bach eingetragenen Bogen unterscheiden sich von den originalen Bogen J. S. Bachs durch den fehlenden Schwung in der Linienführung. In Zweifelsfällen leistete der Vergleich zwischen A und C wertvolle Hilfe, so daß der originale Befund von A wiederhergestellt werden konnte. Dieser kommt in unserer Partitur ohne Veränderungen oder Zutaten zum Abdruck, obwohl die Phrasierung dadurch ein in-

konsequentes Bild darbietet. Der kritische Bericht verzichtet auf die vollständige Mitteilung der Eingriffe und illustriert sie nur an folgendem Beispiel:
Takt 31 bis 35, Ob. d'Am. I u. II: Originaler Befund von A (= C)



Bearbeitung durch C. P. E. Bach:



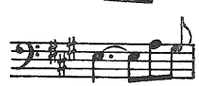
Angaben über Stärkegrade:

Takt	A	C	unsereAusgabe
25	pia$_7$		piano
49			*forte*
62/63	^{62} piani	^{62} p	piano
75			*forte*
79			*piano*
92			*forte*
105	pia$_7$		piano
133			*forte*

A: Die Angaben finden sich stets je einmal zwischen den Bläsersystemen.
C: Takt 62 über dem Syst. von Ob. d'Am. I.

Takt 14 bis 16, Ob. d'Am. I u. II: A keine Pausenzeichen.
25: A zwischen den Bläsersystemen: pia$_7$.

46 u. 47, Baß: A ursprünglich ;

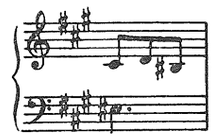
autogr. Korrektur. – C liest Takt 46 

63, Baß: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung eines Bogens über dem 4. u. 5. Achtel.

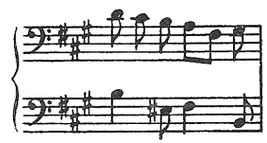
70, Ob. d'Am. II: A die erste Note ursprünglich 𝅗𝅥

73, Ob. d'Am. II: A ursprünglich

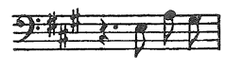
74, 2. Takthälfte: Korrektur von der Hand C. P. E. Bachs, der dem 4. bis 6. Achtel der Ob. d'Am. II einen Bogen hinzufügte.
Ob. d'Am. II u. Baß: A mehrfache Korrektur.
1. Rasur über dem eïs des Basses.
2. Der *tr* von der Hand C. P. E. Bachs, sehr klein geschrieben.
3. Hinzufügung eines Bogens bei Ob. d'Am. II.

C liest 

Hieraus wird ersichtlich, daß der Kopist den über den eïs stehenden autographen *tr*, den C. P. E. Bach wegen des hinzugefügten Bogens durch Rasur tilgte, versehentlich als ♯ gelesen hat.

84, Baß u. Bc.: A ursprünglich  ; C ebenso.

A autogr. Korrektur.

105, Baß: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

C endgültige Lesart.

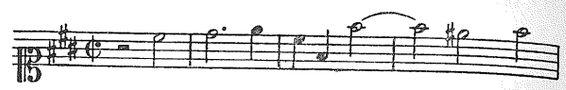
116, Baß: A ursprünglich ; C ebenso.

A autogr. Korrektur.

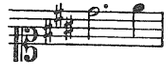
8. Confiteor unum baptisma

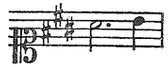
A: S. 136, Z. 3 bis S. 140, Z. 1 Anfang. – S. 136 2 Akkol. zu 6 Syst.; S. 137 bis 139 je 3 Akkol. zu 6 Syst.; S. 140 1 Akkol. zu 17 Syst., auf deren 6 untersten die Takte 142 bis 146 unseres Satzes notiert sind.
C-Schlüssel stets in der Form II, die halbe Note in den allermeisten Fällen in der Form II.
Zu Beginn des Satzes keine Angabe der Besetzung.

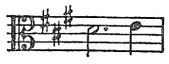
In der 1. Durchführung lautete das Thema ursprünglich

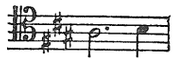
Takt 1, Sopr. I 

Durch autogr. Korrektur in den Takten 2 (Sopr. I), 3 (Sopr. II), 5 (Alt), 6 (Ten.) und 8 (Baß) erhielt es seine endgültige Gestalt, in der es von Takt 31 an stets ohne Korrektur erscheint.

2, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens d.

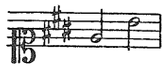
3, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens a.

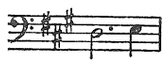
5, Alt: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens d.

6, Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens a.

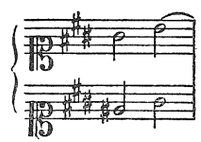
6, 2. Viertel bis 8, 3. Viertel, Alt: A statt des Textes ⁒.

7, 2. Viertel bis 9, 2. Viertel, Ten.: A statt des Textes ⁒ (Takt 9 die Silbe »or« von späterer Hand nachgetragen).

8, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

Baß: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens d.

8 u. 9, Bc.: A Korrektur. Ursprüngliche Lesart wahrscheinlich

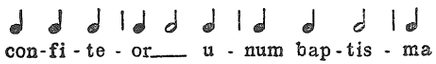
13, Sopr. I u. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

33, 2. Viertel bis 34, 3. Viertel, Sopr. I: A statt des Textes ⁒.

37, 3. Viertel, Bc.: A Rasur. Ursprüngliche Lesart?

38, 2. Viertel bis 41, Alt: A autogr. Korrektur; bei den ersten 5 Viertelnoten

hinzugefügt: f, f c, g, d,. Takt 38, 2. Viertel bis Takt 41, 1. Viertel Silbenverteilung der ursprünglichen Lesart:

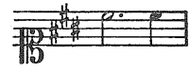


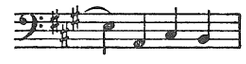
41, Ten.: A Rasur. Ursprüngliche Lesart?

42, 2. Viertel bis 44, 2. Viertel, Baß: A statt des Textes ⁒.

44, 2. Viertel bis 45, 3. Viertel, Ten.: A statt des Textes ⁒.

46, Baß: A Text ursprünglich -ptisma.

47, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens h.

48, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens d.

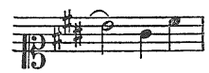
52, 2. Viertel bis 53, 1. Viertel, Sopr. II: A statt des Textes ⁒.

53, 2. Viertel bis 55, 2. Viertel, Sopr. I: A statt des Textes ⁒.

56, 2. Viertel bis 58, 1. Viertel, Alt: A statt des Textes ⁒.

57, 2. Viertel bis 59, 2. Viertel, Sopr. II: A statt des Textes ⁒.

59, 2. Viertel bis 61, 1. Viertel, Baß: A statt des Textes ⁒.

62, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens a.

67 bis 69, 1. Viertel, Ten.: A der Text »peccato – – –« von C. P. E. Bach hinzugefügt.

72, Sopr. I: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?
Alt: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

78, 3. Viertel bis 80, 2. Viertel, Alt: A der Text (»Babtisma« [!]) nachträglich von C. P. E. Bach hinzugefügt.

78, 3. Viertel bis 79, Sopr. I: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?
Die Silbe »-rum«, von J. S. Bachs Hand zu Beginn des Taktes 79 geschrieben, ist dick durchstrichen. Dieselbe Endsilbe von C. P. E. Bach unter Takt 80 geschrieben.

79 u. 80, Ten.: Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

82, Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

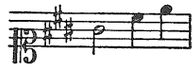
Bc.: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

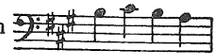
84 u. 85, Ten.: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

87, Ten. u. Bc.: A autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

Bc.: A unter dem 3. Viertel die Bezifferung 6

88, Sopr. I: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

90, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

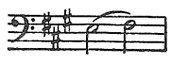
93, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

97, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

97, 2. Viertel bis 99, 2. Viertel, Sopr. II: A statt des Textes %.

99, 2. Viertel bis 100, Alt: A statt des Textes %. (Takt 101 ist Beginn der S. 139.)

104, 2. Viertel bis 106, 2. Viertel, Baß: A statt des Textes %.

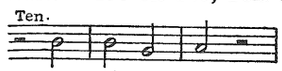
108, Baß: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

112, 2. Viertel bis 113, Sopr. I: A statt des Textes %. (Takt 114 ist Beginn von Z. 2 der S. 139.)

121, A über und unter der Akkol.: adagio.

128, Sopr. II: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

131, Bc.: A kein Bogen.

138 bis 141: A in allen Stimmen umfangreiche Rasuren und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart? – 138 bis 140, Ten. am Fuß des Blattes noch einmal einzeln notiert: 

In der linken unteren Ecke der Seite 139 von A autogr.: 141.

142: A (Beginn der S. 140) Anfang der Akkol. zu 17. Syst. Von hier an (ohne Vorbereitung) nur noch 2 ♯ vorgezeichnet.

142 bis 145, Bc.: A keine Bogen.

9. Et expecto resurrectionem

A: S. 140, Takt 6 bis S. 150. – Auf jeder Seite 1 Akkol. zu 17 Syst. – Angaben über die Besetzung fehlen.

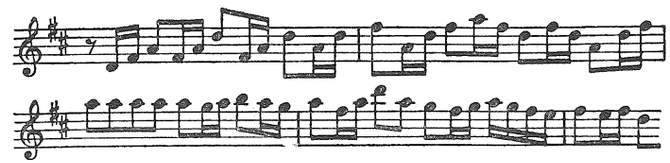
C-Schlüssel meist in der Form II, selten in der Form I; die halbe Note ebenfalls meist in der Form II, selten in der Form I.

Der Satz ist auf dem Wege des Parodieverfahrens hervorgegangen aus dem Chor »Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, steiget bis zum Himmel nauf«, dem 2. Satz der Kantate 120 »Gott, man lobet dich in der Stille«. Der vollständige Text dieses Chores, dessen Verfasser unbekannt ist, lautet:

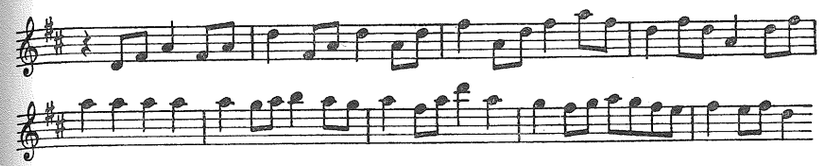
Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen,
Steiget bis zum Himmel nauf!
Lobet Gott im Heiligtum
Und erhebet seinen Ruhm;
Seine Güte,
Sein erbarmendes Gemüte
Hört zu keinen Zeiten auf.

Da ich den hier vorliegenden Umformungsprozeß an anderer Stelle (Bach-Jb. 1937, S. 16 bis 38) ausführlich beschrieben habe, kann ich mich hier auf die Kennzeichnung der wesentlichen Züge beschränken. Unverändert blieb die Tonart (D-dur). Die wichtigsten Änderungen sind folgende:

1. Die Notenwerte des Kantatenchores wurden verdoppelt.
Urbild, Takt 1 bis 5a, Viol. I:



Parodie, Takt 1 bis 9a, Viol. I:



2. Besetzung des Urbildes: Tr. I, II, III, Tp., Ob. d'Am. I, II, Viol. I, II, Va., Sopr., Alt, Ten., Baß, Bc. – Die Holzbläser stets gleichlautend mit Viol. I u. II.
Besetzung der Parodie: Blechbläser, Pauken, Streicher und Bc. analog dem Urbilde. Holzbläser: Fl. I, II, Ob. I, II; diese großenteils von den Streichern und auch voneinander unabhängig. Vokalpart: fünfstimmig, da Sopr. I u. II selbständig geführt sind.

3. Von dem Urbilde wurden nur die Takte 1 bis 51a, die Vertonung der Zeilen 1 u. 2 des Urtextes, benutzt. Davon wurden die Takte 9 bis 14 stark verändert; zwischen Takt 32 u. 33 wurde im Parodiesatz ein Abschnitt (»Et expecto« Takt 61 bis 68) eingefügt. Die folgende Übersicht zeigt die Entsprechungen zwischen den beiden Sätzen:

Urbild		*Parodie*
1 bis 14 Instr.	1 bis 4	1 bis 8 Chor
	5 bis 8	9 bis 16 Instr.
	(9 bis 14)	(17 bis 24) Chor
15 bis 29a Chor		25 bis 53a Chor
29b bis 32 Instr.		53b bis 60 Instr.
		61 bis 68 Chor
33 bis 51a Chor		69 bis 105 Chor

4. Am bedeutsamsten sind die Umformungen derjenigen Abschnitte des Urbildes, in denen die Singstimmen fugiert behandelt sind:

Urbild	*Parodie*
15 bis 23 a »Jauchzet«	25 bis 41 a »Expecto resurrectionem«
23 b bis 29 a »steiget«	41 b bis 53 a »resurrectionem«
33 bis 42 a »jauchzet«	69 bis 87 a »et vitam«
42 b bis 51 a »steiget«	87 b bis 105 »amen«

Die Umformung des vierstimmigen Vokalsatzes (Urbild) zum fünfstimmigen (Parodie) erfolgte in keinem dieser Fälle so, daß den vier vorhandenen Stimmen eine fünfte (etwa Sopr. II) eingefügt wurde. Vielmehr veränderte Bach das gesamte Stimmengewebe, jedoch dergestalt, daß die entscheidenden Züge der Stimmführung des Urbildes in jedem Takt der Parodie wiederzuerkennen sind, wenn auch häufig in anderer Stimmenlage. An einzelnen Stellen läßt sich der Umformungsprozeß noch an den in der Handschrift A befindlichen Korrekturen erkennen.

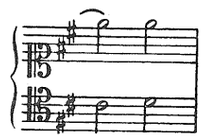
Takt 1: A unter dem Bc.: Vivace è allegro.

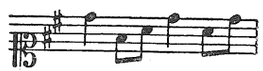
2 u. 3, Ten.: A ursprünglich ; der erste Bogen durch Rasur getilgt. – C bietet trotz der Textierung im Notenbild die ursprüngliche Lesart von A.

17, Fl. I, II, Bc.: A die erste Note ursprünglich 𝅗𝅥; autogr. Korrektur.

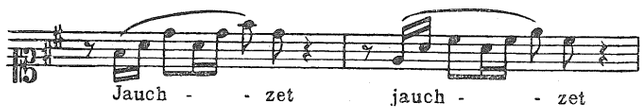
21, Bc.: A die erste Note ursprünglich 𝅗𝅥; autogr. Korrektur.

22, 3. Viertel u. 23, Sopr. II: A statt des Textes 𝄋.

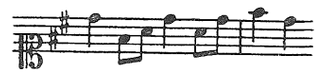
23, Sopr. I u. Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

Zwischen Takt 24 u. 25 bietet A in allen Stimmen der Partitur einen mit dichtem Netz schräg gekreuzter Linien durchstrichenen Takt. Lesbar sind noch die Noten für Sopr. I; sie lauten  , sind also identisch mit dem Takt 25 derselben Stimme. Die auf die Durchstreichung folgenden Takte 25 bis 27 zeigen Rasuren und autogr. Korrekturen. Man kann erkennen, daß ihr Notentext zusammen mit dem des durchstrichenen Taktes im Sopr. I ursprünglich lautete:

Vgl. hiermit Kant., Takt 15 u. 16, Sopr.:

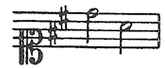


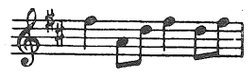
Auch der Notentext des Sopr. II unter der gitterförmigen Durchstreichung ist noch lesbar. Der auf die Streichung folgende Takt 25 zeigt im Sopr. II ebenfalls Rasur und autogr. Korrektur. Der durchstrichene und der darauffolgende Takt boten im Sopr. II ursprünglich gleichfalls den Notentext:



26, Tp.: A ursprünglich ; Rasur und autogr. Korrektur.

C bietet die ursprüngliche Lesart von A.

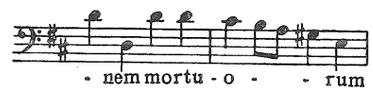
33, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

35, Fl. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

44, Sopr. I: A ursprünglich ; auotgr. Korrektur. – C bietet die ursprüngliche Lesart von A. – Vgl. Kant., Takt 24 b, Sopr.

46 u. 47, Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – C bietet in Takt 47 die ursprüngliche Lesart von A.

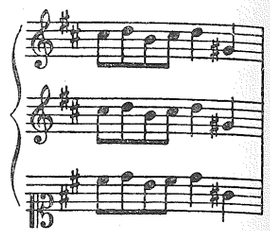
47, Baß: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – C bietet die ursprüngliche Lesart von A.

50 u. 51, Baß: A ursprünglich 

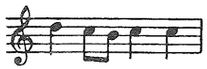
; der Text durchstrichen, der berichtigte Text autogr. unter dem Bc. Auch dieser Text gestrichen und (von späterer Hand?) über dem ursprünglichen eingetragen.

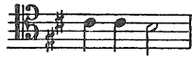
51, Sopr. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. Vgl. Kant.,

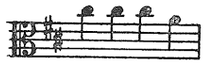
Takt 28 a, Sopr.:

Ob. II, Viol. II, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. – Vgl. Kant., Takt 28 a, Ob. d'Am. II, Viol. II:

Im Chor »Et expecto« wurde Sopr. II zunächst korrigiert in ; diese Lesart bietet C.

52, Tr. III: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. – Vgl. Kant., Takt 28 b, Tr. III

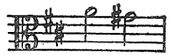
Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

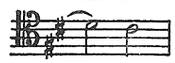
57, Va.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

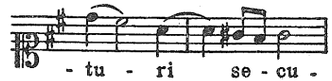
58, Tp.: A ursprünglich ; der Bogen durch Rasur getilgt. – C bietet die ursprüngliche Lesart von A.

59, Fl. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

63, Fl. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – C bietet die ursprüngliche Lesart von A.

Alt: ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

64, Ten.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

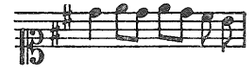
67 u. 68, Sopr. II: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

68 u. 69, Ten.: A Rasur und autogr. Korrektur Takt 69 ursprünglich . Vgl. Kant., Takt 33 a, Ten.:

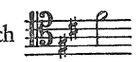
69 bis 71, Baß: A Rasur und autogr. Korrektur. Ursprüngliche Lesart?

71, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

72, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

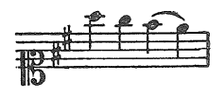
Alt: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – C bietet die ursprüngliche Lesart von A.

74, Ten.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

85, 1. u. 2. Viertel, Ten.: A (Ende der S. 147) ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

97, 1. u. 2. Viertel, Sopr. I: A statt des Textes %.

99, 1. u. 2. Viertel, Sopr. I: A statt des Textes %.

104, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

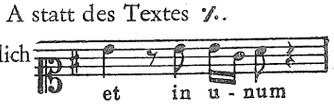
3. u. 4. Viertel, Sopr. I: A Text: A- [großer Buchstabe].

Anhang: Et in unum Dominum (2. Fassung)

(Vgl. den Bericht über die 1. Fassung S. 333 f. dieses Bandes)

Die Grundlage unserer Ausgabe bietet Bachs Niederschrift A S. 151 bis 152. Diese enthält nur die beiden Singstimmen und ist überschrieben: Duo Voces Articuli 2. – Der C-Schlüssel erscheint hier stets in der Form II, die halbe Note stets in der Form II.

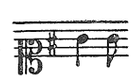
Takt 16, 5. u. 6. Achtel, Alt: A statt des Textes %.

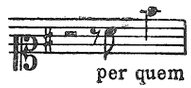
19, Sopr. I: A ursprünglich 

; Rasur und autogr. Korrektur.

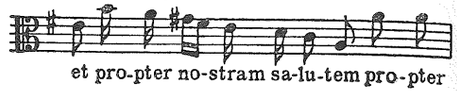
24, Alt: A ursprünglich

; autogr. Korrektur.

26, 3. bis 5. Achtel, Sopr. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

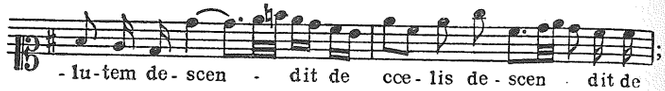
60, Sopr. I: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

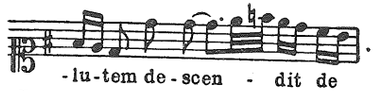
66, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

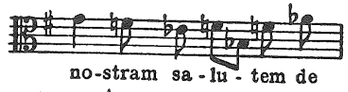
67 u. 68, Sopr. I: A ursprünglich



;

autogr. korrigiert: 

C bietet die 2. dieser Lesarten. – Unsere Ausgabe bietet die (sicherlich korrekte) Textierung von C. P. E. Bach.

70, Alt: A ursprünglich 

; autogr. Korrektur.

C die ursprüngliche Lesart von A.

72, Alt: A das Textwort »nos« von C. P. E. Bach eingefügt. – C »nos« fehlt.

SANCTUS

A: S. 153 bis 168 (je 1 Akkol. zu 17 Syst.).

A^1 und B^1: Siehe allgemeine Beschreibung der Quellen.

Besonderheiten in der Triolenkennzeichnung und Bogensetzung:

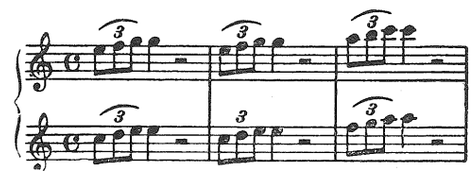
In den drei Quellen A^1, B^1 und A finden sich sowohl bei der Eintragung der Triolenziffern wie der Bogen große Unterschiede. Die Kenntlichmachung der Triolen findet sich im allgemeinen zu Anfang des Satzes, aber auch hier nicht konsequent bei allen Stimmen durchgeführt, ferner gelegentlich im späteren Verlauf bei dieser oder jener Stimme, insbesondere wenn Notationen wie mit andersartigen wie wechseln. Unsere Ausgabe bietet die Triolenbezeichnungen nur in den ersten Takten; der Bericht verzichtet auf die Mitteilung, an welchen Stellen eine der Handschriften Triolenziffern aufweist.

Ungleichförmig ist in den drei Handschriften auch die Eintragung der Bogen. Für den Instrumentalpart beschreibe ich sie, getrennt nach Instrumentengruppen:

Blechbläser:

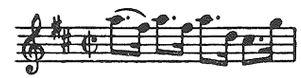
A^1 und B^1 bieten keinerlei Bogen.

A bietet Bogen nur in Takt 1 bis 3, Tr. I u. II (unter Auslassung des Bogens im Takt 2, Tr. II):



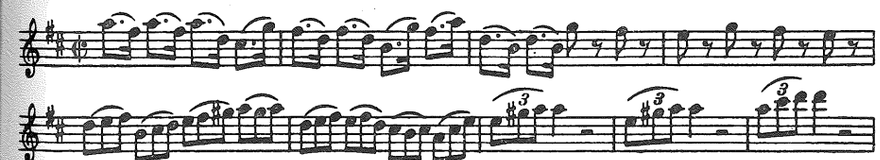
Holzbläser: A^1, B^1 u. A bieten keinerlei Bogen.

Streicher:

A^1 bietet Bogen nur in Takt 1, Viol. I: 

B^1: In den Stimmen Viol. I u. Viol. Ia ist die Bogensetzung annähernd konsequent nur in den Takten 1 bis 22 durchgeführt, wie ich sie durch folgende Beispiele charakterisiere:

Takt 1 bis 9:



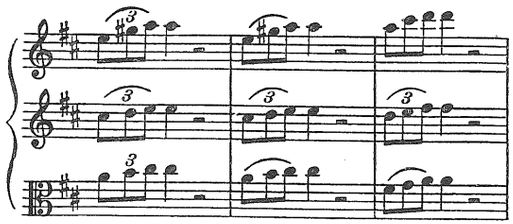
Takt 17 u. 18:

Viol. II u. Viol. II a bieten ein ähnliches Bild wie Viol. I u. Viol. I a. Jedoch finden sich hier auch nach Takt 22 mehr Bogensetzungen als beim ersten Streicher. Als Beispiel zitiere ich Takt 39 und 40:

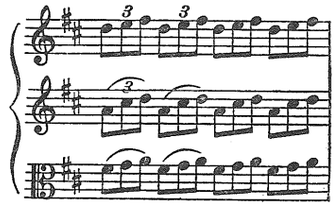
Va. bietet keinerlei Bogen.

A: Bietet bei den Streichern Bogen nur an drei Stellen, und zwar folgendermaßen:

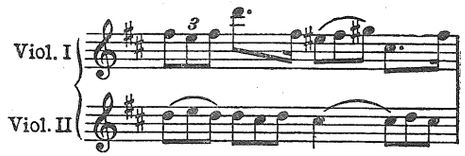
Takt 7 bis 9:



Takt 17:



Takt 44:



Um dem Quellenbefunde möglichst nahe zu bleiben und zugleich ein Partiturbild zu bieten, das Bachs erkennbare Absicht sinnvoll wiedergibt, ist in der vorliegenden Ausgabe bei der Bogensetzung folgendermaßen verfahren worden:

Blechbläser: In Takt 1 bis 3, Tr. I u. II sind die in der Handschrift A stehenden Bogen aufgenommen, an anderen Stellen analoger Art (z. B. Takt 13 bis 15) aber keine Bogen hinzugefügt worden.

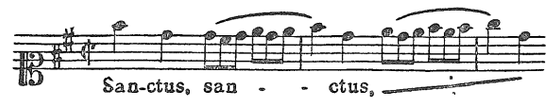
Holzbläser: Entsprechend dem Quellenbefund bietet die Ausgabe keinerlei Bogen.

Streicher: Die Handschriften A¹ und B¹ einerseits und A andererseits stellen zwei verschiedene Fassungen des »Sanctus« dar, enthalten also auch verschiedene Lesarten. Dennoch unterscheiden sich diese zwei Fassungen nicht in der Weise, daß das, was in der instrumentalen Phrasierung für die eine gilt, für die andere keine Gültigkeit hätte. Die Bogensetzung ist, wie gezeigt, in allen drei Quellen unvollständig und inkonsequent; gleichwohl läßt sie sich, da die Handschriften sich nicht widersprechen,

vielmehr ergänzen, Bachs Absicht erkennen. In diesem Sinne sind in der vorliegenden Ausgabe die Bogensetzungen, die vor allem die Handschriften B¹ und A enthalten, ergänzt worden. Um die Ausgabe und den Bericht von Einzelheiten freizuhalten, die die Grenze des Wissenswerten überschreiten, hat der Herausgeber darauf verzichtet, diese Ergänzungen einzeln kenntlich zu machen, zumal da der Befund der Handschrift A, d. h. der Hauptquelle, oben vollständig beschrieben worden ist.

Im Vokalpart finden sich in den Handschriften A¹ und B¹ zahlreiche Bogen, insbesondere wenn, wie sehr häufig, die Textierung durch ⁒ ersetzt ist oder fehlt. (In der Partitur A treten sie viel seltener auf.)

Beispiel: Takt 1 bis 3 a, Sopr. I, A¹



Da diese Bogen allein dazu dienen, in den Fällen, in denen die Handschrift Zweifel zuläßt, die Silbenverteilung festzulegen, werden sie, auch wenn sie in A vorkommen, in unserer Ausgabe stillschweigend übergangen. Dasselbe gilt von den Zeichen ⁒.

Kopftitel:

A¹: J. J. Sanctus à 6. Voci è 10 strom. di JS. Bach.
(Darunter von späterer Hand: [B. W. 6].)

B¹: Siehe Allgemeine Beschreibung der Quellen.

A: Sanctus. à 6. Voci. 3 Trombe, Tamburi, 3 [korr. aus: 2] Oboi. 2 Violini, Viola / e Continuo.

C: In der rechten oberen Ecke des Bl.: Nro 3. [Darunter in 1 Zeile:] Sanctus. à 6. Voci. 3 Tromba, Tamburi, 3 Oboi, 2 Violini, Viola.

Besetzungsangaben:

A¹: Die Besetzungsangaben stehen über dem Anfang jedes Syst. und lauten:
1. Syst.: Tromba 1; 2. Syst.: Tromba 2; 3. Syst.: Tromba 3; 4. Syst.: Tamburi; 5. Syst.: Hautbois 1; 6. Syst.: Hautb. 2; 7. Syst.: Hautb. 3; 8. Syst.: Violino 1; 9. Syst.: Violino 2; 10. Syst.: Viola; 11. Syst.: Sopr. 1; 12. Syst.: Sopr. 2; 13. Syst.: Sopr. 3; 14. Syst. Alto; 15. Syst.: Tenore; 16. Syst.: Basso; 17. Syst.: Organo.
Das 13. Syst. (Sopr. 3) ist mit Sopranschlüssel versehen.

B¹: Siehe Allgemeine Beschreibung der Quellen.

A: Die Besetzungsangaben stehen vor den Syst.; ist der Bezeichnung der Stimme eine Zahl beigefügt, so steht sie unter der Bezeichnung (z. B.: Tromba / 1). Sonstige Abweichungen von A¹:
5. bis 7. Syst.: Oboe (statt Hautbois oder Hautb.).
11. Syst.: Sopran. / 1; 12. Syst.: Sopran / 2; 13. Syst.: Alto / 1; 14. Syst.: Alto / 2; 17. Syst.: Cont.
Das 13. Syst. (Alto / 1) ist mit Altschlüssel versehen.

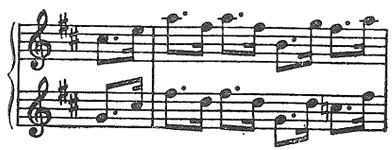
C: Die Besetzungsangaben stimmen abgesehen von unwesentlichen Abweichungen mit denen von A überein.

Taktangabe:

A^1 u. B^1 (außer Sopr. I, II, III, Baß u. Bc. c) ¢.

B^1 (Sopr. I, II, III, Baß u. Bc. c), A u. C: ¢.

Takt 1, 4. Viertel u. 2, Viol. I u. II: A^1 ursprünglich

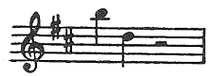


autogr. Korrektur. Takt 2, 1. u. 2. Viertel, Viol. II hinzugefügt: d a d a. – B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

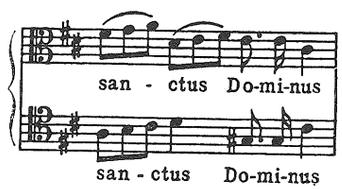
2 u. 3, Tp.: B^1 so notiert

2, Alt II u. Ten.: A Rasur. Ursprüngliche Lesart? – Autogr. hinzugefügt bei Alt II: f_1 g a a; bei Ten.: d e f_1 f_1.

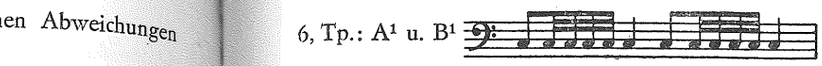
3, Tr. I: A^1, B^1 u. A:

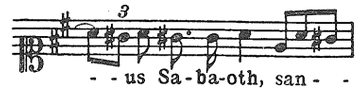
Ob. III: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

4, Viol. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur; mit Hinzufügung von c_1 beim 1. Achtel. – B^1: Viol. IIa dieselbe autogr. Korrektur (einschl. c_1); Viol. IIb endgültige Lesart ohne Korrektur.

5, Alt II u. Ten.: A^1 u. B^1 

Bc.: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. – Die nicht transponierten Bc.-Stimmen von B^1 bieten die endgültige Lesart ohne Korrektur. In der Bc.-Stimme in C findet sich eine mit der Lesartänderung nicht zusammenhängende Fehlerkorrektur.

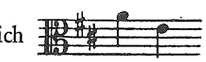
6, Tp.: A^1 u. B^1  . – A ursprünglich ebenso; autogr. korrigiert.

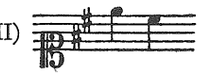
Sopr. II: A^1 u. B^1 

Bc.: B^1: In dem 1. Exemplar der Stimme ist Takt 6 versehentlich doppelt geschrieben.

7, Ob. II: B^1 . A^1 ursprünglich ebenso; autogr. korrigiert mit Hinzufügung des Buchstabens h beim letzten Sechzehntel.

Ob. III: A^1 u. B^1 . – A^1 bietet ferner bei den letzten 3 Noten eine Korrektur mit Hinzufügung von c_1 bei der 6. Note des Taktes.

1. u. 2. Viertel, Alt I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

Vgl. A^1 (Sopr. III) 

9, Ob. III: A^1 u. B^1

11, Tr. II: A^1 u. B^1

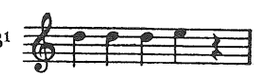
Ob. II: A^1 u. B^1

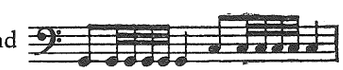
Viol. I: B^1

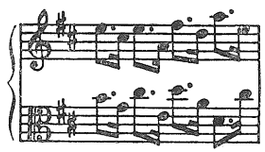
1. u. 2. Viertel, Ob. III: B^1

1. Viertel, Ob. III: A Rasur.

11, 4. Viertel u. 12, 1. Viertel, Ob. III: A^1 u. B^1

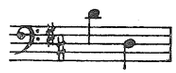
12, Tr. III: B^1 

Tp.: A^1, B^1 u. A übereinstimmend  (vgl. Takt 6).

Viol. II u. Va: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

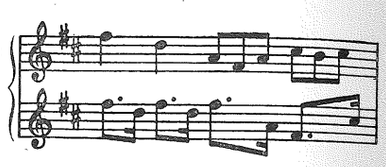
B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

3. u. 4. Viertel, Alt I: A^1 u. B^1 (Sopr. III) Text ursprünglich: Zebaoth. An beiden Stellen autogr. Korrektur.

3. u. 4. Viertel, Bc.: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

B^1 in allen Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

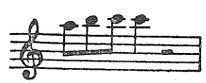
13, Tr. II: B^1

Ob. II, Viol. II: B^1 in allen Stimmen: 

14, Va.: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur.

B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

14, 1. u. 2. Viertel, Tr. II: B^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur.

15, Tr. I: B^1 ; A  . (Vgl. Takt 3.)

16 u. 17, 1. u. 2. Viertel: A^1 zu der unter der Akkol. stehenden Notenskizze vgl. die allgemeine Beschreibung der Quellen.

16, Ob. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. – B^1 ursprüngliche Lesart. A endgültige Lesart ohne Korrektur.

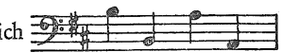
17 bis 19, Bc.: B^1 in der transponierten Stimme (Bc. c) ursprünglich doppelt geschrieben, am Ende der 2. und am Anfang der 3. Zeile auf S. 1; die erste dieser Notierungen gestrichen.

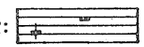
17, Sopr. I, II, Alt II, Ten: B^1 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | Alt I: B^1 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | (In A^1 endet S. 3 mit dem 2. Viertel des Taktes.)

1. u. 2. Viertel, Sopr. I, II u. Alt I: A^1 im Text die Silbe »San-« gestrichen.

18, Tr. I: B^1 der Pausentakt fehlt.

Va.: A^1 ursprünglich ; autogr. korrigiert in . Diese Lesart in B^1.

19, Baß: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. Der Text ist durch 𝄎 ersetzt. B^1 liest im Text: Deus Sabaoth.

20, Tr. II, III, Tp.: A zu Beginn des Taktes eine Streichung: 

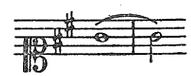
Ob. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur.

B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Ob. III: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens a beim 2. Achtel.

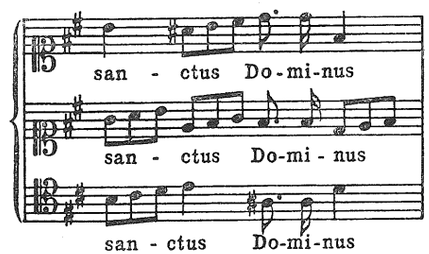
Alt II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur.

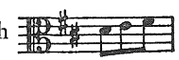
B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

21 bis 22, 2. Viertel, Alt I: A . Mit Takt 22, 2. Viertel endet S. 155 der Handschrift. Vgl. A^1 (Sopr. III) 

21, Baß: B^1 . Aber A^1 = A.

23 u. 24, Bc.: A^1 u. B^1 in allen Stimmen

23, Sopr. II, Alt I, Ten.: A^1 u. B^1 

23, 4. Viertel, Alt I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

24 u. 25, Va.: A^1 ursprünglich ;

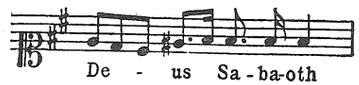
autogr. Korrektur. B^1 Takt 24 die endgültige, Takt 25 die ursprüngliche Lesart.

24, Ob. II: A^1 u. B^1 . A ursprünglich ebenso.

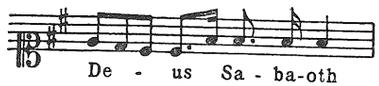
Ob. III: A^1 u. B^1 . A^1 autogr. Korrektur

beim 1. Viertel mit Hinzufügung des Buchstabens e. A zeigt

beim 1. Viertel dieselbe Korrektur.
(B^1 bietet zwischen Takt 23 u. 24 einen durchstrichenen Takt, der den Notentext von Ob. II, Takt 24 enthält.)

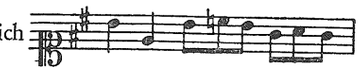
Alt I: A^1 ursprünglich 

; autogr. korrigiert (mit Hinzufügung von c, bei der 4. Note) in



Diese Lesart in B^1.

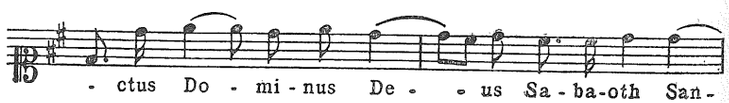
Alt II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. Unter dem 2. u. 3. Viertel die Silben »ctus Doîc,« gestrichen.

25, Alt I: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

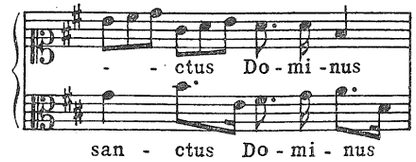
B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

26 u. 27, Ob. III: A Bogen fehlt.

28 u. 29, Alt I: A^1 u. B^1



28, Viol. I: B^1 im 1. Exemplar

Sopr. I, Alt II: A^1 u. B^1 

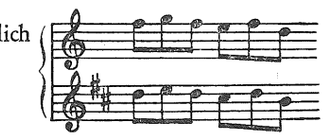
29, Alt II: A (Beginn der Seite 157) 1. Takthälfte ursprünglich

(vgl. Alt I); autogr. Korrektur.

Baß: A das Textwort »Sabaoth« fehlt.

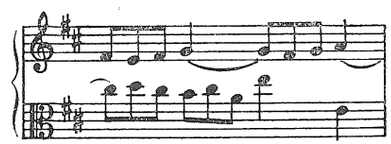
1. u. 2. Viertel, Sopr. II: A^1 u. A ursprünglich ; an beiden Stellen autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

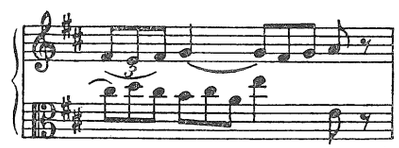
30, A^1 (Beginn der 6. Partiturseite, Bl. 3^v) in der 1. Takthälfte in den Syst. der

Tr. III u. Ob. I ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

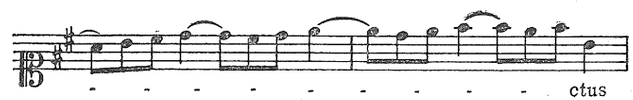
31, 4. Viertel bis 32, 3. Viertel, Baß: A^1 die Textsilbe »San-« fehlt.

32, Viol. II u. Va.:

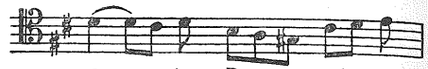
A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

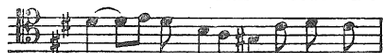
B^1 (Viol. II in beiden Stimmen)  . A ursprünglich wie B^1; autogr. Korrektur.

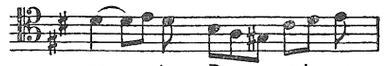
33 u. 34, Alt I: A^1 u. B^1



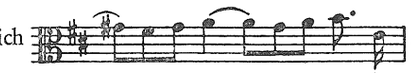
33, Alt. II: A Rasur. Ursprüngliche Lesart?

Ten.: A^1 ursprünglich 

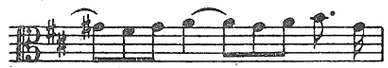
; autogr. korrigiert in 

B^1 bietet 

34, Ob. III: B^1 . (A^1 ursprünglich ebenso; das ♯ vor der 8. Note jedoch durchstrichen.)

Alt II: A^1 ursprünglich 

. Diese Lesart bietet B^1.

A^1 autogr. korrigiert in 

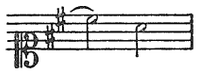
35, Sopr. I: A^1 (Anfang der 7. Partiturseite, Bl. 4^r) Wiederholung der Textsilbe »san-«.

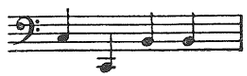
36, Ob. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur. A Rasur beim letzten Viertel.

Alt II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens f. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

37, Va.: B^1

38, Viol. I: B^1 im 1. Exemplar

Sopr. I: A ursprünglich 

Bc.: B^1 die transponierte Stimme 

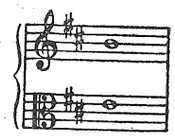
40, Viol. I: B^1 im 1. Exemplar [sic!]

41 bis 43, Viol. I: A

41, Ob. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens h.

Sopr. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens h. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung von $f_{\prime}$.

42, Viol. II u. Va.: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

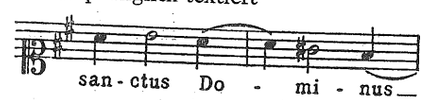
Alt I: B^1

Alt II: B^1

Baß: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

43, Sopr. II: A^1 u. B^1

Alt II: A den 6 Achtelnoten hinzugefügt: $c_{\prime}$ d $c_{\prime}$ a h a.

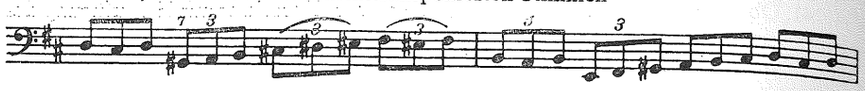
44 u. 45, Sopr. II: A^1 ursprünglich textiert 

(Die Textsilbe »-nus« zu Beginn von Takt 46 ohne Korrektur.) B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

44 u. 45, Bc.: A^1 beziffert

Takt 45 A^1 ursprünglich

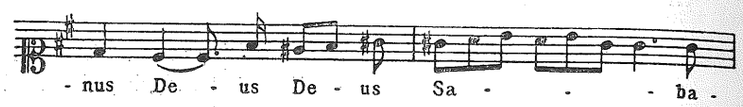
44 u. 45, Bc.: B^1 in den 3 nichttransponierten Stimmen



44, Baß: A^1 u. B^1

45, Ob. III: A^1 u. B^1

46 u. 47, Alt I: A^1 u. B^1

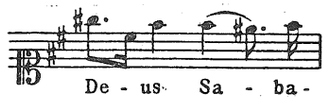


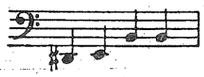
46, Va.: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Sopr. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Bc.: B^1 in der transponierten Stimme

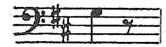
47, Viol. I: A^1 u. B^1 kein *tr*.

Sopr. I: A^1 u. B^1 

Bc.: B^1 in der transponierten Stimme 

48 bis 50, Ten.: A^1 ursprünglich autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

48, Sopr. I, II, Alt I, II u. Bc.: A^1 ursprünglich Taktvorschrift $\frac{3}{4}$. In den Singstimmen der Takt ursprünglich | 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 |. (Im Bc. jedoch von Anfang an | 𝅗𝅥 𝄾 |. Autogr. Korrektur. – B^1 in allen Stimmen endgültige Lesart ohne Korrektur.

50, Bc.: A^1 und B^1  . A ursprünglich ebenso; autogr. korrigiert in

56, Bc.: A^1 u. B^1 . A ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens a.

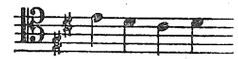
56, 1. Achtel, Alt II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

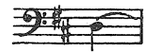
58, Ten.: A^1 , die Textierung übereinstimmend mit A.

60, Ten.: A Text ursprünglich »tua«. Nachträglich, vielleicht von C. P. E. Bach, korrigiert. C bietet »ejus«.

61 u. 62, Bc.: A^1 u. B^1

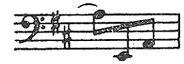
62, Alt II: A^1 u. B^1

63, Ten.: A^1 autogr. Korrektur. Zu Anfang ursprünglich folgende Noten 

66, Bc.: A^1 und ebenso die transponierte Stimme von B^1 ursprünglich an beiden Stellen autogr. korrigiert in  ; so die drei nichttransponierten Bc.-Stimmen von B^1 ohne Korrektur.

69, Sopr. I: A^1 u. B^1

Alt II: B^1 kein *tr*.

Bc.: A^1 und ebenso die transponierte Stimme von B^1 ursprünglich  an beiden Stellen autogr. korrigiert in ; beim 2. Achtel in der Partitur der Buchstabe e, in der Stimme der Buchstabe d hinzugefügt; die veränderte Lesart in den 3 nichttransponierten Bc.-Stimmen von B^1 ohne Korrektur.

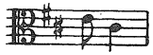
71, Tr. I: A^1 oberhalb des Syst. in kleiner Schrift: 24).

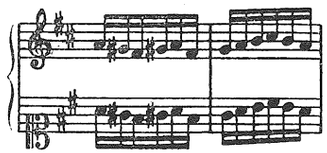
Sopr. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 ohne Korrektur.

Alt II: A^1 . B^1

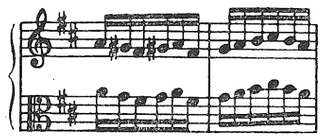
72, Ob. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

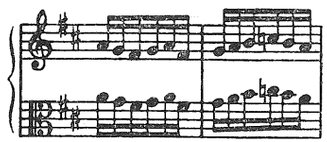
Sopr. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. Die Textierung ohne Korrektur.

Alt II: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

73 u. 74, Ob. III u. Alt I: A^1 u. B^1 

die ♯ sind A^1, Alt I und B^1, beide Stimmen, nachträglich autogr. beigefügt.

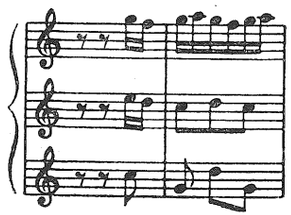
A ursprünglich  ; autogr. korrigiert

in  . C bietet diese letzte Lesart.

Unsere Ausgabe folgt der analogen Stelle Takt 126 u. 127, Ob. III, Alt II, wo sämtliche Quellen ohne Korrektur übereinstimmen.

74, Bc.: B^1 im 2. u. 3. nichttransponierten und im transponierten Exemplar ; im 2. Exemplar korrigiert in

75, Ob. II, III u. Alt I: B^1 kein *tr*.

76 u. 77, Tr. I, II, III: A^1 ursprünglich 

77, Viol. I: A^1 u. B^1 kein *tr*.

78, Tr. III: A^1 ursprünglich ; autogr. korrigiert in

Diese Lesart in B^1 und ursprünglich auch in A; hier autogr. Korrektur.

Ob. I: A^1 u. B^1 . A ursprünglich ebenso; autogr. Korrektur.

Alt I: A^1 u. B^1 . A ursprünglich entsprechend; autogr. Korrektur.

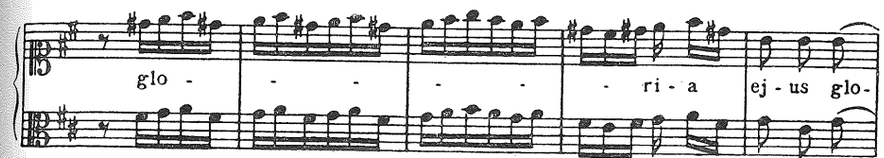
Alt II u. Ten.: A^1 u. B^1

79 bis 83, Viol. I: B^1 im 1. Exemplar nachträglich autogr. eingefügt.

82, Alt I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung von c_1. B^1 bietet die ursprüngliche Lesart ohne Korrektur. – A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

83, Bc.: A^1 u. B^1 . A ursprünglich ebenso; autogr. Korrektur mit Hinzufügung der Buchstaben e e beim 2. u. 3. Achtel.

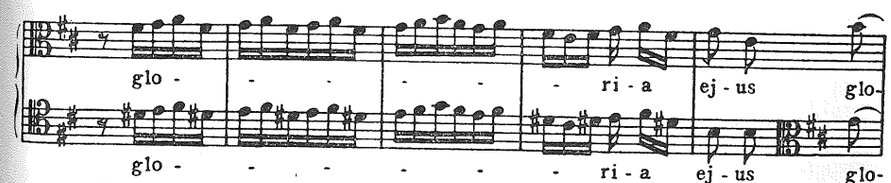
84 bis 88, Alt I u. II: A^1 u. B^1



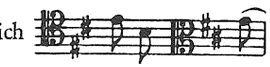
Hiervon Takt 88, Alt I, A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur.

B^1 bietet Takt 88, Alt I die spätere Lesart ohne Korrektur.

A notiert in den Takten 84 bis 88, 2. Achtel, Alt II im Tenorschlüssel, so daß folgendes Notenbild entsteht:

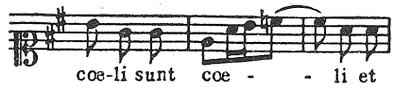


(Der Tenorschlüssel vor Takt 84 sowie sämtliche ♯ sind nachträglich autogr. eingefügt.)

Takt 88, Alt II lautete A ursprünglich 

84, Sopr. I: A kein Text.

86, Tr. I, II, III, Tp., Ob. I, II, III, Viol. I, II, Va.: A der Pausentakt ursprünglich übersprungen; autogr. in allen Stimmen korrigiert

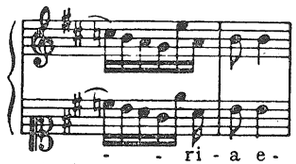
88 bis 90, Sopr. II: A¹ u. B¹ 

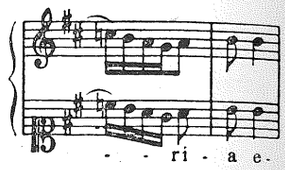
88: A¹ zu Beginn des Taktes (unter dem Taktstrich) am Fuß der Akkol.: Tutti.

90, Alt I: A¹ ursprünglich

; autogr. Korrektur. B¹ endgültige Lesart ohne Korrektur.

91 u. 92, Ob. III, Alt I:

A¹ ursprünglich 

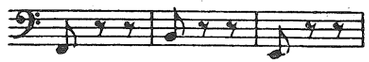
; autogr. korrigiert in 

B¹ bietet ohne Korrektur die spätere der beiden Lesarten, A ohne Korrektur die frühere.

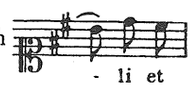
92 u. 93, Sopr. I: A im Text: tua (statt: ejus).

93, Ten. u. Baß: A¹ u. B¹ | 𝅗𝅥 𝄾 |.

94 u. 95, Bc.: A¹ beziffert

96 bis 98, Bc.: B¹ in der transponierten Stimme 

96, Viol. I: B¹ im 1. Exemplar. Dieser Takt versehentlich zweimal notiert.
Alt II: A¹ die Textsilbe »- -ni« fehlt.

97, Sopr. II: A¹ ursprünglich 

; autogr. Korrektur. B¹ endgültige Lesart ohne Korrektur.

99 bis 105, Baß: A umfangreiche Korrektur. Takt 99 ursprünglich als Pausentakt geschrieben, so daß die Tonlinie der Baßstimme, die in die Takte 99 bis 104 gehört, versehentlich in den Takt 100 bis 105 aufgezeichnet wurde. Bach entdeckte das Versehen nach der Niederschrift des Taktes 105 (d. h. am Ende der S. 163), durchstrich das Pausenzeichen in Takt 99, versah die Takte 100

bis 105 mit Verweisungszeichen, die ihre Verschiebung um 1 Takt nach links andeuten, und fügte am Ende der Zeile den Pausentakt 105 ein.

100 u. 101, Viol. I: A

100, Ob. III: A¹ ursprünglich
; autogr. Korrektur. B¹ endgültige Lesart ohne Korrektur.

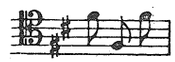
Alt I: B¹

103, Va.: B¹ der Takt ursprünglich zweimal geschrieben; der erste davon durchstrichen.

104, Ob. I, II, III, Viol. I, II, Va.: A¹ u. B¹ | 𝅗𝅥 𝄾 | A ursprünglich ebenso; hier autogr. Korrektur.
Sopr. I: A die Textsilbe »-jus« fehlt.
Baß: A¹ | 𝅘𝅥𝅮 𝄾 |. B¹ | 𝅗𝅥 𝄾 |

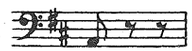
105, Tr. I: A¹ u. B¹ kein *tr*.

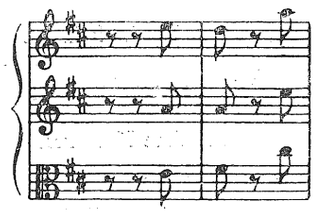
108, Sopr. I: A¹ u. B¹

Ten.: A¹ ursprünglich 
; autogr. Korrektur. B¹ endgültige Lesart ohne Korrektur.

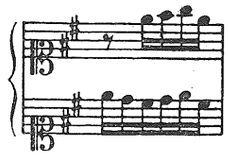
109 u. 110, Bc.: A¹ umfangreiche Korrektur. Ursprüngliche Lesart? B¹ endgültige Lesart ohne Korrektur. NB. Takt 110 A¹ doppelte Korrektur.

109, Ten.: A¹ Textwort »coeli« fehlt.

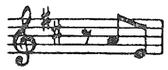
110 bis 112, Bc.: A¹ (nach der 1. Korrektur von Takt 110) zunächst
autogr. Korrektur. B¹ endgültige Lesart ohne Korrektur. – Takt 112 A ebenfalls ursprünglich 

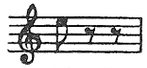
110 u. 111, Viol. I, II, Va.: A¹ ursprünglich 
autogr. Korrektur; Takt 111, 3. Achtel hinzugefügt zu Viol. II c, zu Va. a. B¹ bietet einige dieser Korrekturen ebenfalls.

110, Tr. I: B^1 kein *tr*.

Sopr. I, II: A^1 ursprünglich  ;

autogr. Korrektur, Sopr. II beim 5. u. 6. Sechzehntel hinzugefügt c_1, e. – B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.
Bc.: B^1 im 2. Exemplar dieser Takt ursprünglich zweimal geschrieben, der zweite davon durchstrichen.

113, Ob. II: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

114, Tr. II: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens c. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

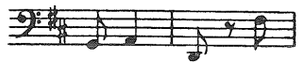
115 u. 116, Viol. I: B^1 im 1. Exemplar

115, Ob. III: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 zeigt analoge Korrektur.

Alt I: A^1 u. B^1

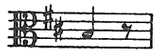
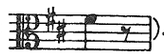
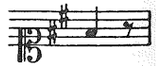
Ten.: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung von f_1. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

117, Viol. I: B^1 1. Exemplar

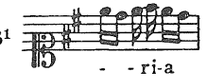
118 u. 119, Bc.: A^1 u. B^1 

118, Tr. I: A^1 u. B^1 kein *tr*.

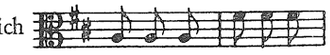
Va.: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

119, Alt I: A  (statt ). Mit Takt 119 beginnt S. 165 des Manuskripts ohne Schlüsselvorzeichnung. Vgl. A^1 

121, Sopr. II: A die Textsilbe »glo-« fehlt.

124, Sopr. I: A^1 u. B^1 

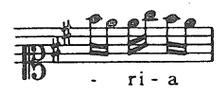
125, 2. Achtel bis 130, Bc.: A im Tenorschlüssel notiert. A^1 u. B^1 Takt 126 bis 130 ebenso.

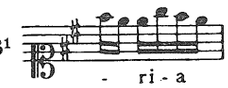
125 u. 126, Alt I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

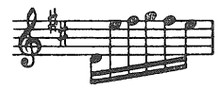
125, Sopr. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.
Bc.: B^1 im 1., 2. u. 3. Exemplar ursprünglich ; autogr. Korrektur.

128, Ob. II, III: B^1 kein *tr*.

130, Ob. I: A^1 u. B^1 . (B^1 ohne Bogen über dem 1. u. 2. Sechzehntel.)

Sopr. I: A^1 

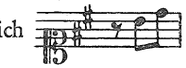
. B^1 

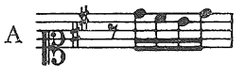
131, Viol. II: A^1 u. B^1 

132, Ob. I: A^1 . (Aber B^1 .)

Ob. III: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Viol. II: A^1 u. B^1

Sopr. I: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

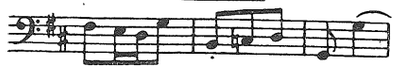
Sopr. I: A 

Ten.: A

133 u. 134, Tr. I, Ob. I, II, Sopr. II: A^1 Korrektur. Ursprüngliche Lesart? B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

134, Viol. II: A^1 kein *tr*. (B^1 hat den *tr* in beiden Stimmen.)

135 bis 137, Bc.: A^1 ursprünglich

autogr. korrigiert in 

B^1 bietet die spätere dieser Lesarten.

135, Viol. I: B^1 im 1. Exemplar

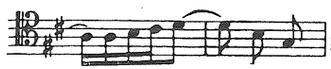
Sopr. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

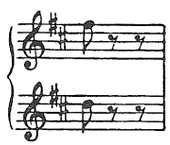
136, Tr. I u. Ob. I: A^1 u. B^1 kein *tr*.

136 bis 137, 1. Achtel, Alt II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

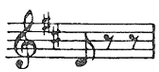
137, Sopr. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Ten.: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

139 u. 140, Ten.: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung des Buchstabens h beim letzten Achtel. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

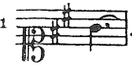
139, Viol. I u. II: A^1 ursprünglich 

autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

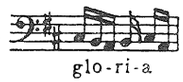
141, Viol. II: A 

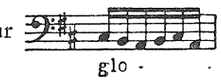
143 u. 144, Ten.: B^1

144, Ob. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Alt I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. (Mit Takt 144 beginnt S. 162 der Handschrift ohne Schlüsselvorzeichnung. Vgl. A^1  .)

145, Sopr. II: B^1 der Takt fehlt.

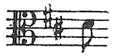
Baß: A^1 ursprünglich 

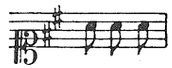
; die Silben »-ri-a« gestrichen, der Notentext unkorrigiert. B^1 bietet ohne Korrektur 

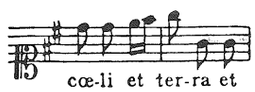
147, Ob. III: A

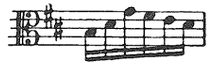
Sopr. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

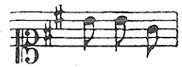
Alt II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

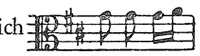
148, 1. Achtel, Alt I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

(Vgl. A^1  .)

149 u. 150, Sopr. II: A 

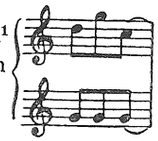
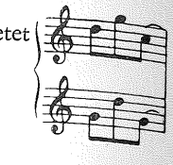
149, Va.: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung des Buchstabens g beim 1. u. 3. Sechzehntel. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Alt I: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

Alt II: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

150, Viol. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 bietet die ursprüngliche Lesart.

Ten.: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 bietet die ursprüngliche Lesart.

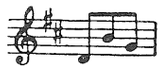
151, Tr. II u. III: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 bietet 

152, Tr. I u. Ob. III: A^1 u. B^1 kein *tr*.
Viol. I: B^1 im 1. Exemplar kein *tr*.

153 u. 154, Viol. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

153, Ob. III: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

154, Tr. I: B^1 *tr* fehlt.

Ob. III: A 

156, Viol. I: B^1 im 1. Exemplar

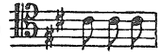
157 bis 158, 1. Achtel, Viol. II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

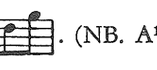
161, Viol. I: B^1 im 1. Exemplar

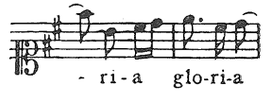
Alt II: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

162, Tr. I, II, III: A^1 u. B^1 | |

163 bis 164, 1. Achtel, Va.: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

163, Ten.: A^1 ursprünglich  ; autogr. Korrektur. B^1 endgültige Lesart ohne Korrektur.

164, Viol. II: A ursprünglich  . (NB. A^1 bietet über dem Notensystem oberhalb des 3. Achtels einen Tintenfleck von der Größe eines Notenkopfes.)

165 u. 166, Sopr. II: A^1 u. B^1 

165, Ob. I: A^1 ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung von g f, e d c, h. B^1 bietet die ursprüngliche Lesart.

Bc.: B^1 im 3. Exemplar

166, Viol. II: B^1 im 1. Exemplar

167, Tr. I: A^1 u. B^1 kein *tr*.
Ob. III: B^1 kein *tr*.

Viol. II: B^1 im 2. Exemplar ; der *tr* autogr. hinzugefügt.

Sopr. II: B^1 ; der *tr* autogr. hinzugefügt.

168: Die 𝄐 fehlt: A^1 Viol. I, Alt II; B^1 Tr. I, II, Ob. II, Viol. I, Alt II, Baß, Bc.; A Tr. II, III, Tp., Ob. III, Viol. I, Sopr. II, Alt II.
Der Vermerk »Fine SDG« nur in A^1.

1. Osanna in excelsis

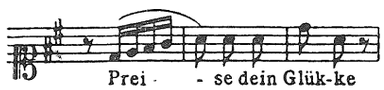
A: S. 169 bis 179 Anfang. – Auf jeder Seite 1 Akkol. zu 20 Syst. – S. 179 enthält die Takte 145 bis 148, die nicht ganz den dritten Teil der Seite füllen. Rechts daneben: »Benedictus« Takt 1 bis 23 a (siehe die Bemerkung zu diesem Satz).
C-Schlüssel bis Takt 130 stets in der Form II; Takt 131 (Anfang der S. 178) in der Form I, bei Alt I und Ten. I jedoch der Korrektur wegen in der Form II.

Der Satz ist auf dem Wege des Parodieverfahrens hervorgegangen aus dem Chor »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«, dem 1. Satz der gleichnamigen Cantata gratulatoria in adventum regis (BWV 215). Der vollständige Text dieses Chores (Verfasser Joh. Christ. Clauder) lautet:

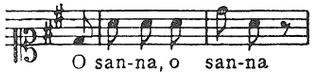
Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen,
Weil Gott den Thron deines Königs erhält.
Fröhliches Land,
Danke dem Himmel und küsse die Hand,
Die deine Wohltat läßt täglich wachsen
Und deine Bürger in Sicherheit stellt.

Von dem Urbilde sind nur die Takte 34 (mit Auftakt) bis 181, die Vertonung der Zeilen 1 und 2 des Urbildes, verwandt worden; ihnen entsprechen vom »Osanna« die Takte 1 (mit Auftakt) bis 148. Tiefere Eingriffe in das Original hat Bach bei dessen Parodierung nicht vorgenommen. Die wichtigste und regelmäßig wiederkehrende Änderung ist die Abwandlung bestimmter Auftakte, wofür zwei charakteristische Beispiele genannt seien:

Urbild, Takt 33 bis 35, Sopr. I (die übrigen Singstimmen im Einklang oder in der unteren Oktave):



Parodie, Takt 1 u. 2, Sopr. I (die übrigen Singstimmen im Einklang oder in der unteren Oktave):



Urbild, Takt 45 u. 46, Fl. I, II, Ob. I, Viol. I:

Parodie, Takt 12 u. 13, Fl. I, II, Viol. I:

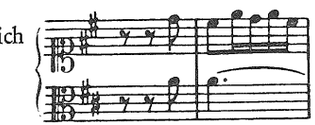
Überschrift: J. J. Osanna in excelsis. ab 8 Voci. 3 Trombe. Tamburi. 2 Trav. 2 Hautb. / 2 Violini. Viola e Continuo.

Bei Beginn der 1. Akkol.: Über dem 12. Syst.: Canto 1; über dem 13. Syst.: Alto 1; über dem 14. Syst.: Tenor 1 mo; über dem 15. Syst.: Baßo 1; über dem 16. Syst.: Canto 2; über dem 17. Syst.: Alto 2; über dem 18. Syst.: Tenore 2; über dem 19. Syst.: Baßo 2; über dem 20. Syst.: Continuo.

Auftakt vor Takt 1: A im 1. bis 11. Syst. der Akkol. (Tr. I bis Va.) ursprünglich ; autogr. korrigiert in . – Im 1. bis 10. Syst. (Tr. I bis Viol. II) fehlt die Taktvorschrift 3/8.

Takt 1, 3. Achtel bis 2, 2. Achtel: A in allen Singstimmen statt des Textes %.

Zu Takt 2ff.: S. 169 des Bandes A enthält die Takte 1 bis 12 unseres Satzes. In sämtlichen Systemen der Akkol. ist ein ganzer Takt durchstrichen, jedoch nicht in allen Stimmen an derselben Stelle.
Im 1. bis 11. Syst. (Tr. I bis Va.) folgt die Streichung auf Takt 1; gestrichen ist in sämtlichen Stimmen ein Pausentakt ( ).

Im 12. bis 19. Syst. (Sopr. I bis Baß II) folgt die Streichung auf Takt 5.
Sopr. I u. Alt I boten in diesem durchstrichenen und dem folgenden Takt ursprünglich  ; im 2. dieser Takte in beiden Stimmen Rasuren und autogr. Korrekturen.

Ten. I bot in dem durchstrichenen Takt ursprünglich ; der folgende Takt zeigt keine Korrekturen.
In den übrigen Vokalstimmen war der durchstrichene Takt ursprünglich als Pausentakt ( ) notiert.

Im 20. Syst. (Bc.) folgt die Streichung auf Takt 3. Der durchstrichene Takt war vor der Streichung leer ( )

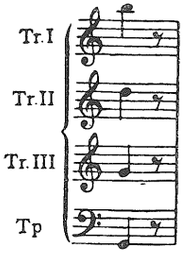
Takt 6, Viol. I: A ursprünglich ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung des Buchstabens d.

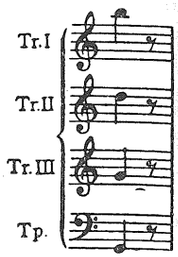
9, 3. Achtel bis 10, 2. Achtel, Sopr. I, Ten. I, Baß I, Alt II, Ten. II, Baß II: A statt des Textes %.

10, Baß II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

10, 3. Achtel bis 11, 2. Achtel, Ten. I, Baß I: A statt des Textes %.

11, 3. Achtel bis 12, 2. Achtel, Sopr. II, Alt II, Ten. II: A statt des Textes %.

14: A ursprünglich 

Vgl. Kant., Takt 47 

22 u. 23, Sopr. I: A autogr. Korrektur im Text.

29, Va.: A

29, 3. Achtel bis 31, 2. Achtel, Ten. I: A statt des Textes %.

30 u. 31, Fl. II: A

30, 3. Achtel bis 32, 2. Achtel: A Sopr. II, Alt II, Baß II statt des Textes %. Ten. II weder Text noch %.

34, 3. Achtel bis 36, 2. Achtel: A Baß II statt des Textes %; Sopr. II, Alt II, Ten. II, weder Text noch %.

37, 3. Achtel bis 38, 2. Achtel, Ten. I: A statt des Textwortes »osanna« %.

40, 3. Achtel bis 42, 2. Achtel, Baß I: A statt des Textes %.

53, Va.: A ; kann jedoch versehentlich gelesen werden . – C bietet diese irrtümliche Lesart.

54, 3. Achtel bis 56, 2. Achtel, Sopr. I, Alt I, Ten. I, Baß I: A statt des Textes %.

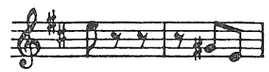
58, 3. Achtel bis 60, 2. Achtel, Sopr. I, Alt I, Ten. I, Baß I: A statt des Textes %.

60, 3. Achtel bis 62, 2. Achtel, Sopr. II: A statt des Textes %.
3. Achtel bis 61, 2. Achtel, Ten. II: A statt des Textwortes »osanna« *tr*.

65, 3. Achtel bis 70, 2. Achtel, Sopr. II, Alt II, Ten. II, Baß II: A statt des Textes *tr*.

74, 3. Achtel bis 75, 2. Achtel, Sopr. I: A statt des Textwortes »osanna« *tr*.

76, Tr. I: A das Pausenzeichen fehlt.

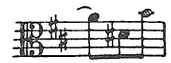
77 u. 78, Ob. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

77, 3. Achtel bis 79, 2. Achtel, Alt I, Ten. I: A statt des Textes %.

78, 3. Achtel bis 79, 2. Achtel, Sopr. II, Alt II: A statt des Textwortes »osanna« %.

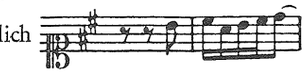
80, 3. Achtel bis 82, 2. Achtel, Sopr. I, Alt I, Ten. II, Baß I: A statt des Textes %.

88, Alt I: A die Textsilbe »-na« fehlt.

Alt II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

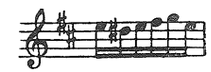
Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – Vgl. Kant., Takt 121, Bc.:

91, Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

93 u. 94, Sopr. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur unter Hinzufügung der Buchstaben a h.

93, 3. Achtel bis 94, 2. Achtel, Alt II, Ten. II, Baß II: A statt des Textes %.

94, 3. Achtel bis 96, 2. Achtel: A Alt I u. Baß I statt des Textes %; Ten. I weder Text noch %.

96, Ob. II u. Viol. II: A , Kant., Takt 129: 

96, 3. Achtel bis 98, 2. Achtel, Alt II, Ten. II, Baß II: A statt des Textes zweimal %.

97, 3. Achtel bis 100, 2. Achtel, Sopr. II: A statt des Textes %.

98, 3. Achtel bis 100, 2. Achtel, Alt I, Ten. I, Baß I: A statt des Textes %.

100, Bc.: A ursprünglich ; autogr. Korrektur. – Vgl. Kant., Takt 133:

102 bis 104, Ten. II: A kein Text.

102, 3. Achtel bis 103, 2. Achtel, Sopr. I, Ten. I, Baß I, Sopr. II, Alt II: A statt des Textwortes »osanna« %.

102, 3. Achtel bis 103, 1. Achtel, Sopr. I: A das Textwort »osanna« fehlt.

104, Sopr. II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

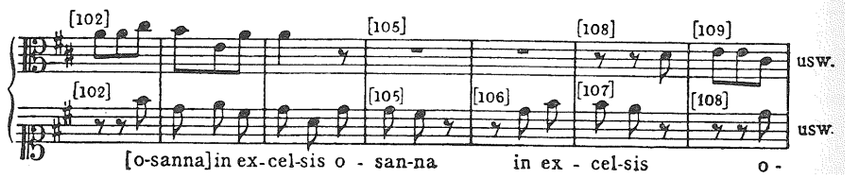
Zu den Angaben über Stärkegrade in den Takten 104 bis 116:
A enthält folgende autogr. Eintragungen:

	104	105	108	112	114
Sopr. I	3. Achtel: piano			3. Achtel: pian	2. Achtel: f
Sopr. II		piano			
Bc.	2. Achtel: pian		3. Achtel: fort.	2. Achtel: pian	2. Achtel: fort.

Unsere Ausgabe vervollständigt diese Angaben folgendermaßen (wenn nichts anderes vermerkt, stehen die Eintragungen beim 3. Achtel des Taktes):

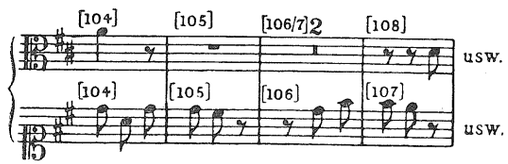
	104	105	106	108	109	112	113	114
Sopr. I	piano			*forte*		piano		(2. Achtel) *forte*
Alt I	*piano*			*forte*		*piano*		(2. Achtel) *forte*
Ten. I	*piano*			*forte*		*piano*		(2. Achtel) *forte*
Baß I						*piano*		(2. Achtel) *forte*
Sopr. II		piano		*forte*			*piano*	*forte*
Alt II		*piano*		*forte*			*piano*	*forte*
Ten. II			*piano*		*forte*		*piano*	*forte*
Baß II							*piano*	*forte*
Bc.	(2. Achtel) piano			forte		(2. Achtel) piano		(2. Achtel) forte

Zu Takt 105ff.: S. 176 des Bandes A enthält die Takte 102 bis 116 unseres Satzes. Im 1. bis 11. Syst. der Akkol. (Tr. I bis Va.) liegt im 5. Takt dieser Seite autogr. Korrektur vor. Statt zweier Pausentakte (106 u. 107) notierte Bach versehentlich nur einen Pausentakt. Da die Stimmen im 12. bis 20. Syst. (Sopr. I bis Bc.) korrekt aufgezeichnet wurden, steht die Notation der Instrumente in den Takten 106ff. um einen Takt verschoben über der Notation der Singstimmen und des Bc. Ich notiere den Anfang der Zeile (Takt 102ff.) in den Stimmen der Va. (als Repräsentanten der Systeme 1 bis 11) und des Sopr. I (als Repräsentanten der Systeme 12 bis 20):

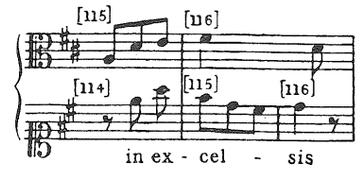


Bach korrigierte den Fehler, indem er

a) in den Systemen 1 bis 11 im 5. Takt der Seite ein Pausenzeichen für 2 Takte eintrug. Vgl. Va. u. Sopr. I:



b) am Schluß der Seite in den Systemen 1 bis 11 einen Takt mit zwei Takten der Systeme 12 bis 20 in Übereinstimmung brachte. Vgl. Va. u. Sopr. I:



110, 3. Achtel bis 111, 2. Achtel, Ten. I: A statt des Textes %.

111, 3. Achtel bis 112, 2. Achtel, Sopr. I, Alt I, Ten. I, Alt II, Ten. II: A statt des Textes %.

112, 2. Achtel, Sopr. II: A die Textsilbe »-na« fehlt.

112, 3. Achtel bis 113, 2. Achtel, Alt I, Ten. I, Baß I: A statt des Textes %.

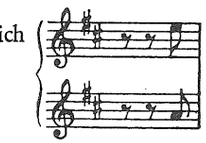
113 bis 116, Ten. II: A nur textiert: % in. [»excelsis« fehlt.]

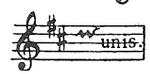
113, 3. Achtel bis 114, 2. Achtel, Baß II: A textiert: % in.

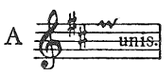
113, 3. Achtel: A unter dem Bc. ein durchstrichenes p.

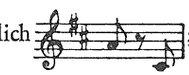
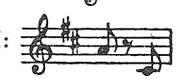
114 bis 116, Alt I: A kein Text.

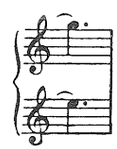
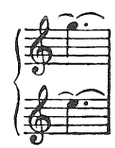
114 bis 116, Ten. I: A vom Text nur das Wort »in«.

114, Viol. I u. II: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

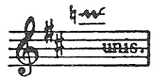
118, Ob. II u. Viol. II: A  ; die Takte 119 bis 123 leer.

119, Fl. II: A  ; die Takte 120 bis 123 leer.

124, Viol. I: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur. – Vgl. Kant., Takt 157, Viol. I: 

130, Tr. I u. II: A (Ende der S. 177)  statt 

dagegen Takt 131 (Beginn der S. 178)

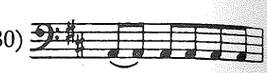
132, Fl. II: A 

; die Takte 133 bis 146 leer.

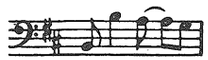
2. Benedictus

A: S. 179 bis 180. – S. 179 bietet zunächst die Takte 145 bis 148 des »Osanna« in 1 Akkol. zu 20 Syst. Die leeren Notensysteme, die bis zum rechten Blattrand reichen und etwa ²/₃ der Seite ausmachen, benutzte Bach (unter Hinzufügung eines Notensystems am Fuß) zur Aufzeichnung der Takte 1 bis 23a des »Benedictus« in 7 Akkol. zu 3 Syst. – S. 180: 6 Akkol. zu 3 Syst. und 1 Akkol. zu 2 Syst., letztere die Takte 54 bis 57 enthaltend.
Überschrift: Benedict,. – Keine Besetzungsangaben. Aus dem Stimmumfang und der Figuration ist jedoch zu erkennen, daß das obligate Soloinstrument Flauto traverso ist. – Keine Angaben über Stärkegrade.

17, Fl.: A

23, Bc.: A (mit dem 2. Viertel les Taktes beginnt S. 180) 

28, Bc.: A (mit dem 3. Viertel des Taktes beginnt die 2. Zeile auf S. 180)



37, Bc.: A kein Bogen.

49, Fl.: A

50, 2. Achtel, Fl.: A kein Bogen.

53, Ten.: A (Ende der letzten Akkol. zu 3 Syst.)

55, 6. Achtel, Fl.: A kein Bogen.

4. Agnus Dei

A: S. 181, Z. 1 bis S. 182, Z. 2. – S. 181: 6 Akkol. zu 3 Syst.; S. 182: 2 Akkol. zu 3 Syst.
Der C-Schlüssel stets in der Form II; die halbe Note stets in der Form II.
In drei Takten finden sich bei der Violine Angaben von Stärkegraden. Ihre Übernahme, bzw. Ergänzung in unserer Ausgabe ist aus folgender Tabelle zu ersehen:

	A	Ausgabe
9	piano	piano
17	F	forte
27	pia,	piano
45		*forte*

Der Satz ist das Ergebnis einer doppelten Parodierung. Das früheste zugrunde liegende Stück ist die Arie der Natur »Entfernet euch, ihr kalten Herzen«, der 3. Satz einer Serenate, die Bach im Jahre 1725 auf einen Text Gottscheds komponiert hatte. Anlaß der Komposition war die Vermählung des Geheimen Kriegsrates von Hohenthal in Leipzig. Der 1. Satz beginnt mit den Worten: »Auf! süß entzückende Gewalt.« (Vgl. Friedrich Smend: Bachs Himmelfahrts-Oratorium. – Bach-Gedenkschrift 1950. Zürich: Atlantis-Verlag, S. 42ff.) Der Arientext hat folgenden Wortlaut:

Entfernet euch, ihr kalten Herzen!
Entfernet euch, ich bin euch feind.
Wer nicht der Liebe Platz will geben,
Der flieht sein Glück, der haßt sein Leben
Und ist der ärgsten Torheit Freund.
Ihr wählt euch selber nichts als Schmerzen.

Die Musik dieser Serenate ist zwar verschollen; doch läßt sich zeigen, daß unsere Arie zum 4. Satz des Himmelfahrts-Oratoriums (Kant. Nr. 11, Textverfasser unbekannt) parodiert worden ist, die folgenden Text hat:

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,
Ach, fliehe nicht so bald von mir.
Dein Abschied und dein frühes Scheiden
Bringt mir das allergrößte Leiden,
Ach ja, so bleibe doch noch hier;
Sonst werd' ich ganz von Schmerz umgeben.

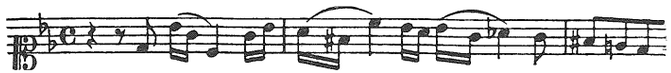
Das Urbild der Vertonung hat dabei eine starke Umformung erfahren. Unverändert blieb die Besetzung; die Tonart aber wurde von a-moll (Urbild) nach g-moll (Parodie) verlegt. Folgende Skizze zeigt, welche Taktgruppen aus dem Original in die Parodie übergegangen sind:

Urbild	*Parodie*
1 bis 9a Vorspiel	1 bis 9a Vorspiel
9 bis 11a Gesangsteil 11b bis 15a Zwischenspiel	[ersetzt durch 9 bis 13a]
15 bis 25a Gesangsteil	13 bis 23a Gesangsteil
25 bis 29a Zwischenspiel	23 bis 27a Zwischenspiel

29	bis 53 a	Mittelteil des Satzes			
53 b bis 55 a		Gesangsteil	} [ersetzt durch 27 bis 34 a]		
55 b bis 59 a		Zwischenspiel			
59	bis 71 a	Gesangsteil	[verkürzt]	34 bis 45 a	Gesangsteil
71	bis 79	Nachspiel	[verkürzt]	45 bis 49	Nachspiel

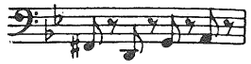
Wie man sieht, ist bei der Parodierung der Mittelteil des Urbildes ganz fortgefallen. An die Stelle der originalen Taktgruppen 9 bis 15 a und 53 b bis 59 a sind in der Parodie neukomponierte Abschnitte getreten, die auf eigenem Themenmaterial aufgebaut sind. Aber auch die aus dem Vorbilde übernommenen Abschnitte blieben nicht unverändert. Hingewiesen sei nur auf den Kopf des Ritornells. Er lautet:
im Urbild

in der Parodie

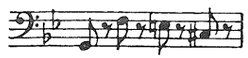


A: Überschrift: Agnus Dei. – Bei dem Wort »Agnus« liegt autogr. Korrektur vor; es lautete ursprünglich: Dona.
Die Stimme der Viol. ist im Sopranschlüssel notiert. Bei Beginn der 1. Akkol.: Vor dem 1. Syst.: Violini/unsuoni; vor dem 2. Syst.: Alto; vor dem 3. Syst.: Cont.

Takt 13, 5. Achtel, Alt: A kein Bogen.

14, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

17: A unter dem 1. Syst.: F.

20, Bc.: A ursprünglich  ; autogr. Korrektur mit Hinzufügung der Bezifferung $\frac{6}{4}$ über dem 1. Achtel. – Vgl. Himmelfahrts-Oratorium, Takt 22, Bc.:

27, 3. Viertel: A unter dem 1. Syst.: pia,.
35, 4. Viertel, Viol.: A kein Bogen.

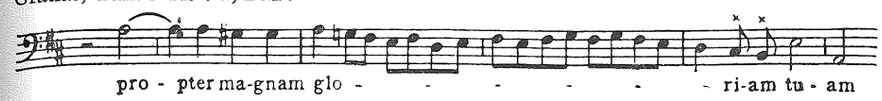
5. Dona nobis pacem

A: S. 182, Z. 3 bis S. 188. – Stets 1 Akkol. zu 14 Syst. – S. 183 bis 188 unter der Akkol. 4 leere Notensysteme.
Der C-Schlüssel mit Ausnahme von Takt 4 und Takt 20 Bc. stets in der Form II; die halbe Note stets in der Form II.

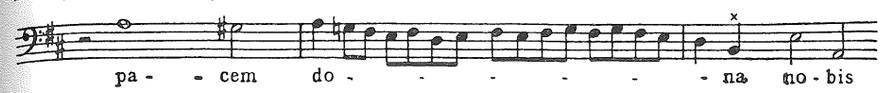
Der Satz ist Parodie des »Gratias agimus tibi« der »Missa« (S. 73 ff. dieser Ausgabe; vgl. Kritischen Bericht S. 282 ff.). Das Vorbild ist außer gewissen Abwandlungen, die sich

aus der Silbenverteilung ergeben, fast gänzlich unverändert geblieben. Im Schriftbild unterscheidet sich die Parodie von der Vorlage dadurch, daß im »Dona« die Doppeltakte nur in den seltensten Fällen unterteilt sind. Das 2. Thema hat eine leichte Abwandlung erfahren. Vgl.

Gratias, Takt 5 bis 7 a, Baß:

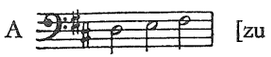


Dona, Takt 5 bis 7 a, Baß:

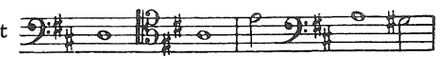


Schließlich ist zu erwähnen, daß in der Quelle A beim »Dona« (im Unterschied vom »Gratias«) die Flöten genannt werden.
Die Varianten zwischen dem »Dona nobis pacem« und dem »Gratias agimus tibi« (Fassung der Quelle A) sind im folgenden Bericht vollständig mitgeteilt.

Takt 1: A bei Beginn der 1. Akkol.: Vor dem 1. Syst.: Tromba/1; vor dem 2. Syst.: Tromba/2; vor dem 3. Syst.: Tromba/3; vor dem 4. Syst.: Tamburi; vor dem 5. Syst.: Trav: / e / Hautb./1; vor dem 6. Syst.: Hautb./2; vor dem 7. Syst.: Violino/1; vor dem 8. Syst.: Violino/2; vor dem 9. Syst.: Viola; vor dem 10. Syst.: Sopr./1 & 2; vor dem 11. Syst.: Alto/1 et 2; vor dem 12. Syst.: [nach vorhergegangener Korrektur] Tenore/1 & 2; vor dem 13. Syst.: Basso/1 & 2; vor dem 14. Syst.: Cont.

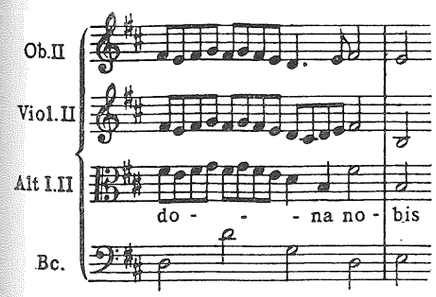
1, Bc.: A  [zu Beginn fehlt das Pausenzeichen; Baß richtig].

1, 4. Halbe bis 2, 1. Halbe, Ten. I, II: A kein Bogen.

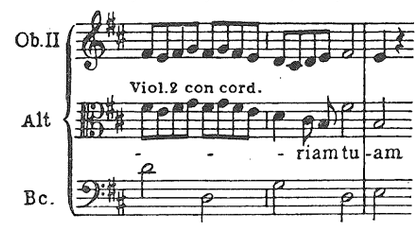
4 u. 5, Bc.: A so notiert 

6, Baß u. Bc.: A Takt in der Mitte unterteilt.
8, Fl. I, II, Ob. I: A Takt in der Mitte unterteilt.

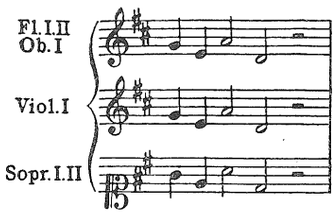
8 u. 9, 1. Halbe, Ob. II, Viol. II, Alt, Bc.: A



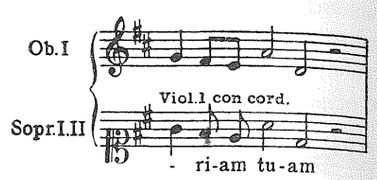
Gratias, Ob. II, Viol. II, Alt, Bc.: A

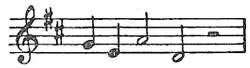


9, Fl. I, II, Ob. I: A

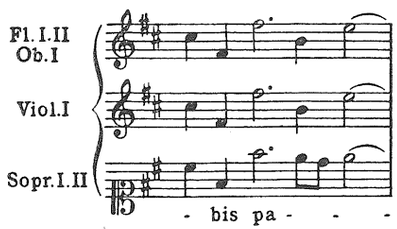


Gratias, Ob. I, Viol. I, Sopr. I, II: A

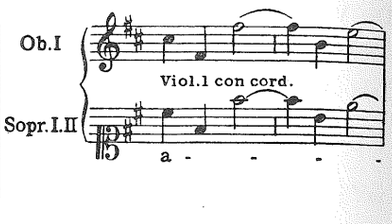


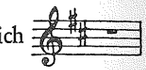
Jedoch »Gratias« Ob. I ursprünglich  ; autogr. Korrektur. (C bereits endgültige Lesart von A.)

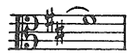
12, Fl. I, II, Ob. I, Viol. I, Sopr. I, II: A



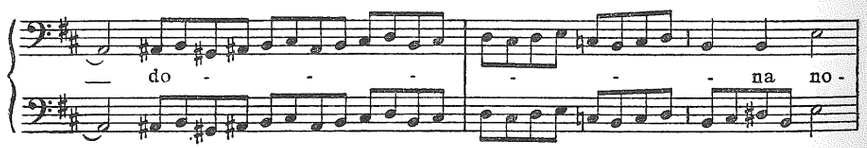
Gratias, Ob. I, Viol. I, Sopr. I, II: A



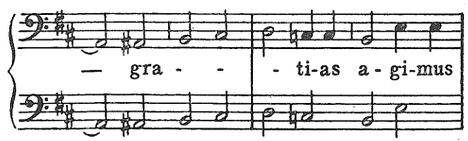
15, 2. Takthälfte, Fl. I, II, Ob. I: A (Beginn der S. 184) ursprünglich  autogr. Korrektur.

2. Takthälfte, Va.: A (Beginn der S. 184) ursprünglich  ; autogr. Korrektur.

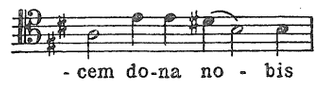
18 u. 19, Baß I, II u. Bc.: A



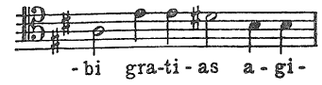
Gratias, Baß u. Bc.: A



19, Ten.: A

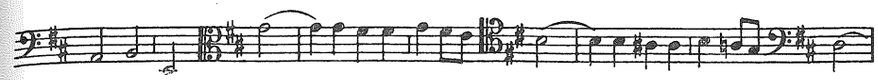


Gratias, Ten.: A



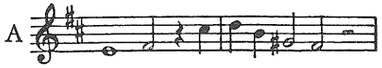
20 bis 22, Bc.: A

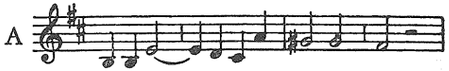
Gratias, Bc.: A



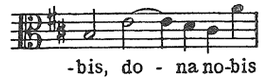
20, Va.: A Takt in der Mitte unterteilt.

21, Fl. I, II, Ob. I: A Takt in der Mitte unterteilt.

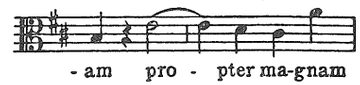
23 u. 24, Ob. II: A 

Gratias, Ob. II: A 

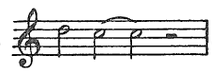
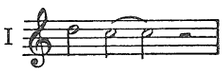
23, Alt I, II: A



Gratias, Alt



28, Viol. II: A Takt in der Mitte unterteilt.

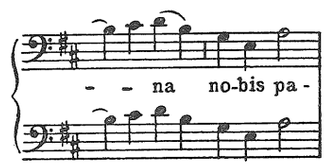
29, Tr. I: A  . Gratias, Tr. I 

Fl. I, II, Ob. I, Viol. I, Sopr. I, II: A Takt in der Mitte unterteilt.

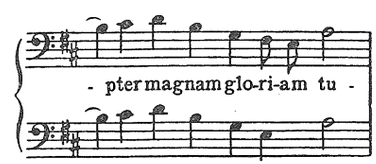
30, Va.: A Takt in der Mitte unterteilt.

Sopr. I, II: A ursprünglich ; autogr. Korrektur.

32, Baß u. Bc.: A:

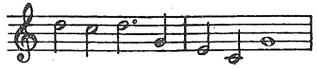


Gratias, Baß u. Bc.: A vor der autogr. Korrektur



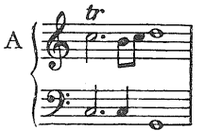
36, Tr. I, Ob. II, Viol. II, Va., Sopr. I, II, Alt I, II, Ten. I, II: A Takt in der Mitte unterteilt.

37 u. 38, Tr. III: A

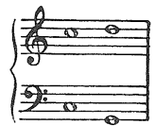


Gratias, Tr. III:

38, Tr. II, Tp.: A

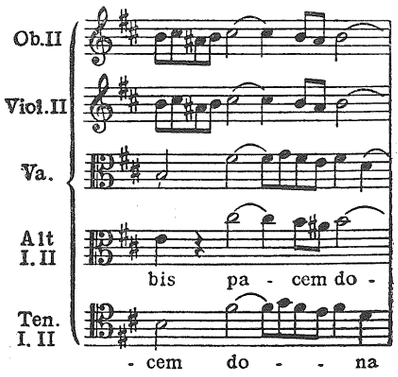


. Gratias, Tr. II, Tp.:

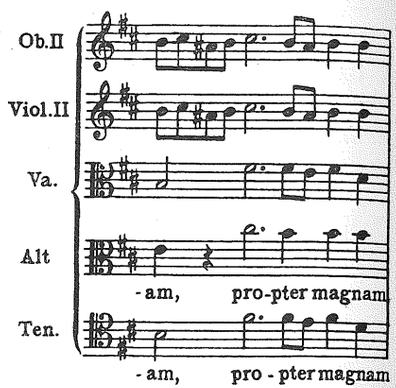


39, Ob. II, Viol. II, Ten. I, II: A Takt in der Mitte unterteilt.

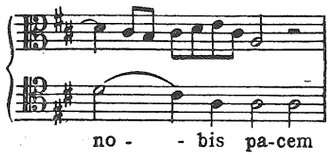
40: A



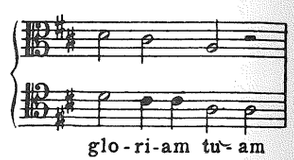
Gratias (endgültige Fassung von A):



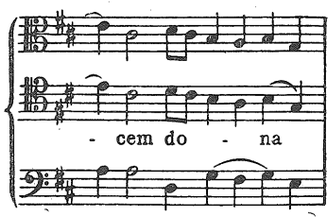
41, Va., Ten.: A



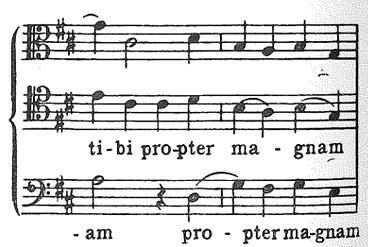
Gratias, Va., Ten.: A



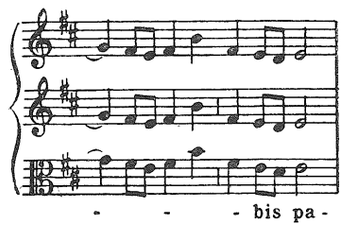
44, Tr. III, Tp.: A Takt in der Mitte unterteilt.
Va., Ten., Baß: A



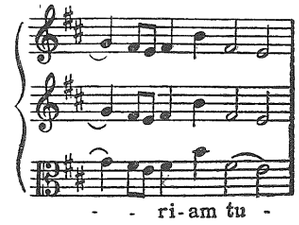
Gratias, Va., Ten., Baß: A



45, Fl. I, II, Ob. I, Viol. I, II, Sopr. I, II, Alt I, II: A Takt in der Mitte unterteilt.
Ob. II, Viol. II, Alt I, II: A



Gratias, Ob. II, Viol. II, Alt I, II: A



Schlußakkord: A vor dem Akkord kein Taktstrich. In allen Stimmen

Gratias: A vor dem Akkord ein Taktstrich. In allen Stimmen

Nach dem Doppelstrich im 12. u. 13. Syst.: Fine/DSG$_{7}$.

ANMERKUNGEN

I. Die handschriftliche Überlieferung

[1] Ausführlich beschrieben auf S. 209ff. dieses Bandes.
[2] Reproduktionen der Titelblätter auf den Seiten 2, 134, 228 und 256 des Partiturbandes.
[3] Die Belege für diese Angaben finden sich Kapitel II, Abschnitt 3 und 5.
[4] Ausführlich beschrieben auf S. 214ff. dieses Bandes.
[5] Vgl. Bachs Schreiben an den Kurfürsten vom 27. Juli 1733. (Spitta II, S. 518f.)
[6] Ausführlich beschrieben auf S. 221ff. dieses Bandes.
[7] Ausführlich beschrieben auf S. 223ff. dieses Bandes. Obwohl sich die Stimmen damals in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befanden, bezeichnete Spitta sie als »verloren gegangen« (II, S. 828, Ziff. 54).
[8] Beschrieben auf S. 227f. dieses Bandes.
[9] Beschrieben auf S. 228ff. dieses Bandes.
[10] Beschrieben auf S. 230 dieses Bandes.
[11] Beschrieben auf S. 231ff. dieses Bandes.
[12] Reproduktion der 1. Seite des Programms auf S. 39 dieses Bandes.
[13] Ich spreche der Leitung des British Museum, insbesondere Mr. A. Hyatt King, meinen ergebensten Dank für die ausführlichen Mitteilungen über diese Handschrift aus, die ich nicht selber kollationieren konnte. — Hans F. Redlichs Mitteilung, dies Manuskript trage den Vermerk »This volume belongs to the Queen. 1788« (Music Book. Vol. VII of Hinrichsen's Musical Year Book. London and New York 1952, S. 290), beruht auf einem Irrtum.
[14] Der Eigentümer des Manuskripts hat auf der Leipziger Bach-Tagung 1950 zum ersten Male auf die Handschrift aufmerksam gemacht und sie beschrieben. (Vgl. Heinrich Sievers, Hannover: Friedrich Konrad Griepenkerl und die neu aufgefundene Handschrift von Bachs H-moll-Messe. — Bericht über die wissenschaftliche Bach-Tagung der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig, 23. bis 26. Juli 1950. — Leipzig C. F. Peters 1951, S. 231ff.) Ich spreche Herrn Dr. Sievers meinen herzlichen Dank dafür aus, daß er mir das Manuskript mehrere Wochen lang überlassen hat. Meine Darstellung zeigt, in welchen Beziehungen sich die Ergebnisse meines Studiums von den 1950 in Leipzig durch Sievers vorgetragenen Thesen unterscheiden.
[15] Für die ausführlichen Mitteilungen über diese Handschrift, die ich nicht selber kollationieren konnte, insbesondere für die Beantwortung meines an ihn gesandten Fragebogens, bin ich Herrn Dr. Werner Neumann, Leipzig, zu großem Dank verpflichtet.
[16] Zu ihnen gehört also auch das Manuskript Am B 3 selbst.
[17] Vgl. die Beispiele dieser Eingriffe Zelters, die Wilhelm Rust (BG 10, S. XVIIff.) abdruckt. — Weiteres Material bei Georg Schünemann: Die Bachpflege der Berliner Singakademie (Bach-Jahrbuch 1928, S. 138ff.).
[18] Zelter schreibt: »Der alte Bach ist mit aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehen können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen, und so entsteht, was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar drunter. So habe mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zugerichtet und das Herz sagt mir, der alte Bach nickt mir zu, wie der gute *Haydn*: Ja, ja, so hab' ich's gewollt.«

[19] Züricher Zentral-Bibliothek: Ms Car XV 188.

[20] Die Mitteilungen hierüber verdanke ich der Leitung des British Museum in London sowie den Herren Stanley Godman, Lewes und Hans F. Redlich, London.

[21] Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke ... Von J. N. Forkel. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel 1802.

[22] Ich verdanke diese Mitteilung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus. Die Sammlungen der Gesellschaft bewahren ein Exemplar des Katalogs.

[23] Der Katalog befindet sich in der Fideikommißbibliothek Wien (Porträtsammlung der Nationalbibliothek). — Vgl. Ernst Fritz Schmid: Joseph Haydn und Carl Philipp Emanuel Bach (Zeitschrift für Musikwissenschaft 14. 1931/32, S. 299ff.).

[24] Die Besprechung lautet: »Hamburg. In den diesjährigen 4 Concerten für das hiesige medicinische Armen-Institut sind unter andern eine Trauer- und eine Krönungsmusik von Hendel, Armida von Salieri, Alceste von Gluck, Magnificat und Heilig von C. P. E. Bach, und ein Credo von Johann Sebastian Bach mit großem Beyfall aufgeführt worden. Man hatte hiebey Gelegenheit, die verschiedene Manier in den Arbeiten der gedachten berühmten Componisten und die Wirkung des Vortrags ihrer Compositionen zu bemerken, und besonders das fünfstimmige Credo des unsterblichen Sebastian Bachs zu bewundern, welches eines der vortrefflichsten musikalischen Stücke ist, die je gehört worden, wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen, wenn es seine ganze Wirkung tun soll. Unsere brave Sänger zeigten auch hier, vorzüglich bei dem Credo, im Treffen und dem Vortrage der schwersten Stellen ihre bekannte Geschicklichkeit, so wie auch in allen 4 Concerten einige Liebhaberinnen durch ihre vortreffliche Stimme und ihren geschmackvollen Vortrag den zahlreichen Zuhörern das lebhafteste Vergnügen verursachten.«

[25] Vgl. Georg Schünemann: Die Bach-Pflege der Berliner Singakademie (Bach-Jahrbuch, 1928, S. 138ff.).

[26] Am 9. Juni 1827 schrieb Zelter an Goethe über verschiedene Vokalwerke Bachs. In dem Brief heißt es: »Ein passus et sepultus führt an die letzten Pulse der stillen Mächte; ein resurrexit oder in gloria dei patris in die ewigen Regionen seligen Schmerzens gegen die Hohlheit des Erdentreibens. Dies Gefühl aber ist wie unzertheilbar und es möchte schwer seyn eine Melodie oder sonst ein Materalisches davon mit sich zu nehmen. Es erneut sich nur ja es stärkt sich, verstärkt sich bey Wiederholung des Ganzen immer fort.« Aus Äußerungen wie dieser dürfen wir auf erneutes Studium der Sätze in der Singakademie schließen.

[27] Vgl. Ed. Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien (S. 140).

[28] Vgl. Berliner Allgem. musikal. Zeitung. Jg. 4, 1827, S. 423.

[29] Vgl. Oskar Bormann: Joh. Nep. Schelble. Diss. Frankfurt 1926. — Über das Konzert vom 10. März 1828 berichtete A. B. Marx in der Berliner Allgem. Musikal. Zeitung. Jg. 5, 1828. Nr. 17, S. 138: »Der um die Gesangkunst und das Musikwesen in Frankfurt hochverdiente *Schelble* hat sich einen neuen Ruhm erworben, indem er mit dem von ihm gebildeten und musterhaft geleiteten *Cäcilien*verein und vollständigem Orchester aus *der fünfstimmigen Messe (H moll) von Johann Sebastian Bach* das *Credo* aufführte. Die Wirkung übertraf die höchsten Erwartungen der Kunstfreunde und Kenner. Auf die Musiker und sonstigen Musikübenden machte das bewundernswürdige Werk einen so mächtigen Eindruck, daß sich sofort ein Instrumentalverein bildete, um sich zu einer künftigen Aufführung des ganzen Werkes zu rüsten. — Dieser Erfolg ist um so merkwürdiger, da das Credo der am schwersten faßliche Theil des großen Werkes ist und seine Wirkung erst bei vollständiger Aufführung unter Vorgang des glühend begeisterten ‚Cum sancto spiritu' unter Nachfolge des hochthronenden ‚Sanctus' und ‚Osanna' thun kann. Marx.« — Bei der Aufführung des »Credo« im November 1831 war Felix Mendelssohn anwesend (vgl. seinen Brief an seine Schwester Fanny vom 17. November 1831).

[30] Schon am 14. April 1828 schrieb Fanny Mendelssohn an Karl Klingemann: »Ich weiß nicht, warum mir heut so historisch zu Mute ist, daß ich Lust habe, alles nach Jahrhunderten und Völkern zu messen? Vielleicht weil Spontini am Bußtage den ersten Teil der Beethovenschen und den zweiten der Bachschen Messe gibt?« — Am Vorabend des Konzerts brachte die

Allgem. preuß. Staats-Zeitung (Berlin, 29. April Abds. 1828. Nr. 110) folgende Anzeige: »Mittwoch, 30. April. Am Bußtage. Im Opernhause: Concert — Spirituel, ausgeführt von den Königl. Sängern und Sängerinnen, so wie von den sämmtlichen Mitgliedern der Königl. Kapelle und des gesammten Chorpersonals des Königl. Theaters, unter Direction des Königl. General-Musik-Direktors und Ritters Hrn. Spontini. Die Einnahme ist zum Besten einer Unterstützungs-Kasse (Spontini-Fonds) für hülfsbedürftige Theater-Mitglieder bestimmt. Erster Theil. 1) Symphonie von Beethoven (C moll). 2) Kyrie und Gloria aus der letzten großen Messe von Beethoven. Zweiter Theil. 3) Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven. 4) Credo aus einer Messe von Sebastian Bach.« — Das »Heilig« von C. P. E. Bach wird hier nicht erwähnt, wohl aber in dem Brief, den Zelter am 30. April 1828 an Goethe schrieb. Er beginnt mit folgenden Sätzen: »Das sollte für einen Bußtag gelten und ich — thu's dafür. Alle Theater geschlossen, ... Solchen Tag zu heiligen, hat unser General-Musik-Direktor Spontini eine wohlthätige Stiftung für Musiker gemacht, da im Theater vom Orchester und den Sängern geistliche Stücke aufgeführt werden. Die heutige Wahl bestand in auserlesenen Raritäten: zwey starke Sinfonien von Beethoven; eine halbe Messe von Ebendiesem; ein halbes Credo von Seb. Bach und ein Deutsches Sanctus von Emanuel Bach.«

A. B. Marx kündigte in der Berliner Allgem. musikal. Zeitung (Jg. 5, 1828, Nr. 18, S. 146) das Konzert folgendermaßen an: »Zum Bußtage, den 30. April steht wiederum eine wichtige Aufführung bevor. *Spontini* kündigt zu diesem Tage: 1. Beethovens C-Moll-Symphonie, 2. Aus dessen letzter Messe Kyrie und Gloria, 3. Dessen Ouvertüre zu Koriolan, 4. Das Credo aus Sebastian Bachs großer H-moll-Messe an. Der Eifer, seine Konzerte mit deutschen Meisterwerken auszustatten, ist ebenso dankenswerth als ehrenvoll, und wendet ihm den Ruhm zu, *der erste* zu sein, der Sebastian Bach in unsere Versammlungen zurückführt. Widrig berührt freilich dabei die Zusammenstellung so verschiedener Werke und bloßer Fragmente aus Werken, die einer vollständigen Aufführung so höchst würdig sind. In dem unkünstlerischen Paris wäre diese Anordnung wenigstens der Neigung des Volkes angemessen gewesen, das in seinem Mangel an Kunstsinn sich »par curiosité« zu einer solchen Raritätensammlung gedrängt hätte. In Deutschland würde Spontini edler und sicherer gewirkt haben durch ein einziges vollständig und würdig aufgeführtes Werk. — Indeß — ist Berlin berechtigt, ihm darüber große Vorwürfe zu machen? Was müßte *dann* über manchen deutschen Musiker ausgesprochen werden, der seit vielen Jahren im Besitz aller großen Kunstwerke, im Besitz der besten Mittel zur Aufführung, nie daran gedacht hat, auch nur eine Probe von ihnen dem Publikum zu gönnen, über dessen unzulängliche Kultur, beiläufig gesagt, die am lautesten klagen, die am wenigsten dazu thun sie zu fördern! Den Wirkenden laßt uns ehren, selbst wenn er irren sollte; Faulheit allein ist verächtlich und schädlich. Nicht einmal die Erwähnung des spontinischen Mißgriffs würden wir uns nach unserer Ansichtsweise erlauben, wenn es nicht nothwendig wäre, der nachtheiligsten Folge, die jener haben kann, nach Kräften vorzubeugen. Wir sind überzeugt, daß der Eindruck der Aufführung für jeden gebildeten Kunstfreund sehr bedeutend und lohnend sein wird. Sollte er aber dennoch nicht überall der höchsten Erwartung entsprechen, so erwäge man, daß bei der fragmentarischen Zusammensetzung so höchst heterogener Theile einer dem Eindruck des andern vielmehr entgegen wirken muß, als zu Hülfe kommen, wie bei vollständiger Aufführung eines einzigen Werkes der Fall sein würde. So viel, um einer Mißstimmung vorzubeugen, die sich leicht aus unvollständig erfüllter Erwartung erzeugt. Marx.« —

Sehr kritisch spricht Marx in seinem Bericht über das Konzert (Berliner Allgem. musikal. Zeitung. Jg. 5, 1828, Nr. 19, S. 152 bis 154). Hier heißt es: »*Spontini's großes Konzert im Opernhause. Spontini* hat die Einnahme der jährlichen Bußtagskonzerte, die ihm zugewiesen war, bekanntlich wohlthätigen Zwecken gewidmet; er beeifert sich, an diesem Tage Kirchen- und Konzertkompositionen unserer großen Tonkünstler, Haidn, Händel, Beethoven, dem Publikum mitzutheilen; er ist wie unsere (durch Schuld der Druckerei verspätete) Ankündigung im vorigen Blatt erwähnt, der erste, der Johann Sebastian Bach uns öffentlich zurückgeführt hat. Alles dies ist so ehrenvoll, so dankenswerth, daß es weh tut, statt ungetrübter

Freude darüber Mißbilligung und ernstliche Rüge laut werden zu lassen. Allein nie ist strenge Wahrheit für die öffentliche Besprechung musikalischer Angelegenheiten dringendere Pflicht gewesen, als jetzt, wo jedes Unterhaltungsjournal ohne Beruf, ohne Vorbereitung und ohne wahres Interesse an der Kunst, sorgloses Geschwätz über sie verbreitet und, unbekümmert um die Folgen der leichtfertigen Konversation, das höchste Gelingen und offenbare Mißlingen zu etwa gleicher Flachheit umschütteln möchte ... Ist nun gar Anlaß zu einer gutmüthigen, nicht aber gutbedachten Rücksicht, z. B. auf Spontini's *wohlthätige* Bestimmung über die heutige Einnahme, so wird die höhere Angelegenheit der Kunst vollends bei Seite geschoben.
Dies darf *hier nicht* geschehen. Die Wohltätigkeit Spontini's und seinen Vorsatz, dem Konzerte klassischen Inhalt zu geben, ehren und danken wir ihm; die Ausführung war aber zu tadelnswerth, selbst abgesehen von der Zusammenfassung so fremdartiger, theilweise fragmentirter Werke.«
[Es folgen kritische Bemerkungen über die Anordnung des auf der Bühne befindlichen Orchesters und über die Wiedergabe von Beethovens V. Symphonie und von dessen »Kyrie« und »Gloria«. Dann fährt Marx fort:] »Bachs gewaltig, wie durch die ganze Christenheit erschallendes Glaubensbekenntnis tritt frei, mächtig, in eigener Kraft sicher ruhend über den wogenden Bässen fest und unbewegbar ein: [Notenbeispiel: »Credo in unum Deum«, Takt 1 bis 5] so alleinherrschend, daß man nach den fünf Chorstimmen auch die erste und nach ihr die zweite Violine dieselbe Weise intonieren *müssen* und die Fugenform in der Idee des Kunstwerkes ihre strengste Rechtfertigung, Nothwendigkeit findet. Nicht so wurde heut begonnen, sondern eine leiermäßige Einleitung vorausgeschickt. Man sagt, sie sei von Emanuel Bach. Wie dieser selbst gestanden hat, von der Größe seines Vaters (eigentlich von dem Mangel gleich hohen Berufes) in eine andere Bahn gewiesen zu sein, darf nicht einmal erst in das Gedächtnis zurückgerufen werden; Spontini hätte durch Kunstsinn allein schon von der Unangemessenheit jeder, und von der Dürftigkeit dieser Einleitung, überzeugt werden müssen, wenn er sich nur mit dem großen Gegenstand seiner diesmaligen Thätigkeit vertraut gemacht hätte. Noch seltsamer, fast lächerlich war die *unmittelbare* Anknüpfung des »Heilig« mit seiner kleinlichen Ariette und seinem hohlen Modulationswechsel zwischen Himmel und Erde und der ledernen Fuge; [Notenbeispiel: »Alle Lande ...«] (übrigens deutsch gesungen, nach dem lateinischen Texte des Credo) nach dem begeisterten Jubelruf des Resurrexit. [Notenbeispiel: Anfang dieses Satzes]. Kann bei solcher — *Entfremdung* von den auszuführenden Werken noch die unbefugte und unpassende *Veränderung* der Instrumentation auffallen? Das Heiligthum dieser heiligsten Messe kann das Crucifixus genannt werden, in dessen Tonreigen man das Wunder, den unendlichen Schmerz, die tiefste Mitempfindung — den vollen Inhalt des Gedankens der Todesweihe zur Erlösung des Menschengeschlechts vernimmt. Hier kann kein Zug ohne Schaden und Frevel am Ganzen geändert werden, weder in den Singstimmen, noch im Orchester, das über dem Basso ostinato folgende Figur der Saiten und Bläser durchzuführen hat: [Notenbeispiel: »Crucifixus«, Takt 1 bis 4]. Diese weichen, gleich hingehauchten Seufzern klagenden Flöten wurden durch Klarinetten und — — — Oboen verstärkt. Marx.«
Auch die Vossische Zeitung nahm vom Concert — Spirituel Notiz. In ihrer No. 99 vom 28. April brachte sie dieselbe Anzeige wie tags darauf die Staatszeitung. In No. 102 vom 2. Mai berichtete Ludwig Rellstab über das Bußtagskonzert. Über die Sätze aus dem »Symbolum Nicenum« sagt er: »Das ‚Credo' von *Sebastian Bach* ist ein tiefsinniges wunderbares Werk, voll der kunstreichsten Arbeit, der kühnsten harmonischen Erfindungen und wehmütig ausdrucksvoller Melodie. Es ist ein gefährlicher Grundsatz, die Popularität zu einer wesentlichen Eigenschaft der Kunstwerke erheben zu wollen, wiewohl sich nicht läugnen läßt, daß die größesten Meister aller Zeiten und aller Künste ihre Macht über Hohe und Niedere im Gebiet der Geister zu gleicher Zeit ausgeübt haben. Das aber ist gewiß, daß wenn dem tiefsinnigen Schöpfer so vieler großer Werke, von dem wir hier sprechen, irgend etwas fehlte, um ihn mit an die Spitze aller schaffenden Genien zu stellen, es eben die Eigenschaft wäre, die *tiefsten* Gedanken *leicht* auszusprechen. Ob aber die Klarheit bei jeder

großen Tiefe nicht eben so gut im Gebiet des Gedankens wie im Gebiet des Raums verlieren *müsse*, das ist eine andere Frage.«
Die Leipziger Allgem. musikal. Zeitung enthält ebenfalls einen Bericht von dem »Concert spirituel«, der allerdings nicht frei von Fehlern ist. Hier heißt es (Jg. 30, 1828, S. 365): »Den Bettag, am 30. April, würdig zu feyern, hatte Herr G. M. D. Spontini, zum Besten des von ihm gestifteten Fonds für bedürftige Theater-Mitglieder, ein großes Concert spirituel im Opernhause veranstaltet, wozu sämmtliche Mitglieder der Königl. Kapelle und Oper, auch die fremden Sänger, Preisinger und Woltereck, mitwirkten. Die Instrumentalstücke waren Beethovens erhabene Symphonie in C-moll, und seine Ouverture zu Coriolan. Die heiligen Gesänge bestunden in dem Kyrie und Credo [!] aus Beethovens neuester, bis jetzt den Zuhörern unklar gebliebenen, Messe; ein Credo von 6 Sätzen aus Joh. Seb. Bach's bewundernswerth gearbeiteter A-moll-Messe [!] und das berühmte »Heilig« für 2 Chöre und einen Engel-Chor, von C. Ph. Em. Bach. Die Ausführung war fast durchweg gelungen, vorzüglich was das Orchester betraf; der Theater-Chor sang stark und richtig, wie wohl nicht immer rein und edel genug. Bey den Solostimmen zeichnete sich die schöne Altstimme der Mad. Türrschmidt und die kunstgeübte Sicherheit der Mad. Schultz, wie der Vortrag des Herrn Stürmer aus.«

[31] Vgl.: Aus den Werdejahren der neudeutschen Musik. Louis Köhlers Erinnerungen ... Königsberg 1933, S. 35 ff.

[32] Vgl.: M. Blumner: Geschichte der Berliner Singakademie. 1891.

[33] Ich verdanke diese Mitteilung Mr. Stanley Godman, Lewes, der mich zugleich auf Scholes' Mirror of Music aufmerksam macht, wo Bd. 1, S. 71, die Aufführung ebenfalls erwähnt wird.
Musical World berichtet am 26. April 1838 von einem »Ancient Concert«, dem dritten dieser Reihe, das tags zuvor gehalten war. Auf dem Programm stand u. a. »Chorus (Double Choir) Kyrie Eleison. — S. Bach«. Der Referent schreibt: »The Kyrie Eleison of Seb. Bach is not a fair specimen of Bach's vocal composition ...« Er beweist damit ein sicheres Urteilsvermögen; denn das Stück stammte ohne Frage aus einer unechten, Bach damals aber häufig zugeschriebenen doppelchörigen Messe.

[34] Vgl. Ernst Wolff: Felix Mendelssohn Bartholdy. 2. Aufl. Berlin 1909, S. 145 f. und S. 157. Danach lautete das Programm des Morgenkonzerts am 23. April 1843: Ratswahl-Kantate; d-moll-Konzert (gespielt von Mendelssohn); D-dur-Präludium für Violine allein (gespielt von David); »Sanctus«. — Daß auch Mendelssohn eine Gesamtaufführung der »h-moll-Messe« plante, geht aus seinem Brief an seine Schwester Fanny (Leipzig, 11. Februar 1843) hervor, in dem es heißt: »Erlaß mir die schriftliche Erzählung aller Umstände, die uns zwingen statt der d-moll-Sinfonie von Beethoven die A-dur-Sinfonie von Pape und statt der Bachschen h-moll-Messe eine Cavatine von Donizetti aufzuführen — genug, es ist so, ich habs nicht ändern können.«

[35] Es findet sich: Lyrische Anthologie. Hrsg. von Friedrich Matthison. T. C. Zürich: Orell Füssli, 1804, S. 259 ff und lautet:

Lobgesang auf die Harmonie

Himmelgeborene Tochter der Gottheit!
Weltenerhalterin, Mutter des Segens,
Wonnegebärerin! Höre die Flehenden,
Komm aus der Seligen Himmelsgefilden,
Komm, Harmonia, segnend herab!

Einst als der Ewige
Die Welten dacht', und Welten wurden,
Schuf er auch dich. Da floß
Durch alle Schöpfungen des Segens Strom,
Da wurden Leben, Licht und Wonne.
Um jede Sonne
Wälzt' unter Sternenklang
Sich eine neue Welt. Der Engel Lobgesang
Scholl in den Psalm der Sphären,
Dem Gott der Macht, dem Schaffenden zu Ehren.

Aller Himmel Jubellieder
Hallten alle Welten wieder;
Durch die weite Schöpfung drang
Ein erhabner Chor;

Aller Leben Hochgesang
Stieg vereint zu Gott empor.

Mit Huld sah' auch, Harmonia, dein Blick
Auf unsre Welt, erfüllte sie mit Glück.
In jedes Sterblichen Brust
Ergoß sich herzerhebende Freude;
Himmlisches Gefühl der Lust
Kam mit dir herab zur Erde,
Daß sie des Segens Wohnung werde.

Doch ach, wie schnell entflohn
Die Seligen mit dir zu Gottes Thron!
Ein banger Mißklang ward dies Erdenleben,
Des Jammers Schauplatz unsre Welt,
Von tausendfacher Noth entstellt.
Dunkel deckte
Die Völker, Finsterniß das Erdreich, felsenschwer
Lag Sünd' und Elend auf der Erde. Wer,
Ach wer verscheuchte dich? wer sandte Elend?
Wer sprach, daß diese Erde
Des Jammers Schauplatz werde?
Wehe! will den keiner uns erretten?
Herrscht Mißton ewig nun?
Führt Zwietracht uns mit ehrnen Ketten
Die Sterblichen gefesselt durch dies Leben?

Heil uns! Du schwebest wieder,
O Himmlische, von deinem Thron
Beseligend zu uns hernieder.
Mit dir die Tochter Gottes
Religion
Und jede Tugend, jede Freude!

Wie Gottes erster Blick die hehre Schöpfung sah',
So schön blüht nun durch dich, Harmonia,
Die neue Schöpfung wieder.
Nun schallet Preis und Dank
Der hochbegnadigten Geretteten empor.

Welch Lied, so stark noch nie zuvor
Gehört, ertönt? Ists Moses Lobgesang,
Jehovas Wunder preisend? O wie klang
Das Lied der Kraft! Wer ist
Der hohe Sänger, dessen Psalm
Den Ruhm des Ewgen seinem Volk verkündet?
Wie tönt des vollen Jubels Chor
Im Tempel Zions laut empor!
Weit über alle Himmel weit
Steigt seines Liedes Herrlichkeit,
Wenn es den Gott der Götter
Anbetend preist.
Doch schmilzt die Seel' in Mitleid, wenn sein Trauerton
Um seinen Freund nun klagt, und wenn sein Geist
Die Qual der Missethat,
Die Gott erzürnet hat,
Voll Reue fühlt;
Begnadigt dann, dem Retter
Dankopfer bringt,
Im heilgen Schmuck ihm neue Lieder singt.
Du Göttliche, voll deiner Kraft erhebt
Der Seher Schar gen Himmel sich,
Hört dort der Engel dreimal heilig schallen,
Daß ihrer Stimme Ruf des Tempels Feste bebt.
Es hallt der himmlische Gesang
Auf Erden wieder
Hallt ihm, dem Wunderbar, Rath, Kraft und Held,
Und ewig Vater heißt,
Daß Herrschaft alle Welt einst ewig preist.
Er kam, da schollen große Stimmen
Vom Himmel nieder:
Nun war das Heil, die Kraft, das Reich
Des Herrn und seines Christus worden.
Allmächtig drang
Durch alles Volk die Wonne,
Mit der empor Johannes Lied sich schwang.
In allen Tempeln hört man sie erschallen
Der hohen Lieder Macht.

Wer hebt das Herz wie du, Harmonia,
Wenn nun in stiller Majestät,
Indeß die glaubende Gemeine
Vor ihrem Gott anbetend steht,
Dein tonvoll Wunderwerk den Lobgesang erhöht,
Den Luther seinen Brüdern sang,
Als Gottes Kraft sein Herz durchdrang,
Als Gott ihm Wehr und Waffen in Gefahr,
Und eine feste Burg ihm war!

Wer rührt das Herz wie du, Harmonia,
Wenn demuthsvoll die tiefgebeugte Seele
Dem Gotte der Erbarmung fleht!
Dann, Himmelstochter, tönest du
Der bangen Seele Tröstung zu:
Lehrst ihn voll Andacht glühen

Den Unerreichten, der, wie Engelharfenklang,
Messias, dir sein Hallelujah sang;
Beseelest ihn, der einst auf Golgatha
Empor den Glanz des Tempels leuchten sah;
Beseelest ihn zu trauervollen Melodien,
Der Jesu Tod beweint;
Und deinen Trauten, der von aller deiner Kraft
Erfüllt, den pries, deß Allmachtsruf
Der Welten Heere schuf,
Der starb und auferstand,
Gen Himmel fuhr, ein Sieger überwand.
Ihm sang sein Liebling, (ach!
In unsern Tempeln schallten seine Psalmen!)
Sein Heilig! heilig! heilig! nach.

Holde Trösterin im Leide,
O verlaß uns nicht. Hienieden
Ist viel Kummer, ist viel Schmerz,
Flöße Gottes Kraft den Müden
In das mattgequälte Herz.

Holde Geberin der Freude,
Seliger uns zu beglücken
Schuf der Schöpfer dein Entzücken.
Freundin süßer Seelenruh,
Send' uns deinen Frieden zu.

Himmelgeborene Tochter der Gottheit!
Weltenerhalterin, Mutter des Segens,
Wonnegebärerin! Höre die Flehenden,
Komm aus der Seligen Himmelsgefilden,
Komm, Harmonia, segnend herab!

Anmerkungen

Der Hohe Sänger, dessen Psalm
David.
Dein tonvoll Wunderwerk
Die Orgel zum Choralgesange.
Wenn demuthsvoll die tiefgebeugte Seele
Allegris Miserere.
Den Unerreichten
Händel.
Beseelest ihn, der einst auf Golgatha
Hasse, dessen erhabene malerische Aria: Nel Calvario già sorger le cime.
Der Jesu Tod beweint
Graun.
Und deinen Trauten
J. S. Bachs Credo, das Meisterstück dieses größten aller Harmonisten.
Ihm sang sein Liebling
C. P. E. Bach.

Über den Verfasser, Schriftsteller und Übersetzer Burney's, sagt die Anthologie: »Christoph Daniel Ebeling Geboren 1741 zu Garmissen im Hildesheimischen. Lebt zu Hamburg, als Professor der Geschichte und griechischen Sprache am dortigen Gymnasium.« Er ist 1817 in Hamburg gestorben.

[36] Aus meinem Leben. Erinnerungen von Heinrich Dorn. Berlin [1871], S. 127.

[37] Vgl. die Rezension in der Vossischen Zeitung vom 25. November 1820, unterzeichnet v.....e. Dazu E. T. A. Hoffmanns »Bescheidene Bemerkung« (ebenda, 30. November), in der Spontinis Besetzung verteidigt wird. — Vgl. zum Ganzen insbesondere die Darstellung von Philipp Spitta: Spontini in Berlin (Zur Musik. Berlin, 1892, S. 291 ff.). Spittas Mitteilungen über das Konzert vom 30. April 1828 sind jedoch nicht ganz zutreffend; so z. B. die, Bachs »Messe« sei »gerade damals von Nägeli in Zürich zuerst herausgegeben worden«. Die erste Lieferung des Erstdruckes erschien erst im Jahre 1833.

[38] Vgl. Anm. 14.

[39] Ich verdanke diese Nachricht der liebenswürdigen Bemühung der Wiener Stadtbibliothek.

[40] Vgl. die beiden Titelaufnahmen S. 19 u. 20 und S. 38 dieses Bandes.

[41] Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt, wie mir Frau Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus liebenswürdigerweise mitteilt, folgendes gedruckte Verzeichnis: Catalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofrathes Raphael Georg Kiesewetter Edlen von Wiesenbrunn in Wien. 1847, Gedruckt bei den P. P. Mechitaristen. — Unter den Kompositionen J. S. Bachs werden angeführt:

[1] Messa in C a 8 v. reali etc. etc.
[2] Motett: Jesu meine Freude.
[3] Magnificat a 5 v. etc. etc.

[4] Kyrie, Christe e Kyrie a 5 v. col B. cont. mit einem Choral.
[hierzu in der Anmerkungsrubrik:] P. u. St. 3 f.
[5] Ricercare a sei 1747 etc. etc.
[6] Herr Schlendrian etc. etc.
[7] Missa in G 4 vocum etc. etc.
[8] Missa in A 4 vocum etc. etc.

Nr. 2, 3, 4, 5 und 7 dieser Werke wurden laut Angabe von Kiesewetter zur Aufführung gebracht. —
Wenn wir an Hanslicks Mitteilung festhalten, daß wirklich unser »Kyrie« und »Gloria« (und nicht etwa Bachs kurze Missa in G) in den Jahren 1816 bis 1820 in Kiesewetters Hause erklang, so findet sich in dem »Catalog« von 1847 nur noch vom »Kyrie« das Aufführungsmaterial, P[artitur] und St[immen] 3 f[ach]. Man kann dabei schwanken, ob Kiesewetter damals geliehenes Material benutzte, oder ob er sein eigenes 1847 nicht mehr besaß. Daß seine Partitur aber von »Traeg« abhängig war, bleibt überwiegend wahrscheinlich.

[42] Neudruck durch Bernh. Friedr. Richter: Bach-Jahrbuch 1920, S. 11 ff.

[43] Vgl. Bach-Urkunden ... Hrsg. von Max Schneider. Leipzig: Breitkopf & Härtel [1917]. Hierin die Wendung zu Beginn des ersten der Briefe C. P. E. Bachs.

[44] Vgl.: Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ... Hamburg 1790: G. F. Schniebes. — Neudruck, eingeleitet u. hrsg. von Heinrich Miesner (Bach-Jahrbuch 1938, S. 101 ff.; 1939, S. 81 ff.; 1940 bis 1948, S. 161 ff.). — Darin findet sich auf S. 72 (Bach-Jb. 1939, S. 89):

Die große catholische Messe, bestehend in:
N. 1. Missa ...
N. 2. Symbolum Nicaenum (Credo) ...
N. 3. Sanctus ...
No 4. Osanna ...

II. Die Drucke

[1] Vgl.: Letters of Samuel Wesley to Mr Jacobs relating to the introduction into this country of the Works of John Sebastian Bach. — London: S. W. Partridge & Co. 1875. — Ich verdanke den Hinweis Mr. Stanley Godman, Lewes.

[2] Vgl. Edgar Refardt: Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel (Zeitschrift für Musikwiss. Jg. 13, 1930/31, S. 384 ff.) Am 19. August 1801 schrieb Nägeli: »Für einmal gedenke ich nicht, Bachs Gesangswerke herauszugeben. Durch die bloße Ankündigung solcher Werke der strengen Schreibart hätte ich ohne Zweifel manchen Pränumeranten auf die Instrumentalwerke zurückgeschreckt. Deswegen bitte ich Sie inständig, mit der Ausgabe von Bachs Gesangswerken, auch nur der Motetten, zu warten, bis wenigstens künftiges Jahr, wo dann die Pränumeranten auf die Instrumentalwerke schon gebunden sind. Ich verspreche Ihnen voraus, daß ich Ihnen dies Unternehmen nicht streitig machen will, wenn sie darauf bestehen.« (a. a. O., S. 389.)

[3] An einen in dem erhaltenen Konzept nicht genannten Briefempfänger in Wien, an den sich Hermann Nägeli mit der Bitte wandte, einen Käufer für das Autograph P 180 zu suchen, schrieb er am 15. März 1856 über das Manuskript: »... schon ein halbes Jahrhundert befindet sich die Familie Nägeli in seinem Besitze«. (Zürcher Zentral-Bibliothek: Ms Car XV, 274, 15.) — In einem Brief Hans Georg Nägelis an N. Simrock in Bonn vom 21. Juli 1832 heißt es: »Ich habe das Autographum dieses Werkes durch Vermittlung des sel. Musikdirektor *Schwencke* in Hamburg aus der Verlassenschaft des Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach käuflich an mich gebracht, bin daher als rechtmäßiger Eigenthümer des Werks der einzige rechtmäßige Herausgeber.« (Zürcher Zentral-Bibliothek: Ms Car XV, 199, 66.)

[4] Die »Ankündigung« findet sich im Intelligenz-Blatt Nr. 3, Spalte 28 der Leipziger Allgem. musikal. Zeitung (1818). Sie stimmt bis auf ein einziges Wort mit dem Text der als Subskriptionsaufforderung versandten (Abbildung auf S. 215 dieses Bandes) überein: In der Zeitung heißt es im Datum »Juny«, auf dem Einzeldruck »Junius«.

[5] Vgl. den Briefentwurf Nägelis vom 19. Juli 1818 (Zürcher Zentral-Bibl.: Mus Car XV 198. — Mit unrichtigem Datum abgedruckt im: W. M. Luther, Joh. Seb. Bach, Documenta. Kassel, Bärenreiter-Verlag 1950, S. 85, Nr. 529).

[6] Berliner Allgem. musikal. Zeitung 1827, Nr. 51.

[7] In dem schon zitierten Brief H. G. Nägelis vom 21. Juli 1832 (Zürcher Zentral-Bibl.: Mus Car XV, 199, 66) heißt es: »Im Jahre 1827 brachte ich die Sache neuerdings in der Berliner Musikalischen Zeitung zur Sprache mit Beifügung der Notiz, daß die größere Hälfte des Werks schon gestochen sei. Der Redaktor eben dieser Zeitung, Herr Marx, machte mit seiner Namensunterschrift in No 51 (1827) noch in einer besonderen Ankündigung das Publikum darauf aufmerksam.«

[8] Vgl. die Briefe Hans Georg Nägelis vom 21. Juli 1832 und des Verlages Simrock vom 15. August 1832. In dem letzteren heißt es: »Unser seel. Herr Simrock [† 12. Juni 1832] hat sich auf Veranlassung von Herrn Prof. Marx, welcher im Sommer 1830 Bonn besuchte, zu der Herausgabe dieser Partitur nächstdem des Klavier Auszugs und der Chorstimmen entschlossen, weil wohl Niemand beifallen konnte zu glauben, daß Sie noch an deren Herausgabe denken können, nachdem Sie 14 Jahre nach Ihrer Ankündigung vergehen ließen, ohne solche zu liefern. ... Herr Marx, dem ich Ihren Einspruch mittheilte, bestreitet durchaus Ihr Recht und meint, daß Sie wohl eine Abschrift aus C. P. E. Bachs Nachlaß erstanden haben können ..., keineswegs aber das Autographum, welches sich in den Händen Pölchaus in Berlin befindet.« — Hiergegen wehrte sich Nägeli am 20. Oktober 1832: »... Dabey habe ich mich höchlich verwundern müssen, wie Herr *Marx* hat behaupten können, daß Herr *Pölchau* das Autographum besitze, der ganz gewiß gegen meine Ankündigung [vom Juni 1818] als Besitzer des Autographums protestiert haben würde, was ihm aber nicht hätte zu Sinn kommen können, da ich damit die Anzeige verband, *wie* ich zu dem Autographum gekommen bin, nämlich durch den sel. *Schwencke in* Hamburg [† 1822], der es in der Versteigerung des Emanuel-Bachischen Nachlasses als mein Beauftragter erstanden hat.« (Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 198. — Abgedruckt bei W. M. Luther: Joh. Seb. Bach, Documenta. Kassel 1950, S. 85 f., Nr. 530.)

[9] Aus Nägelis Briefen an Breitkopf & Härtel geht hervor, daß der Verleger bei der Vorbereitung der von ihm besorgten Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers (1801) ebenso verfahren ist. Er benutzte auch damals zunächst Quellen zweiten und dritten Ranges und überprüfte sie nur flüchtig an den Originalen. Sein Brief vom 19. August 1801 zeigt außerdem, daß er sich in jener Zeit noch nicht mit dem Plan trug, von Bach auch Vokalwerke zu publizieren, deren Veröffentlichung er dem Leipziger Verlagshause überließ. Vgl. Edgar Refardt: Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel (Zeitschrift f. Musikwiss. Jg. 13, 1930/31, S. 384 ff.).

[10] Die hier immer wieder auftretende Bezeichnung Bachs als des deutschen Meisters ist vielleicht davon beeinflußt, daß im Jahre 1849 in England eine ähnliche Gesellschaft gegründet worden war, die ebenfalls eine Gesamtausgabe von Bachs Werken plante.

[11] Mit welch gespannter Aufmerksamkeit schon Hans Georg Nägeli die etwaige Konkurrenz anderer Verlagshäuser beobachtete, geht aus seinem Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel (vgl. Anmerkung 2 und 3) hervor.

[12] Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 274.

[13] Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 273.

[14] Der Text lautet: »Die *Bachstiftung* in Leipzig wollte die Herausgabe der Bachschen Werke mit der großen *Messe* beginnen, welche er einst für den Dresdener Hof geschrieben. In Dresden aber, so wie auf der Berliner Bibliothek hat man nur Bruchstücke von dieser sogenannten hohen Messe. Das vollständige Manuscript ist im Besitz des Herrn *Negrelli* in *Zürich*, dessen Vater es von J. S. Bach ankaufte. Bis jetzt hat Herr Negrelli es verweigert,

die Einsicht des Werkes zu gewähren, um die Lücken der Dresdener Partitur auszufüllen. – So unglaubliches meldet aus Leipzig die ‚Europa' in Nr. 39.« (Rhein. Musikzeitung 1851, Nr. 48).

[15] Die Rezension von BG 1 erschien in den beiden Mainummern der Rhein. Musikzeitung, 1852, Hermann Nägelis »Berichtigung«, unterzeichnet am 8. Juni 1852, in Nr. 104 desselben Jahrgangs.

[16] Vgl. den S. 69f. abgedruckten Brief Wehners an Nägeli vom 19. März 1857.

[17] Brief des Eidgenössischen Generalkonsuls C. Lampe Hirzel in Leipzig vom 5. März 1856 (Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 273.

[18] Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 274, 15.

[19] Vgl. v. Kellers Brief an Nägeli vom 5. April 1856 (Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 273), Nägelis Briefentwürfe an Dehn vom 12. April 1856 (Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 274, 19 und 19a) und Nägelis Briefe an v. Keller vom 15. und 16. April 1856 (Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 274, 19a, b).

[20] Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 273.

[21] Dies geht aus einem ausführlichen Brief Nägelis an Pfarrer von Birch in Knonau vom 27. Mai 1857 eindeutig hervor (Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 274, 31).

[22] Zürcher Zentral-Bibl.: Ms Car XV, 273.

[23] Der Brief erschien als Sonderdruck des »Hamburger Fremdenblattes« o. J.

[24] The Musical Times. 1932, S. 30ff. und S. 120ff.

[25] Ebenda, S. 256, 451, 1028.

[26] Spitta II, S. 539f.

III. Der Partiturband A ist keine einheitliche Größe

[1] Spitta II, S. 519/520, Anmerkung 35 und S. 828, Ziff. 54.

IV. Missa: A ist Vorlage von B

[1] Spitta II, S. 519/520, Anm. 35.

[2] Spitta II, S. 518f.

[3] Spitta II, S. 828, Ziff. 54. Hierzu sei sogleich, meiner Gesamtdarstellung vorgreifend, bemerkt, daß (entgegen der Annahme Spittas) nur folgende Originalhandschriften als verlorengegangen zu betrachten sind:
Einige Stimmen zur »Missa« (s. Kapitel VII, Abschnitt 2. 3),
die Stimmen zum »Symbolum Nicenum«,
die Stimmen zu »Osanna in excelsis« bis »Dona nobis pacem«.

[4] Um nur ein einziges Gegenbeispiel zu nennen, erwähne ich den Schlußvermerk des ersten Teiles der Matthäus-Passion »Fine della 1ma Parte«.

[5] Bach-Jahrbuch 1936, S. 22.

V. Missa: A ist Urschrift

[1] Die Schreibweise cis (in Buchstaben) statt des Zeichens $c_{\flat}$ kommt bei Bach nur selten vor; innerhalb der »Missa« begegnet sie uns nur an dieser Stelle.

[2] Auch innerhalb des Stimmensatzes B begegnen wir solchen Taktauslassungen.

[3] Wir machten dieselbe Beobachtung bei »Gratias« Takt 6 Bc. Ganz anders verfährt Bach bei der Niederschrift des Satzes »Osanna in excelsis« (s. Kapitel XV, Abschnitt 1).

[4] Nur beim Beginn des »Cum Sancto Spiritu« fehlt ein solcher Titel. Hier entspricht es aber fraglos Bachs Willen, wenn wir den Titel einfügen.

[5] Vgl. Friedrich Smend: Bach in Köthen. Berlin 1951, S. 18 u. ö.

VI. Missa. — Spätere Umarbeitungen von A

[1] Vgl. den speziellen Teil dieses »Kritischen Berichtes«.

VII. Missa: Die Quelle B

[1] Vgl. Bernh. Friedrich Richter: Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs (Bach-Jahrbuch 1906, S. 43ff.).

VIII. Missa: Entstehung. Aufführungen unter Bachs Leitung

[1] Vgl. Arnold Schering: Die Hohe Messe in h-moll (Bach-Jahrbuch 1938, S. 1ff.). Derselbe: Musikgeschichte Leipzigs. Bd. 3 1941, S. 214ff.

[2] Es darf hinzugefügt werden, daß Bach schwerlich nur einen Werkteil vorgelegt hat. Die »Missa« war nach seinem eigenen Urteil also eine vollständige, in sich abgeschlossene Komposition.

[3] Vgl. Arnold Schering: J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik. Leipzig 1936.

[4] Arnold Schering hat in der erwähnten Studie (s. Anm. 1) den Nachweis zu führen versucht, nicht nur die Komposition von »Kyrie« und »Gloria« stehe mit dem Sächsischen Herrscherhaus in Verbindung, sondern die vollständige »Hohe Messe«; Bach habe sie im ganzen für Friedrich August II. komponiert. Dieser Kurfürst, der Sohn und Nachfolger Augusts des Starken, wurde im Januar 1734 in Krakau zum König von Polen gekrönt; nach Scherings Meinung war es Bachs Wunsch, mit seiner »Hohen Messe« die Musik zu dem bei dieser Gelegenheit zelebrierten Hochamt zu liefern. Ganz abgesehen davon, daß bei diesem Gottesdienst fraglos keine Bachsche Musik erklungen ist, was auch Schering zugesteht, scheitert seine Hypothese an Datierungsfragen. Seine Annahme setzt nämlich voraus, daß die Hauptmasse der Sätze schon im Jahre 1733 entstanden ist; er bemüht sich krampfhaft, zu beweisen, daß der Chor »Osanna in excelsis« älter ist als die am 5. Oktober (!) 1734 in Leipzig aufgeführte Cantata gratulatoria »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«. Ich werde den Nachweis führen, daß »Osanna in excelsis« unmittelbare Parodie von »Preise dein Glücke« ist. Um den Beweis, daß das »Sanctus«, und zwar in zweiter Fassung, nach seiner Hypothese ebenfalls in das Jahr 1733 gehört, bemüht sich Schering nicht im geringsten. Wir müssen seine Gesamtanschauung von der »Hohen Messe« als Krönungsmesse für den Sächsischen Kurfürsten als völlig verfehlt ablehnen. Ich verweise auf meine Beweisführung, daß das »Sanctus« in seiner ersten (!) Fassung nicht vor 1735 entstanden sein kann (s. Kapitel XIII).

IX. Die zweite Hälfte des Partiturbandes A

[1] Bach-Jahrbuch 1937, S. 51ff.

X. Symbolum Nicenum: A ist Urschrift

[1] Vgl. die Bemerkungen über die verschiedenen Schrifttypen, Kapitel III, Abschnitt 5.

[2] Vgl. Bach-Jahrbuch 1937, S. 16 bis 38.

[3] Vgl. BG 24, S. XXXIVf.

[4] Vgl. Bach-Jahrbuch 1933, S. 49.

[5] Schering hält dies für unmöglich, da die Herkuleskantate erst im September 1733 entstanden sei. Er bemerkt nicht, daß er sich selber widerspricht; denn er hatte gesagt, »von früher her« habe die Themaskizze auf dem Bogen gestanden, zu dem Bach bei der Niederschrift des Dramma per musica griff. Wann diese Skizze aufgezeichnet wurde, läßt sich aus der Entstehungszeit der Herkulesmusik nicht ableiten; wir wissen nur, daß es vorher geschehen ist.

XII. Symbolum Nicenum. Entstehung. Aufführungen unter Bachs Leitung

[1] Leipziger Kirchen-Andachten, Darinnen der Erste Theil Das Gebetbuch, Oder die Ordnung des gantzen öffentlichen Gottes-Dienstes . . . begreiffet, Der Ander Theil Das Gesangbuch, In welchem Alle Lieder, nebst einem Anhang der Lateinischen Hymnorum . . . Leipzig, ver-

legts Caspar Würdig ... im Jahr 1694. — Vgl. hierzu: Georg Rietschel, Der Gottesdienst des zweiten Bachfestes. (2. Deutsches Bach-Fest in Leipzig 1904. Festschrift. S. 73ff.) Rietschel weist in dieser Studie nach, daß die in den »Leipziger Kirchen-Andachten« dargestellte und ausführlich erläuterte liturgische Ordnung ebenso wie das den 2. Teil bildende »Gesangbuch« eine der wertvollsten Quellen für unsere Kenntnis des Gottesdienstes ist, für den Bach seine Leipziger Kirchenwerke geschaffen hat. Wir werden daher noch öfter auf diese »Kirchen-Andachten« zurückkommen. Das »Symbolum Nicenum« wird darin auf S. 16 (Ziff. XX) besprochen.

[2] Das »Amt« ist der am Vormittag jedes Sonn- und Festtages gehaltene Gottesdienst mit Predigt und Abendmahlsfeier.

[3] Zu beachten ist, daß das »Credo« hier mit derselben Bezeichnung, »Symbolum Nicenum«, belegt wird, mit der auch Bach seine Komposition überschreibt.

[4] Bekannt ist, daß auch Bach einen großen Teil seiner Kirchenkantaten als »Concerto« bezeichnet.

[5] Von dem »Absingen« im Altarton wird das »Musiciren«, die Darbietung in ausgearbeiteter, meist mehrsätziger Komposition mit Instrumentalbegleitung unterschieden.

[6] Spitta II, S. 522.

[7] Leipziger Kirchen-Andachten, S. 17, Ziff. XXI.

[8] Leipziger Kirchen-Andachten, S. 301ff.

XIII. Sanctus. Allgemeines; die Quellen A[1] und B[1]

[1] Hier steht auf S. 73 (Bach-Jahrbuch 1939, S. 90): »Sanctus aus D ♯. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.«

[2] Spitta, Bach II, S. 828, Ziff. 54.

[3] Spitta, Bach II, S. 828f.

[4] Vgl. Joh. Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. Bd. 3, 1890, S. 324, Nr. 5187. — S. Kümmerle: Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Bd. 1, 1888, S. 635f. und Bd. 2, 1890, S. 623.

[5] Spitta, Bach II, S. 829f.

[6] Vgl. Friedrich Smend: Neue Bach-Funde (Archiv für Musikforschung 7. 1942, S. 1ff.) und die von demselben herausgegebene Partiturausgabe der Schäferkantate »Entfliehet, verschwindet«. Kassel, Bärenreiter-Verlag 1943.

[7] Bernh. Friedr. Richter: Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig. (Bach-Jahrbuch 1911, S. 50ff.)

XV. »Osanna in excelsis« bis »Dona nobis pacem«

[1] Festbuch zum 9. Deutschen Bach-Fest. 1921, S. 69.

[2] Spitta II, S. 520.

[3] Schering hat versucht, den Nachweis zu führen, daß »Preise dein Glücke« Parodie des »Osanna in excelsis« ist (Bach-Jahrbuch 1936, S. 23/24). An Beobachtungen wie den genannten muß dieser Versuch jedoch scheitern. Auch hier operiert Schering mit der Unterscheidung des »flüchtigen Reinschrifttyps« und des »Entwurfstyps« in Bachs Handschrift. Die Unbrauchbarkeit dieser Methode habe ich nachgewiesen. (Vgl. Kapitel IV, Abschnitt 2.)

[4] Wie beim »Osanna in excelsis« ist dies Verfahren — die Partiturseite wird von oben nach unten geschrieben — auch beim »Dona nobis pacem« ein Merkmal der Parodieaufzeichnung, bei der keine tieferen Eingriffe in das Original vorgenommen werden.

[5] Vgl. Friedrich Smend: Bachs Himmelfahrts-Oratorium (Bach-Gedenkschrift 1950. Hrsg. v. d. Internationalen Bach-Gesellschaft. S. 42ff.).

[6] Festbuch zum 22. Deutschen Bach-Fest. 1935, S. 91.

[7] S. Anm. 5.

[8] Festbuch zum 9. Deutschen Bach-Fest. 1921, S. 69.

[9] Spitta II, S. 522.

mus
m 3
.B119K
Ser. 2
v.1, c.2

REGISTER

ZUM KRITISCHEN BERICHT

SERIE II BAND 1

MISSA SYMBOLUM NICENUM SANCTUS
OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI
ET DONA NOBIS PACEM
(später genannt "Messe in h-Moll")

mw

NAMENREGISTER

Abt, Franz 19
Agricola, Johann Friedrich (1720 bis 1774) 52
Albert, Prinz von Sachsen-Coburg 67
Allegri, Gregorio (1582-1652) Anm. I, 35
Anna Amalia, Prinzessin von Preußen (1723-1787) 38, 51; Sammlung 16
August II., König von Polen = Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen (1670-1733) 124, Anm. VIII, 4
August III., König von Polen = Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen (1696-1763) 16, 120 ff., Anm. VIII, 4

Bach, Anna Magdalena (1701-1760) 145, 212
Bach, August Wilhelm (1796-1869) 40
Bach, Carl Philipp Emanuel (1714 bis 1788) 17 f., 23, 40, 43, 45, 73 ff., 116, 130 ff., 152, 155, 160, 168, 196, 202, 212, 223, 230 ff., 328 ff., 333 ff., 344, 346 ff., 351, 358, 371, Anm. I, 23, I, 24, I, 30, I, 35, I, 43; Aufführung des Symbolum Nicenum 39 ff., 44, 53, 130 f., 196; Nachlaß 15 ff., 52 f., 57, 122, 166, 184, 215, Anm. I, 44, II, 3, II, 8
Bach, Wilhelm Friedemann (1710 bis 1784), Erbteil 122
Beethoven, Ludwig van (1770-1827) Anm. I, 30, I, 34; Missa solemnis 21, 40, 45, 48, 52 f., 61, 184 f., 199, Anm. I, 30
Birch, Rudolf von 67, 70, Anm. II, 21
Blume, Friedrich (geb. 1893) 182
Blumner, Martin (1827-1901) Anm. I, 32
Bormann, Oskar Anm. I, 29
Bould, Sir Adrian Cedric (geb. 1889) 73 f.
Brooke, Harold 73 f.
Burney, Charles (1726-1814) 55, Anm. I, 35; Sammlung 37, 43, 56, 197

Caldara, Antonio (um 1670-1736) 223
Carl Egon, Fürst von Fürstenberg 67
Christanell, Anton 67
Christian, Herzog von Sachsen-Weißenfels (1682-1736) 172
Chrysander, Friedrich (1826-1901) 15, 70 f.

Commer, Franz (1813-1887) 19; Sammlung 36
Couperin, François (1668-1733) Anm. I, 18

David, Ferdinand (1810-1873) Anm. I, 34
Dehn, Siegfried Wilhelm (1799-1858) 67, 214, Anm. II, 19
Deyling, Salomon (1677-1755) 124
Dickinson, A.E.F. 73 f.
Donizetti, Gaetano (1797-1848) Anm. I, 34
Dorn, Heinrich (1804-1892) 44 f.

Ebeling, Christoph Daniel (1741 bis 1817) 42, 44, 215, Anm. I, 35
Esterházy, Nikolaus (1765-1833) 38, 51

Fischer, Christian Wilhelm (1789 bis 1858) 21
Fischhof, Josef (1804-1857) 20 f.; Sammlung 36, 49
Forkel, Johann Nikolaus (1749-1818), Bach 38, 46, 52; Nachlaß 37, 46 f., 200
Franck, Salomon (1659-1725) 339
Friedrich II., König von Preußen (1712-1786) 51
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen (1795-1861) 20
Fulde, Johann Gottfried 123
Füssli, Orell Anm. I, 35

Gerstenberg, Walter (geb. 1904) 84
Gesner, Johann Matthias (1691-1761) 123, 126
Gluck, Christoph Willibald (1714 bis 1787) Anm. I, 24
Godman, Stanley Anm. I, 20, I, 33, II, 1
Goethe, Johann Wolfgang von (1749 bis 1832) 34, Anm. I, 26, I, 30
Gottsched, Johann Christoph (1700 bis 1766) 182, 389
Graun, Carl Heinrich (1703/04-1759) 42, Anm. I, 35
Griepenkerl, Friedrich Conrad (1782 bis 1849) 41, 47 f.; Sammlung 19 46, 200, Anm. I, 14

Händel, Georg Friedrich (1685-1759) Anm. I, 24, I, 30, I, 35; Messias 39, 215
Hanslick, Eduard (1825-1904) Anm. I, 27, I, 41
Hasse, Johann Adolf (1699-1783) 42, Anm. I, 35
Hauptmann, Moritz (1792-1868), BG 66
Hauser, Franz (1794-1870), Sammlung 122
Haydn, Joseph (1732-1809) Anm. I, 18, I, 23, I, 30; Sammlung 38 48 ff., 199

Henrici, Christian Friedrich, gen. Picander (1700-1764) 172
Hermann, Nikolaus (um 1480-1561) 154
Hirzel, (?) 65 f.
Hirzel-Lampe, C. 67, Anm. II, 17
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822) Anm. I, 37
Hohmann, Peter d.J., Freiherr von Hohenthal (1694-1763) 182, 193, 389

Ibscher, Hugo 214

Jacob, Benjamin (1778-1829) 55 ff.
Jahn, Otto (1813-1869), BG 66
Jones, T. 37, 56, 197

Keller, Ludwig von 67, Anm. II, 19
Keßler, Ferdinand 35
Kiesewetter, Raphael Georg (1773 bis 1850) 40, 51, Anm. I, 41; Sammlung 38, 48, 51, 199, Anm. I, 41
King, A. Hyatt Anm. I, 13
Kirnberger, Johann Philipp (1721 bis 1783) 36, 116; Abschrift 16, 22 f., 36, 51, 65, 80, 115 ff., 157, 177, 196 f., 200, 227
Klingemann, Karl (1798-1862) 40, 58, 60, 120, Anm. I, 30
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724 bis 1803) 42
Knyvett, William (1779-1856) 37, 43, 197
Köhler, Louis (1820-1886) 41, 46 f.
König, Johann Balthasar (1691-1758) 171
Kraus, Hedwig Anm. I, 22, I, 41
Krause, Emil (1840-1916) 70
Kretzschmar, Hermann (1848-1924), BG 73
Kümmerle, S. Anm. XIII, 4

Layritz, Friedrich 171
Liszt, Franz (1811-1886) 67
Luther, Martin (1483-1546) 155, 190, Anm. I, 35
Luther, Wilhelm Martin (1912-1962) Anm. II, 5, II, 8

Marx, Adolf Bernhard (1795-1866) 45, 58 f., Anm. I, 29, I, 30, II, 7, II, 8
Matthison, Friedrich 215, Anm. I, 35
Melanchthon, Philipp (1497-1560) 164
Mendelssohn Bartholdy, Fanny (1805 bis 1847) 58, Anm. I, 29, I, 30, I, 34
Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809 bis 1847) 31, 36, 40, 60 ff., 120, 200, Anm. I, 29; Aufführung des Sanctus 21, 41, 46, 64, 200
Meves, W. 19
Miesner, Heinrich Anm. I, 44
Moscheles, Ignaz (1794-1870) 67

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 bis 1791) 45

Nägeli, Hans Georg (1773-1836) 56 ff., 69, 215, Anm. I, 37, II, 11; Sammlung 15, 21, 35, 40, 47 f., 58, 64, 197, 199 f.
Nägeli, Hermann (1811-1871) 58, 64 ff., 69, 71, 74 ff., 200; Sammlung 15, 61 f., 65 ff., 70, 197, 202
Neumann, Werner (geb. 1905) Anm. I, 15
Neumeister, Erdmann (1671-1756) 53

Pachelbel, Johann (1653-1706) 42
Pape, (?) Anm. I, 34
Picander siehe Henrici
Pölchau, Georg (1773-1836) 17, 56 ff., 232; Sammlung 16 ff., 36, 44, 57, 59, 166, Anm. II, 8
Preisinger, (?) (19. Jh.) Anm. I, 30

Redlich, Hans Ferdinand (geb. 1903) Anm. I, 13, I, 20
Refardt, Edgar (geb. 1877) Anm. II, 2, II, 9
Reiche, Gottfried (1667-1734) 111
Rellstab, Ludwig (1799-1860) Anm. I, 30
Richter, Bernhard Friedrich (1850 bis 1931), BJ 122, 173, Anm. I, 42, VII, 1, XIII, 7
Rietschel, Georg (1842-1914) Anm. XII, 1
Rietz, Julius (1812-1877), BG 62 f., 67, 69 ff., 74 ff.
Rungenhagen, Karl Friedrich (1778 bis 1851) 41, 64
Rust, Wilhelm (1822-1892), BG 77, Anm. I, 17

Salieri, Antonio (1750-1825) Anm. I, 24
Sauer, Ignaz 38
Schein, Johann Hermann (1586-1630) 164
Schelble, Johann Nepomuk (1789 bis 1837) 35, 40, 47 f., 197, 199
Schering, Arnold (1877-1941) 178, 184; BJ 87 f., 98, 124, 149, Anm. VIII, 1, VIII, 4, X, 5, XV, 3; KM 125, Anm. VIII, 3; L 124, Anm. VIII, 1
Schmid, Ernst Fritz (1904-1960) 38
Schneider, Max (1875-1967) Anm. I, 42, I, 43
Schniebes, G. F. Anm. I, 44
Schultz, (?) (19. Jh.) Anm. I, 30
Schünemann, Georg (1884-1945), BJ Anm. I, 17, I, 25
Schwencke, Christian Friedrich Gottlieb (1767-1822) 15, 215, Anm. II, 3, II, 8
Serpilius, (?) (um 1700) 171
Sievers, Heinrich (geb. 1908), Sammlung 200, 235, Anm. I, 14
Simrock, Nikolaus (1752-1833) 58 f., 61, 74 ff., 184, Anm. II, 3
Smend, Friedrich (geb. 1893) 389, Anm. V, 5, XIII, 6, XV, 5
Spitta, Philipp (1841-1894) 111, 180, Anm. I, 37; Bach II 74, 78, 85 ff., 98, 128, 163, 166, 171 ff., 178, 187, Anm. I, 7, IV, 3
Spontini, Gasparo (1774-1851) 47, Anm. I, 37; Aufführung des Symbolum Nicenum 40, 44 f., 48, 52, 57, 184, 197, Anm. I, 30
Sporck, Graf (gest. 1738) 166 f., 171
Stürmer, (?) (19. Jh.) Anm. I, 30
Swieten, Gottfried van (1730-1803) 51

Traeg, Johann (Musikalienhandlung) 38, 48 ff., 199
Türrschmidt, (?) (19. Jh.) Anm. I, 30

Ulich, Johann (1634-1712) 171

Voß-Buch, Karl Otto Friedrich (1786 bis 1864), Sammlung 20, 36

Walther, Johann Gottfried (1684 bis 1748) 123
Wehner, Arnold 15, 67, 70, Anm. II, 16
Wesley, Samuel (1766-1837) 37, 43, 55 ff.
Westmoreland, John Fane (1784 bis 1859) 67
Wilderer, Johann Hugo (1670/71-1724) 223
Wilson, Steward 73 f.
Wolff, Ernst Anm. I, 34
Woltereck, (?) (19. Jh.) Anm. I, 30
Würdig, Caspar (Verleger) Anm. XII, 1

Zahn, Johannes (1817-1895) Anm. XIII, 4
Zelter, Carl Friedrich (1758-1832) 40, 44 f., 58, 60, 200, Anm. I, 18; Bearbeitung 34, 46, Anm. I, 17, I, 18
Zimmermann, Gottfried (1692-1741) 111

WERK- UND QUELLENREGISTER

a) nach BWV-Nummern

11 : 78, 182 f., 192 f., 389 f.
12 : 135 ff., 182, 192, 339 ff.
29 : 83, 94, 102 ff., 180, 192 f., 283 ff.
46 : 99 f., 102, 182, 192, 295 ff.
58 : 122
71 : Anm. I, 34
91 : 122
120 : 83, 138 ff., 192, 352 ff.
127 : 122
133 : 171, 173
135 : 129
151 : 122
171 : 132 ff., 192, 329 ff.
191 : 117 f., 126, 186, 194 f.
213 : 148 f., Anm. X, 5
215 : 178 f., 192 f., 382 ff., Anm. VIII, 4, XV, 3
227 : Anm. I, 41
234 : 58, Anm. I, 41
236 : Anm. I, 41
243 : 56, Anm. I, 41
244 : 31 f., 36, 52, 59, 62, 172 f., 188, 200, 225, Anm. III, 4
245 : 188
248 : 188
249a : 101, 109, 112, 172, 191 f., Anm. XIII, 6
249 : 101, 109, 172, 191 f.
525-530 : 52
599-644 : 52
772-801 : 52
806-817 : 52
846-893 : 52, 66, Anm. II, 9
933-938 : 52
1052 : Anm. I, 34
1073 : 123
1075 : 123
1077 : 123
1079 : 123, Anm. I, 41
Anh. 18 : 164

b) nach Signaturen

BB Mus. ms. Bach P

6 : 20, 23, 32, 35 f., 53, 197 f., 200
7 : 18, 23, 32 f., 35 f., 194, 197, 200
8 : 20, 23, 32 f., 35 f., 53, 197 f., 200
9. 10 : 20, 23, 33, 36, 198
11. 12 : 19, 20, 23, 29 ff., 36, 49 ff., 53, 198 f.
13 = A^{1+} : 16, 21, 34, 53 f., 166-173, 174 ff., 194 f., 201 f., 221-223
14 : siehe 572
22 : 17 f., 23, 40 f., 44, 194, 196, 231 f.

+ Quellensigel

23 : siehe 572
180 = A^+ : 15, 18, 21, 22-29, 33, 35, 50, 52 ff., 78-113, 114 ff., 125-173 passim, 174-177, 180-202 passim, 209-214, Anm. II, 3
182 : 20, 23, 29 f., 35 f., 49 f., 51 198 f.
14 = D^+, 23 = D^+, 572 = D^+ } 16 f., 22 f., 54, 118, 159 ff., 194, 196, 228 ff.
1145 : 194
1172 : 19, 23, 30, 32, 36, 198, 200
1208 : 21, 23, 32, 33 f., 36, 46, 198, 200 ff.
1212 = E^+ : 17, 22 f., 43, 54, 194, 196, 230

BB Mus. ms. Bach St

117 = B^{1+} : 16, 34, 54, 166-173, 194 f., 201 f., 220-227
118 = F^+ : 17, 18, 23, 41, 44, 54, 194, 196 f., 212, 231-234
595 : 18, 23, 44, 194, 197

BB Am. B.

1. 2 : 19, 20 f., 23, 29-31, 36, 49 f., 198 f.
3 = C^+ : 16, 22-29, 30 ff., 36, 50, 54, 115 ff., 156 ff., 194, 196 ff., 202, 227 f., Anm. I, 16

Berlin, Singakademie, Partitur-Abschrift BWV 232 (verbrannt) : 36, 46, 198, 200

Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. $\frac{2405}{D-14}$: 11 f., 21, 23, 34 f., 36, 46, 198, 200 ff.
Mus. 2405 D 21 Aut. 2 = B^+ : 15 f., 35, 54, 85-97, 120-123, 193 ff., 201 f., 214-221, Anm. V, 2

Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Mus. Hs. 145 : 21, 23, 35, 47, 193 f., 197 ff.

Hannover, Privatbesitz Sievers, Partitur-Abschrift in 2 Bänden (= Abschrift aus der Sammlung Forkel) : 19, 23, 31 f., 33, 36 ff., 46 f., 198, 200

London, British Museum, R. M. 21. e. 27 : 11 f., 18, 23, 43, 193 f., 196 f.

London, Sammlung Burney, Partitur-Abschrift des Symbolum (verschollen) : 37, 43, 56, 197

London, Sammlung Knyvett, Partitur-Abschrift des Symbolum (verschollen) : 37, 43, 193 f., 197

Wien, Sammlung Haydn, Partitur-Abschrift (verschollen) : 38, 48-52, 198 f.

+ Quellensigel

Wien, Sammlung Kiesewetter, Partitur-Abschrift des Kyrie (verschollen) : 38 ff., 48 f., 51, 198 f.

Wien, Musikalienhandlung Traeg, Partitur-Abschrift (verschollen) : 38, 48-52, 198 f.

Zürich, Zentralbibliothek,
Ms. Car. XV 188 : Anm. I, 19
Ms. Car. XV 198 : Anm. II, 5, II, 8
Ms. Car. XV 199, 66 : Anm. II, 3, II, 7
Ms. Car. XV 273 : Anm. II, 13, II, 17, II,19, II, 20, II, 22
Ms. Car. XV 274 : Anm. II, 3, II, 12, II, 18, II, 19, II, 21