

Edition Bach-Archiv Leipzig

Musikalische Denkmäler · Musical Monuments

Francesco Gasparini Missa a quattro voci eingerichtet von / arranged by Johann Sebastian Bach



Titelkupfer zum „Musikalischen Lexikon“ (Ausschnitt)

Carus 35.503

Edition Bach-Archiv Leipzig

Musikalische Denkmäler · Musical Monuments

Francesco Gasparini Missa a quattro voci

ingerichtet von / arranged by
Johann Sebastian Bach

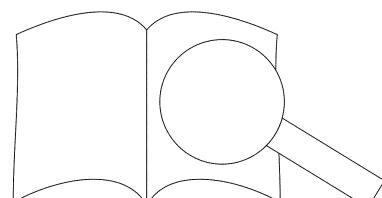
für Chor (SATB)
Zink, 3 Posaunen und Orgel
(alternativ: 2 Violinen, Viola und Bassoon
oder 2 Oboen, Taille und Bassoon)

for Choir (SATB)
cornett, 3 trombones and organ
(alternatives: 2 violins, viola and bassoon
2 oboes, taille, and bassoon)

herausgegeben von
Peter Wollny

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert
PROBECOPY
Full score

CV Carus 35.503



Vorwort

Johann Sebastian Bach hat sich speziell in den frühen 1740er Jahren intensiv mit dem Kompositionsstil der strengen Vokalpolyphonie beschäftigt. Als Anregung für seine eigenen Schöpfungen im Stile antico dienten ihm Werke älterer Meister, die er kopierte und größtenteils auch zur Aufführung brachte.¹ Eine signifikante Ergänzung dieses Repertoires ist die kürzlich im Bestand der ehemaligen Ephoralfbibliothek Weißenfels aufgefondene Abschrift der *Missa canonica* von Francesco Gasparini (1661–1727), die hier erstmalig in einer kritischen Neuausgabe veröffentlicht wird.²

Die Messe ist in einem offenbar vollständig erhaltenen Konvolut von insgesamt dreizehn Einzelstimmen überliefert, die teils von Johann Sebastian Bach, teils von Kopistenhand geschrieben sind. Anhand eines spezifischen Merkmals von Bachs Schrift – den abwärts kaudierten Halbenoten mit dem Hals an der linken Seite des Notenkopfes – lässt sich der Stimmensatz sicher auf die Zeit um 1739 bis um 1742 datieren.³ Hierzu passt auch der Befund des Wasserzeichens, das – wohl in Varianten – in Bach-Handschriften zwar über einen langen Zeitraum hinweg vorkommt, dessen Nachweise sich aber gerade in den Jahren 1740 bis 1742 auffällig häufen.

beauftragt worden sein; ab 1742 hingegen begann Bachs Schrift sich wieder so stark zu verändern, dass sie sich mit dem in dem Weißenfelser Stimmenmaterial vertretenen Befund kaum noch vereinbaren ließe.

Der aus Camaiore bei Lucca gebürtige Francesco Gasparini war zunächst vermutlich Schüler von Arcangelo Corelli und Bernardo Pasquini in Rom und ließ sich dann in Venedig nieder, wo er von 1701 bis 1713 das Kapellmeisteramt am Ospedale della Pietà bekleidete; vermutlich um 1715 kehrte er nach Rom zurück. Gasparinis Reputation gründete sich in seiner Heimat vornehmlich auf seine Opern, die seinerzeit in zahlreichen Theatern aufgeführt wurden. Im 18. Jahrhundert wurde sein Name auch in England bekannt; hier schätzte man ihn allerdin Linie als Meister des kunstvollen Kontrapur Harmoniker.⁵

Gasparinis Missa canonica er'
Bekanntheit; entsprechend
ten Abschriften.⁶ Unter
Katholischen Hofkir'
Dresdner Kopister
und von Johar
kenswert (P
Zeit wie
27. Jan
in f
Ari.
f a.
oint.
valuation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
von dem
'Gr' beschriebene
Partitur bemer
n um die gleiche
den ist.⁷ Bereits am
Johann Gottfried Walther
Meyer, dass er „an jetziger
die Leipziger Neujahrsmes
Italiäners Francesco Gasparini
... und Arten *Canonum* bestehende
nabe.⁸ Dass Bach von diesen beiden
naben und seine Abschrift möglicherwei
ne dieser Vorlagen zurückgehen könnte,
var denkbar, bleibt angesichts der weiten Ver

¹⁰ „ehe Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 6.); Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus 13.); Yoshitake Kobayashi, „Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositionen- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750“, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–72.

² Siehe hierzu ausführlich meinen Beitrag „Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels“, in: *Bach-Jahrbuch* 2013, S. 129–170.

³ Vgl. Kobayashi, S. 20.

⁴ Siehe Bernhard Friedrich Richter, „Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule zu Bachs Zeit“, in: *Bach-Jahrbuch* 1907, S. 32–78, speziell S. 73 (Nr. 216) und S. 77.

⁵ MGG², Personenteil, Bd. 7, S. 575–582 (Lisa Navach) und New Grove 2001, Bd. 9, S. 557–559 (Dennis Libby, Angela Lepore).

⁶ Vgl. Martin Ruhnke, „Francesco Gasparinis Kanonmesse und der Palestrinastil“, in: *Musica Scientiarum et Artium* 1973, 1, 1–10; Karl Gustav Felber zum siebzigsten Geburtstag von Heinrich Hüschchen, Köln 1973, S. 1–10.

⁷ Siehe die Angaben b
211011432.

⁸ Johann Gottfried Walther, Joachim Schulze, Leipzig: eine Mitteilung über c „als ein Specimen sein in die Academie der Fächer“ Angabe kollidiert aller Abschrift D-B, Mus. ms. .

breitung des Werks aber Spekulation. Bereits 1724 hatte nämlich auch Johann Joachim Quantz die „vierstimmige, aus lauter Canons bestehende, und von den Contrapunctisten sehr hoch geschätzte Messe“ im Kompositionsunterricht bei Gasparini kennengelernt.⁹ Da Quantz während seiner Ausbildungszeit in Wien und Dresden nachweislich zu Studienzwecken eine Sammlung mit kontrapunktischen Meisterwerken anlegte, könnte auch er eine frühe Abschrift mit nach Deutschland gebracht haben.

Die Stimmen aus Bachs Besitz lassen erkennen, dass sie auf eine – heute nicht mehr greifbare – Partitur zurückgehen, deren Notentext im Blick auf aufführungspraktische Belange verändert wurde. Hierzu zählen die Unterteilung der „doppelten“ Allabreve-Takte, die dadurch bedingte Aufspaltung langer Notenwerte und die Ergänzung von Akzidenzen.

Der Stimmensatz bietet neue Erkenntnisse zu Bachs aufführungspraktischer Realisierung von Werken im Stile antico. Offenbar hatte er den Plan, den Vokalsatz durch eine vierstimmige Bläsergruppe (Zink und drei Posaunen) verstärken zu lassen. Die jeweils vier Stimmen für die Sänger und die Bläser sowie die – von Bach nachträglich bezifferte – Orgelstimme wurden von Fritzsche ausgeschrieben. Singstimmen und Bläser musizierten ebenso wie die Orgel im Chorton, so dass sämtliche Stimmen in der Tonart F-Lydisch notiert wurden. Diese Besetzung findet sich auch in der von Bach nur wenig später zur Aufführung gebrachten *Missa sine nomine* von Giovanni Pierluigi da Palestrina (D-B, Mus. ms. 16714).¹⁰ Zusätzlich zu den von Fritzsche ausgeschriebenen Partien fertigte Bach einen weiteren Satz Instrumentalstimmen an: zwei Oboen, Taille und eine nicht näher spezifizierte Continuo-Stimme. Diese Instrumente spielten im Kammerton, benötigten also Partien, die um einen Ganzton höher (in G) notiert waren. Anschautraute Bach seinem jugendlichen Kopisten die arvolle Aufgabe des Transponierens nicht zu und – wie in anderen, vergleichbaren Fällen auch – ließ zur Feder. Die Kopftitel der Bläserstimme erwezu einem nicht näher bestimmbarerAus „Hautbois 1“ wurde „HauthOboe-II- und die Taille-Stimmen Zusatz „ô Violino 2“ hDie italienische Konjunkt“zungsalternative, nicht auvon Streichern und finnen sich auch imtung der MotettiHerz“ von S. Die BesPosaunengruppe nur einer Realisierungsmöglichdiesem Werk also eine andereS in den motettischen Chorsätzennen die Singstimmen von mehrerenInst. men verdoppelt werden. Das in den StimGasparini-Messe und anderwärts anzutreffende Nebeneinder von alternativen Besetzungsvarianten darf vielleicht als Indiz dafür gedeutet werden, dass Bach in

den 1740er Jahren eine geänderte Aufführungsästhetik favorisierte, die auf die säuberliche Trennung unterschiedlicher Klangfarben abzielte und von der in den früheren Leipziger Jahren verfolgten Addition möglichst vieler Instrumentalgruppen zunehmend abrückte. Folgen wir dieser Deutung, so dürfen wir mit mindestens drei Aufführungen von Gasparinis *Missa canonica* rechnen, die vermutlich ab 1741 in den beiden Leipziger Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai stattfanden.

Seine aufführungspraktische Beschäftigung mit der *Missa canonica* markierte für Bach anscheinend den Beginn einer Phase der intensiven Auseinandersetzung mit dem strengen Kontrapunktstil. Wenig später (um 1742) folgte die Aufführung von Palestrinas *Missa sine nomine*,¹³ und um 1745 plante er eine Darbietung von der „Ecce Sacerdos Magnus“.¹⁴ Daneben beschäftigte er sich mit dem einschlägigen theoretischen Schriften der Kanonlehre von Zarlino), formale Dissonanzbehandlung im strenger satztechnische Preziosen.¹⁵ Diese mit einer spürbaren Neuorientierung positionswise Anfang der die verstärkte Verwendung Vorliebe für die Intrika“lich einen ausgesprochen hoch entwicke in Bachs Spätwerk der Kunst erfüllte die F

Peter Wollny

⁹ Siehe die autobiographischen Mitteilungen von Johann Joachim Quantz in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I. Band, Berlin 1754/55, S. 179–250, speziell S. 224f.

¹⁰ Siehe Wolff, S. 166–172; Beißwenger, S. 131; und NBA II/9 Kritisches Bericht (Kirsten Beißwenger, 2000), S. 23–25.

¹¹ Dass die Stimmenbezeichnungen in zwei Schritten eingetragen wurden, lässt sich anhand des Schriftbefunds sowie an der gestörten Symmetrie erkennen.

¹² Siehe Daniel R. Melamed, „Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek“, in: *Bach-Jahrbuch* 1989, S. 191–196, speziell S. 195.

¹³ Zur Datierung siehe Kobayashi, S. 51, und Peter Wollny, „Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland“, in: *Bach-Jahrbuch* 2003, S. 221–224, speziell S. 29–33.

¹⁴ Siehe Barbara Wiermann, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, S. 9–28. Zu Bachs Verwendung von „Bach und Palestrina“ in *Bach und Palestrina* Jahrbuch 2003, S. 221–224, trina – Einige praktische Pr

¹⁵ Vgl. NBA Supplement (Peter Wollny, Dokumente, Bd. II (Fremd) Lebensgeschichte Johann Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze), Leipzig 1962, S. 48.

Foreword

Particularly during the early 1740s, Johann Sebastian Bach concentrated intensely on studying the compositional technique of strict vocal polyphony. As an inspiration for his own creations in the stile antico, he studied the works of older masters, copying them and, for the most part, performing them as well.¹ A significant addition to this repertoire is the copy of the *Missa canonica* by Francesco Gasparini (1661–1727), which was recently discovered in the collection of the former parish library Weißenfels, and which is published here for the first time in a new, critical edition.²

The mass has been handed down to us in a clearly completely preserved sheaf of thirteen individual parts, some of which were copied by Johann Sebastian Bach and some by another copyist. Based on a specific characteristic of Bach's handwriting – the downward notated half notes with the stem on the left hand side of the note head – the set of parts can be dated with certainty to the period between ca. 1739 and ca. 1742.³ This is supported by the analysis of the watermark which can be found – in several variants – in Bach manuscripts over a long period of time, but which was noticeably prevalent between 1740 and 1742.

The copyist Bach used to copy the parts can be identified as Johann Gottlieb August Fritzsche, from Düben (born 27 January 1727), who was enrolled in St. Thomas's School as a boarder on 6 July 1740, at the age of thirteen. At his enrolment, Fritzsche vowed to remain at the St. Thomas School for seven years, but according to a comment by the rector Johann August Ernesti he was dismissed at the beginning of 1745 by reason of his allegedly unsatisfactory lifestyle and his lack of diligence ("ob impuritatem v. et negligentiam literarum"). Since Fritzsche had an impressive musical career during his five years in school (he became member of the first choir in 1744),⁴ it is questionable whether Ernesti's harsh punishment were truly justified. When Fritzsche was dismissed from the school by the rector after the aftermath of the "prefects' riot," his above average musical talent did not weaken the position of the school in the boarding school, Leipzig and soon found him a place in the environment of the court oboe players and poets. In 1747, he applied to Carl Hartwig, organist of the Thomaskirche, who was ill and irreverent. His application was not successful, but it gives us about Fritzsche's life after

the year 1747. Fritzsche as the principal copyist of the manuscript enables us to narrow down the time of copying even more precisely: with a view to Bach's age, Bach will hardly have assigned copying duties to him before the beginning or middle of 1741; from 1742 onwards, however, Bach's own handwriting once again changed to such an extent that it is no longer

compatible with the samples found in the set of parts from Weißenfels.

Francesco Gasparini, born in Camaiore near Lucca was probably a student of Arcangelo Corelli and Bernardo Pasquini in Rome before settling in Venice, where he held the post of Kapellmeister at the Ospedale della Pietà from 1701 to 1713; he presumably returned to Rome in 1715. In his homeland, Gasparini's reputation was based chiefly on his operas, which were performed in numerous theaters during his lifetime. In the course of the 18th century, he also became known in Germany, where, however, he was esteemed in the first place as a master of elaborate counterpoint and for his audacious harmonies.⁵

Gasparini's *Missa canonica* gained considerable popularity in his lifetime, and the extant copies are numerous.⁶ Remarkable among them is the copy in the collection of the Catholic Church in Dresden, which was copied by the Dresden copyist Johann Gottfried Walther, revised by Johann Georg Schmelzer, and probably completed by Johann Gottlieb August Fritzsche (D-7), as Bach's set of parts.⁷ Already in 1735, Johann Gottfried Walther also reported that he had purchased a copy referring to the oeuvre of Gasparini, which was presumably Leipzig – "from the oboe player Francesco Gasparini [...]" It is conceivable that his copy was one of them, but in view of the date of 1735, this hypothesis remains speculative. As early as 1724, Johann Joachim Quantz, acquaintance with this "four-part mass, nothing but canons and highly esteemed musicians" during his composition studies with

Cf. Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden, 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 6.); Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel, 1992 (Catalogus Musicus 13.); Yoshitake Kobayashi, "Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositionen- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750," in: *Bach-Jahrbuch* 1988, pp. 7–72.

² For more detail, see my article "Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels," in: *Bach-Jahrbuch* 2013, pp. 129–170.

³ Cf. Kobayashi, p. 20.

⁴ Cf. Bernhard Friedrich Richter, "Stadtpeifer und Alumnen der Thomas-schule zu Bachs Zeit," in: *Bach-Jahrbuch* 1907, pp. 32–78, especially p. 73 (no. 216) and p. 77.

⁵ MGG², Biographical Section, vol. 7, pp. 575–582 (Lisa Navach) and New Grove, 2001, vol. 9, pp. 557–559 (Dennis Libby, Angela Lepore).

⁶ Cf. Martin Ruhnke, "Francesco Gasparini und die Orgelmesse und der Orgelkonzert," in: *Music & Performance* 2006, pp. 11–22; Carl Gustav Heinrich, "Francesco Gasparini und die Orgelmesse und der Orgelkonzert," in: *Music & Performance* 2006, pp. 11–22.

⁷ For details see RISM A 11432.

⁸ Johann Gottfried Walther, *Lehrbuch der Orgelkunst*, Berlin, 1731; a memorandum about Gasparini is said to have been written in 1731. However, this contradicts the date of the copy D-B, *Mus. ms. 716*.

Gasparini.⁹ Since it is documented that Quantz compiled a collection of contrapuntal masterworks for study purposes during his student years in Vienna and Dresden, he could also have brought an early copy of the mass to Germany.

The parts owned by Bach are demonstrably based on a – no longer accessible – score, the music text of which had been amended with a view to certain aspects of performance practice. The emendations include the subdivision of the “double” alla breve measures, with its concomitant splitting of long note values, and the addition of accidentals.

The set of parts offers new insights into Bach’s practical realization of the performances of works in the stile antico. It was clearly his intention to reinforce the vocal setting by means of a four-part wind ensemble (cornetto and three trombones). The four parts for the singers and wind players respectively, as well as the organ part – later figured by Bach – were copied by Fritzsche. Voices and wind instruments, like the organ, performed at choir pitch; therefore, all the parts were notated in the Lydian mode on F. The same scoring can be found in the *Missa sine nomine* by Giovanni Pierluigi da Palestrina (D-B, Mus. ms. 16714), which Bach brought to performance a short while later.¹⁰ In addition to the parts copied by Fritzsche, Bach himself copied another set of instrumental parts: two oboes, taille d’hautbois and an unspecified continuo part. These instruments played at chamber pitch, i.e., they needed parts which were notated a whole tone higher (in G). Evidently Bach did not trust the transposition skills of his youthful copyist, preferring – as in other similar situations – to copy the transposing parts himself. At a later date, which cannot be determined, Bach expanded the instrumental designations of the wind parts: “Hautbois 1” was changed to “Hautbois 1 & Violino 1”; the oboe II and taille d’hautbois parts were amended with “& Violino 2” and “& Viola” respectively. The Italian conjunction “&” indicates an alternative and not the concurrent performance of string instruments. Similar indications can also be found in the original set of parts for Bach’s arrangement of the motet “Erforsche mich, Gott, und erfreue mich in deiner Güte” by Sebastian Knüpfer (D-B, Mus. ms. 16714).¹¹ The instrumentation of the Gasparini Mass was also only one of altogether different possibilities; i.e., Bach’s concept of orchestra and choral movement may differ from the earlier Leipzig years. If we follow the tradition, we may infer that at least three performances of Gasparini’s *Missa canonica* took place, presumably from 1741 onwards in the two principal Leipzig churches, St. Thomas and St. Nikolai.

It would seem that Bach’s study of the performance practical aspects of the *Missa canonica* marked the beginning of a phase of intensive study of strict counterpoint. The performance of Palestrina’s *Missa sine nomine*¹² followed soon after (1742), and Bach planned a performance of the latter’s *Missa “Ecce Sacerdos Magnus”* around 1745.¹⁴ In addition, he focused on pertinent theoretical publications (in particular, Zarlino’s writings on canons), formulated rules for the treatment of dissonances in strict counterpoint and collected gems of technical contrapuntal writing.¹⁵ These interests were paralleled by a tangible reorientation in Bach’s own compositional technique at the beginning of the 1740s, which was characterized by an increased use of polyphonic techniques, a preference for the intricacies in the composition of canons, and finally, a pronounced stylistic pluralism. Francesco Gasparini’s *Missa canonica* may have served as a practical model for the highly developed techniques of canon writing and the strict polyphony in Bach’s C major Fugue and in the B minor Mass.

Leipzig, September 2014
Translation: David Kosviner

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

9 Cf. Johann Joachim Quantz’s autobiographical disclosures in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, vol. I, Berlin, 1754/55, pp. 179–250, especially p. 224f.

10 Cf. Wolff, pp. 166–172; Beißwenger, p. 131; and NBA II/9, Critical Report (Kirsten Beißwenger, 2000), pp. 23–25.

11 Both the difference in handwriting and the impaired symmetry of the layout provide evidence that the instrumental indications were notated on two separate occasions.

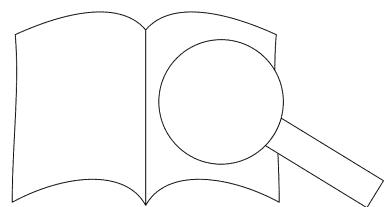
12 Cf. Daniel R. Melamed, “Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek,” in: *Bach-Jahrbuch* 1989, pp. 191–196, especially p. 195.

13 With respect to the dates see Kobayashi, p. 51, and Peter Wollny, “Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland,” in: *Bach-Jahrbuch* 2000, pp. 29–60, especially pp. 29–33.

14 Cf. Barbara Wiermann, “Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek,” in: *Bach-Jahrbuch* 2003, pp. 9–28. With regard to Melamed, “Bach und Palestrina – Einige praktische Überlegungen,” in: *Bach-Jahrbuch* 2003, pp. 2: Palestrina – Einige praktische Überlegungen.

15 Cf. NBA Supplement (Pet Dokumente, vol. II (Fremd Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs), ed. by Hans-Joachim Neumann and Hans-Joachim Neumann, Leipzig, 1969), no. 12.

aus
02,
R:



Missa a quattro voci

Francesco Gasparini (1668–1727)
eingerichtet von
Johann Sebastian Bach (1685–1750)

1. Kyrie

Soprano
Cornetto

Music score for the Kyrie movement, page 1. The score consists of five staves: Soprano Cornetto, Alto Trombone I, Tenore Trombone II, Basso Trombone III, and Organo. The vocal parts sing 'Ky - ri - e e - le'. The Organo part has a harmonic progression indicated by numbers below the notes: 6, 5, 5, 6, 5.

9

Music score for the Kyrie movement, page 1, measures 9-16. The vocal parts sing 'i son, e - le' and 'le'. The Organo part has a harmonic progression indicated by numbers below the notes: 6, 7, 5, 4, 6, 7b, 6, 6.

17

Music score for the Kyrie movement, page 1, measures 17-24. The vocal parts sing 'i', 'son, Ky - ri -', 'Ky - ri - e e - le', 'i - son, Ky -', and 'Ky'. The Organo part has a harmonic progression indicated by numbers below the notes: 5, 6, 6b, 5b, 6, 5b, 6, 6.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 6 min.

© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – Carus 35.503

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

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

edited by
Peter Wollny

25

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

e e - le - i - son.

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

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

6 7 \flat 5 5 3 6 6 \flat 7 \flat 6 7 6 5 7 3 6 5 4 5 4

Musical score for "Christe ele" in 3/4 time. The score consists of five staves: Treble, Alto, Bass, Tenor, and Soprano. The lyrics "Christe ele" are repeated three times. The music features eighth and sixteenth note patterns. A large watermark "Evaluation Copy - Quality may be reduced" is overlaid across the score.

42

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemind.

Original evtl. gemind.

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

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

e - son, lei - son, e -

son, e - - - - lei

6 5 6 5 6 6 6 6 6

50

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

6 5 5 5 6 5 5

56

le -
son.
i - son.
son.

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

63

Ky - ri - e -
Original evtl. gemindert - i - son, e -
e - le - i - son, e - le -
E - le - i - son, e - le - E - l -

5 3 6 5/4 2/4 6

BR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

71

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

7 4 6 4flat 3 6 6flat 6 4 5sharp 8 5sharp

79

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

5 6 6 6flat 6 b 6flat

85

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

1 6 5 6 5 6 5 4 5 3

2. Gloria

Intonatio



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

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

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

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

Et in ter - ra pax, pax, in tr

6 - 7b 5

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

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

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

pax ho - mi - ni-bus bo-nae vo-lur

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

tis. Lau - da - mus

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag

Lau - da - mus te, be-ne - di - ci-mus

Lau - da - mus te, be-ne - di - ci-mus te, ad - o -

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

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

6 6 5b 5 5 5 - 8 6 - #

30

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

7 5 6 6 7 4 6 4 5 4

36

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. Seminar

Gra a - as a gi - mus
Gra ti - as a
Gra ti - as

6 6b

5 5 5

44

ti - bi pro - pter ma-gnam glo - ri-am tu - am, pro-pter ma-gnam
gi-mus ti - bi pro - pter ma-gnam glo -
gi - mus ti - bi pro - pter ma-gnam glo - ri - am tu -

6b 5 6 b 6b 4 6 5 6 6 6 4 5

51

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

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

59

am. am. Do - mi-ne De - us, Rex coe - le - stis,
ri-am tu - am. Do - ri - am tu - am. Do -

6b 7 6 6 6 6 5 4 5

68

Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te, Je -
De - us Pa - - ter o - mni - pot - ens.
le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

6 6 6 3/8 4/2 5 6/4 5 7/8

76

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

6/5 5/3 6 6 5 6/5 5/4

84

De - us F - tris, Fi - li - us Pa - -
Do - mi-ne De - us, A - gnus
A - gnus De - i, Fi -

5/6 6 5 5 6 5 5 3 4

92

tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis
tris. Qui tol - lis pec - ca -
tris. Qui tol - lis pec - ca -

7 5 3 6 4 2 5 3 # 6 4 5 # 8 7

102

ca - ta mun - di, mi - se -
di, pec - ca - ta mun - mi - se - re - re
pec - ca - ta mun -
ta mun - di, pec - ca - ta mun - mi - se -

b 7 6 # 7 6 6 6
4
2

112

qui tol - lis pec - ca - ta
bis. qui tol - lis pec - ca -
bis.
bis.

6 6 7 6b 5 4 # 6 7

120

mun - di, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem, de-pre-ca - ti -
ta mun - di, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o -
6

128

o - nem no - stram, de-pre-ca - ti - o-nem no -
nem, de-pre-ca - ti - o - nem no -
6

136

Qui te-ram Pa - se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - tris, mi - s is, is,
6

FUR

Evaluation Copy • Quality may be reduced

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Carus-Verlag

144

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

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

mi - se-re-re no - bis.

6 6b 6 — 5 7b 6 7 6b — 7b 6 4 5 4

153

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

Quo - ni-am tu so

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

Quo - ni-am tu

tu so - lus Do - mi - nus, tu

tu so - lus Do - mi -

160

tu so - lus quo - ni-am tu so - lus San -

- mi Al - si-mus, quo - ni-am tu so

si - mus, quo - ni-am tu tu

so - lus Al - si - mus, quo - ni -

167

ctus, tu so - lus Do-mi - nus, so - lus Al - tis - si-mus, Je -
- lus San - ctus, tu so - lus Do-mi-nus, so - lus Al - tis - si-mus, Je -
so - lus Do-mi-nus, so - lus Al - tis - si-mus, Je -
San - ctus, tu so - lus Do-mi-nus, so - lus Al - tis - si - mus, Je -

6 5 5 b b 6 - 7b 7 6b

175

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

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

183

Spi - ri - tu. A
glo - ri - a De - i Pa
In glo - ri - a De - i Pa
In

5 6 5 4 6 5 6b 4 3 7 7 1

191

men,
A

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

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

199

a - men, A

De i Pa - tris cum

4 2 - 4b 4 5 6 4 6 4 3 6 5

207

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

i - ri - tu.

7 6 6b 6 5b 5 6 5 6

215

tris,

men, in glo - ri - a
men, in

5 4 b 4 2 6 7 5 4 2b 4 2 6 5b b

222

in glo - ri - a De - i Pa

in glo - ri - a De - i Pa

De - i Pa tris. A

glo - ri - a De - i Pa

3 5 6 5 b 6 5 # 6 5

228

tris.

men, men, a

5 9 8 7 6 4 3 6

235

cum Sancto Spiritu,
men, cum

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

241

tu, in gloria De in,
men, cum Sancto Spiritu, tu,
San - cto Spi - ri - tu,

6 5 6b 6 5b

247

tri. Pa glo - ria De - i Pa
glo - ria De - i Pa

6 6 4 3 3 4 6

253

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

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

259

Pa - - - tris. A
men,
r

6 4 5 b 5 6 8 7b

265

men.
men.

men.
men.

men.

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Ephoralbibliothek Weißenfels (Dauerleihgabe im Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels), Signatur: 191. Das in einer modernen kartonierten Mappe aufbewahrte Aufführungsmaterial umfasst 13 Stimmen, die teils von Bach, teils von dem Thomasalumnen Johann Gottlieb August Fritzsch(e) (1727 bis nach 1750) geschrieben sind. Sämtliche von dem Kopisten angefertigten Stimmen wurden von Bach revidiert. Der originale Umschlag, der vermutlich den Werktitel und Angaben zur Besetzung, vielleicht auch den Namen des Komponisten enthielt, fehlt bereits seit dem späten 18. Jahrhundert (die Nummer des Weißenfelser Inventars ist auf der ersten Seite der Organo-Stimme vermerkt).

Vorhanden sind folgende Stimmen:

Stimmenbezeichnung	notierte Tonart	Umfang	Schreiber
1. CANTO	F	1 Bg.	Fritzsche (Revision: Bach)
2. ALTO	F	1 Bg.	" "
3. TENORE	F	1 Bg.	" "
4. BASSO	F	1 Bg.	" "
5. Hautbois 1 ö Violino 1	G	1 Bl.	Bach
6. Hautbois 2 ö Violino 2	G	1 Bl.	"
7. Taille ö Viola	G	1 Bl.	"
8. Continuo (unbeziffert)	G*	1 Bl.	"
9. Cornetto (aus: Trombona 1)	F	1 Bl.	Fritzsche (Revision: Bach)
10. Trombona 1 (aus: Trombona 2)	F	1 Bl.	" "
11. Trombona 2 (aus: Trombona 3)	F	1 Bl.	" "
12. Bass Trombona	F	1 Bl.	" "
13. Organo (beziffert)	F	1 Bg.	(Revision und Bezifferung: Bach)

*(G mit einem # als Schlüsselvorzeichen)

Das Blattformat beträgt 34 x 20,5 cm. Als Wasserzeichen lässt sich einheitlich das Große Wappen von Schönburg (Doppelpapier) erkennen.

Zum Vergleich wurden folgende Abschriften eingesetzt:

- 1) D-B, *Mus. ms. 7101*: „Missa canonical di I Franciparini I 1705“; Schreiber: Anon. 404, mit Einzelheiten von Johann Friedrich Agricola, aus der Sammlung +
- 2) D-B, *Mus. ms. 7103*: „Missa. Francer Gaspachese“; Abschrift, um 1845;
- 3) D-B, *Mus. ms. 7105/1*: „Cancion del Sig. Franciparino I a 4 Voci I dell Sig. Francesco Gasparini“; Messe im Anschluss an „Li P. da Francesco Gasparini“; aus der Sammlung Voß;
- 4) D-B, *Am.B. 414*: „Cancion del Sig. Francesco Gasparini I dal Sig. Francesco Gasparini“; aus der Sammlung Voß;
- 5) D-B, *Am.B. 4. SON IDAL*: „Missa canonica di I Franciparini I a 4 Voci I dell Sig. Francesco Gasparini“; Schreiber: Anon. 403; TE I E DIAPA-
- 6) D-DI, *Am.B. 4. SON IDAL*: „Missa canonica di I Franciparini I a 4 Voci à Capella.“; Schrift von Johann Gottlieb Pisendel, der Katholischen Hofkirche zu Dresden.

Die Abschriften stehen in keinem direkten Bezug zu den genannten Quellen. Sonderabschriften werden in den Einzelangaben unter III.) nicht verzeichnet.

II. Zur Edition

Der – im Vorwort und in der Quellenbeschreibung geschilderte – Überlieferungsbefund von Bachs Aufführungsmaterial (Stimme in F und G) verlangt in der Neuausgabe eine pragmatische Entscheidung. Unsere Partitur bietet den Notentext in der originalen Tonart F Lydisch, während das Aufführungsmaterial sowohl in F (Instrumentalbesetzung: Zink und Posaunen) als auch in G (Instrumentalbesetzung: Oboen oder Streicher) erhältlich ist. In den nach G transponierten Oboen- und Streicherstimmen erschien die Einfügung zahlreicher Warnungsakzidenzen angebracht, um einen eindeutigen Notentext zu erzielen. Diese Zusätze werden in den Einzelanmerkungen nicht vermerkt.

Bachs Bezifferung der Orgelstimme unternimmt

se den Versuch, rhythmische Verhältnisse

So werden die Ziffern bei Breven gelegt

Mensurstrich gegliedert. Die Ausführungen in punktiertem Rhythmus (.) und (.) wie Zusätzlich eines Verlängerungspunktes (.) die Ziffer angezeigt. Diese Beschriftungen der Begründungen Edition nicht wiederholen, sondern gegen die Schreibweise der Positionierung der Taktstriche ändern des zu greifenden Taktstriches. Die von Fritz Kreisler angezeigten Taktstriche sind durchwegs durchwischen, tieren das Taktstrichsymbol, verwischen, verweichen, kurz, heftig, ungenau, unpräzise, unleserlich. Qualitativ may be reduced • Carus-Verlag

1. Anmerkungen

Um den Kritischen Bericht nicht zu überfrachten, wurde die Lesartendiskussion auf wesentliche Aspekte beschränkt. Insbesondere wurden Satzüberschriften und Besetzungsangaben stillschweigend vereinheitlicht, fehlende Fermen-ten ergänzt und die Orthographie und Interpunktions des Gesangstexts modernisiert; auch bezüglich der Textunterlegung ist die Intention des Schreibers meist zweifelsfrei zu erkennen. In den Quellen enthaltene Korrekturen von Schreibfehlern sowie getilgte bzw. früheren Fassungen angehörige Lesarten werden „¹“.

In den Lesartenlisten wird
Bc = Basso continuo, Sopr =
Violino

Fassung in F

Zur Redaktion herangezogene Stimmen: 1. Canto, 2. Alto, 3. Tenore, 4. Basso, 9. Cornetto, 10. Trombona 1, 11. Trombona 2, 12. Bass Trombona, 13. Organo

1. Kyrie

Takt	System	Lesart/Bemerkung
9	Sopr	A 1: 4. Note ohne ‚
26–28	Sopr	A 1: Textunterlegung undeutlich
40–41	Sopr	A 1: Textunterlegung undeutlich
41	Alto	A 2: Textunterlegung „ele-“
73	Sopr	A 1: Textunterlegung „ele-“
73	Basso	A 4: Halbenote
79	Sopr	A 1: Textunterlegung „i-“

2. Gloria

Takt	System	Lesart/Bemerkung
45–49	Sopr	A 1: Textunterlegung undeutlich
150–151	Basso	A 4: Hier versehentlich der Part des Tenors im Bassschlüssel notiert (d es – d – c); korrigiert nach Bc
167	Bc	A 13: Bezifferung 5 6 5
219	Basso	A 4, A 12: Note 1–2 mit Bogen

Fassung in G

Zur Redaktion herangezogene Stimmen: 1. Canto, 2. Alto, 3. Tenore, 4. Basso, 9. Cornetto, 5. Hautbois 1 & Violino 1, 6. Hautbois 2 & Violino 2, 7. Taille & Viola, 12. Continuo, 13. Organo (Stimmen 1–4 und 13 transponiert)

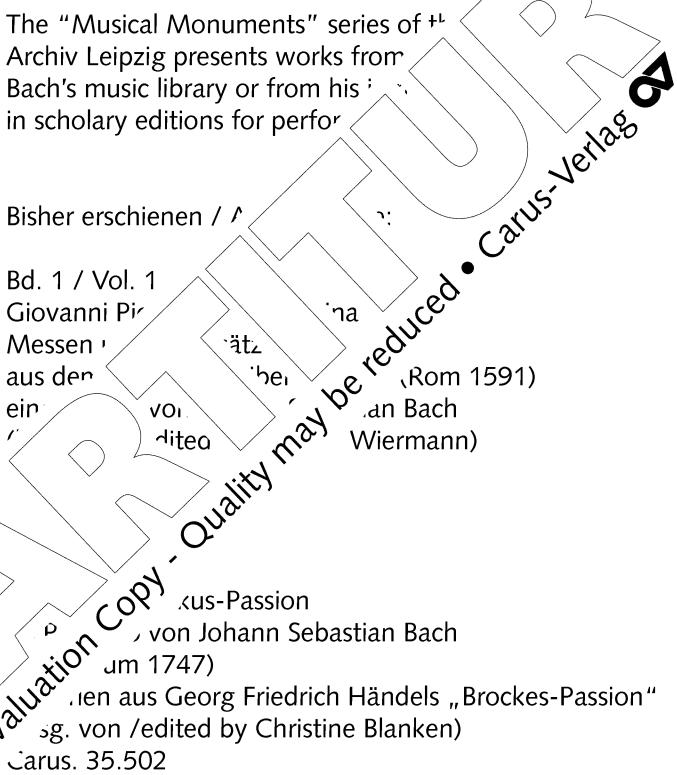
1. Kyrie

Takt	System	Lesart/Bemerkung
9	Sopr	A 1: 4. Note ohne Vorzeichen
11	Ob/VI 2	A 6: 4. Note ohne #
26–28	Sopr	A 1: Textunterlegung und
40–41	Sopr	A 1: Textunterlegung unde
41	Alto	A 2: Textunterlegung „ele-“
55	Ob/VI 1	A 5: letzte Note ↗
73	Sopr	A 1: Textunter ↗
73	Basso	A 4: Halber ↗
79	Sopr	A 1: Textu ↗
80	Ob/VI 2	A 5: 1 ↗

2. Gloria

Takt	System	Lesart/Bemerkung
21	Bc	A 1: Textunterlegung undeutlich
45–49	Sopr	A 4: Hier versehentlich der Part des Tenors im Bassschlüssel notiert (d es – d – c); korrigiert nach Bc
51	Ob/	A 13: Bezifferung 5 6 5
150–151		A 12: Note 1–2 mit Bogen

Die Reihe „Musikalische Denkmäler“ der Edition Bach-Archiv Leipzig bietet Werke aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek oder aus seinem unmittelbaren Umfeld in Ausgaben für Wissenschaft und Praxis.



Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 35.503), Chorpartitur (Carus 35.503/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 35.503/19), ermöglicht die Aufführung in F oder G.

The following performance material is available:
full score (Carus 35.503),
complete choral score (Carus 35.503/05),
complete orchestral score (Carus 35.503/19),
permits performances in F or G