

BACH

Christoph Wolff

JOHANN SEBASTIAN
BACH
MESSE IN H-MOLL

BÄRENREITER WERKEINFÜHRUNGEN



Christoph Wolff

Johann Sebastian Bach
Messe in h-Moll



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2021

2. Auflage 2014

© 2009 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Titelbild: Kuppel der Dresdner Frauenkirche (© Ulrich van Stipriaan)

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#)

Lektorat: Diana Rothaug

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Leipziger Notensatz

ISBN 978-3-7618-7258-1

DBV 309-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
Zur aktualisierten Nachauflage 2014	8

Historische Perspektiven: Kompositions- und Wirkungsgeschichte

Werkgeschichte im Überblick: Bachs Originalpartitur	9
Teil I: Missa 13 ■ Teil II: Symbolum Nicenum 17 ■ Teil III: Sanctus 18 ■ Teil IV: Osanna, Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis pacem 19	
Zusammenhänge: Bachs lateinische Kirchenmusik	21
Zeitenwandel: Liturgische und geistliche Musik	30
Schillerndes Kunstwerk: Die sogenannte h-Moll-Messe	40
Nachtrag 2014	51

Musikalische Aspekte: Die Teile und das Ganze

I. Missa (Kyrie und Gloria)	54
1. Kyrie 57 ■ 2. Christe 59 ■ 3. Kyrie 61 ■ 4. Gloria 63 ■ 5. Et in terra 64 ■ 6. Laudamus 65 ■ 7. Gratias 67 ■ 8. Domine Deus 69 ■ 9. Qui tollis 70 ■ 10. Qui sedes 71 ■ 11. Quoniam 72 ■ 12. Cum Sancto Spiritu 73 ■ Exkurs: Lateinische Weihnachtsmusik BWV 191 75	
II. Symbolum Nicenum.....	76
13. Credo 79 ■ 14. Patrem 81 ■ 15. Et in unum 84 ■ 16. Et incarnatus 86 ■ 17. Crucifixus 89 ■ 18. Et resurrexit 91 ■ 19. Et in Spiritum 92 ■ 20. Confi- teor 95 ■ 21. Et expecto 97	
III. Sanctus	103
22. Sanctus 104 ■ Exkurs: Die Continuo-Gruppe in der h-Moll-Messe 109	
IV. Osanna, Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis pacem.....	110
23./25. Osanna 112 ■ 24. Benedictus 113 ■ 26. Agnus Dei 115 ■ 27. Dona nobis 119	
»Die große catholische Messe« – Bilanz und Vermächtnis.....	121

Anhang

Der Text des Ordinarium Missae.....	130
Historische Vorbemerkungen 130 ■ Das Ordinarium Missae nach dem Missale Romanum 131 ■ Leipziger Text- und Melodievarianten 132	
Übersicht: Frühfassungen, nachweisliche Übernahmen und vermutete Parodien	133
Konkordanz der Satzzählungen.....	135
Abkürzungen	137
Bibliografie.....	137
Anmerkungen	143
Abbildungsnachweis	146

Vorwort

Johann Sebastian Bachs *Messe in h-Moll* zählt unter die musikalischen Werke, die Hörer und Ausführende gleichermaßen in ihren Bann ziehen. Dabei spielt es keine Rolle, zum wievielten Mal man der Komposition begegnet. Denn weder verliert sie an künstlerischer Faszination, noch erschöpfen sich die Antworten auf mancherlei offene Fragen zu ihrer Geschichte, Deutung und musikalischen Einzelheiten. Die Anforderungen an eine Werkeinführung zur *h-Moll-Messe* wiegen deshalb besonders schwer und sind, wenn überhaupt, nur partiell erfüllbar. Was sich zumal in den letzten Jahrzehnten an musikalischen, philologischen, theologischen, auführungspraktischen, rezeptionsgeschichtlichen und sonstigen Aspekten in der Auseinandersetzung mit diesem Bachschen Schlüsselwerk angesammelt hat, ist mittlerweile kaum überschaubar und in seiner Vielfalt nicht angemessen zu berücksichtigen.

Das vorliegende Buch konzentriert sich darum auf eine zusammenfassende Darstellung der historischen Perspektiven, die für das Verständnis der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der *h-Moll-Messe* wesentlich erscheinen. Auch bei den musikalischen Aspekten geht es nicht um detaillierte, geschweige denn erschöpfende Analysen als vielmehr um ein Aufmerksam-Machen auf die vielfältigen musikalischen Verfahrensweisen Bachs und auf sein Interesse an einer ebenso angemessenen wie fesselnden Vertonung des klassischen Messetextes – also um ausgewählte Punkte, die den Umgang mit diesem in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Werk erleichtern und vertiefen sollen. Dass hierbei auch subjektive Kriterien eine Rolle spielen, versteht sich von selbst. Dennoch steht das Bemühen um wissenschaftliche Zuverlässigkeit an vorderster Stelle, auch wenn auf eine Auseinandersetzung mit der Forschung verzichtet wird.

Eine Werkeinführung muss auf unterschiedliche Interessen und Vorkenntnisse Rücksicht nehmen. Darum ist es meine Absicht, die verschiedensten Leser im Blick zu haben und ihnen je nach Ausgangslage gerecht zu werden. Ich hoffe, dieses hochgesteckte Ziel einigermaßen zu erfüllen. In jedem Falle aber werden Leser, die zusätzlich – was ich nicht nur empfehle, sondern voraussetze – die Partitur oder den Klavierauszug der *h-Moll-Messe* zur Hand nehmen, mit den Ausführenden und Hörern des

Werkes die Erfahrung teilen, dass der Bachsche Notentext als solcher sehr viel mehr zu bieten hat, als je mit Worten gesagt werden kann.

An dieser Stelle habe ich zu danken: Diana Rothaug vom Bärenreiter-Verlag, die das Manuskript umsichtig lektoriert und damit wesentlich zur Verbesserung des Textes beigetragen hat; Michael Maul, Uwe Wolf und Peter Wollny, meinen Kollegen vom Bach-Archiv Leipzig, die mir von ihren eigenen Arbeiten berichtet und mich hier und dort mit nützlichen Hinweisen versorgt haben. Besonderer Dank gilt schließlich meiner lieben Frau, Barbara Wolff, der ich wie immer die Lektüre der Textentwürfe zugemutet habe, um auf den richtigen Weg zu gelangen. In diesem Falle trat noch ein besonders verbindendes Moment hinzu, da wir beide im Sommer 1962 als Musikstudenten die *h-Moll-Messe* auf einer Konzertreise durch Deutschland, die Schweiz und Italien gemeinsam mitgesungen haben. Nicht zuletzt in Erinnerung daran sei ihr dieses Buch in Liebe zugeeignet.

Cambridge / Mass. und Leipzig,
im Sommer 2009

Christoph Wolff

1. Zur aktualisierten Nachauflage 2014

Die vorliegende Nachauflage berichtigt kleinere Fehler und Unstimmigkeiten, enthält jedoch vor allem einen Nachtrag (S. 51) zu einem für die Kompositionsgeschichte der *h-Moll-Messe* wichtigen neuen Quellenfund. Im Rahmen der seit 2002 vom Bach-Archiv Leipzig kontinuierlich durchgeführten Recherchen an mitteldeutschen Archiven und Bibliotheken entdeckte Peter Wollny 2013 im Kantoreiarchiv der Weißenfelder Marienkirche (seit 2005 im Heinrich-Schütz-Haus, Weißenfels) das aus der Notenbibliothek Johann Sebastian Bachs stammende Aufführungsmaterial zur *Missa canonica* des venezianischen Komponisten Francesco Gasparini (1668–1727).

Christoph Wolff

Historische Perspektiven: Kompositions- und Wirkungsgeschichte

Werkgeschichte im Überblick: Bachs Originalpartitur

Johann Sebastian Bachs *Messe in h-Moll* (BWV 232) gilt seit Generationen als monumentales Kunstwerk ersten Ranges. Dass das Werk diese herausragende Bedeutung gewinnen konnte, verdankt es dem kreativen Wagnis des Komponisten, in der ältesten und erhabensten zyklisch-musikalischen Form der Messe eine ästhetisch wie theologisch durchdachte und kühn ausgearbeitete Bestandsaufnahme seiner Vokalkunst zu verfassen. Zum Nimbus der *h-Moll-Messe* beigetragen haben zudem ihre von Anbeginn exemplarische Rolle innerhalb der Wirkungsgeschichte der Bachschen Musik, ihre in jeder Hinsicht anspruchsvollen Anforderungen, eine auf hohem Niveau angesiedelte Aufführungstradition und nicht zuletzt die durch den lateinischen Text begründete universale Akzeptanz.

Auch innerhalb des Bachschen Vokalwerkes nimmt die *h-Moll-Messe* eine unbestrittene Sonderstellung ein. Diese ist in erster Linie bedingt durch die ungewöhnliche Vielfalt von Satzarten, Klang- und Ausdrucksformen, ein auffallend tiefschürfendes Wort-Ton-Verhältnis und ein ungewöhnliches Maß an kunstvoller Ausarbeitung. Bach selbst muss bewusst gewesen sein, dass seine handschriftliche Partitur ein Werk enthielt, für das es seinerzeit keine Parallelen gab, und dass gerade dieses Werk eine Entstehungsgeschichte aufwies, die sich von allen übrigen seiner vokalen Großwerke unterschied. Denn sie erstreckte sich auf insgesamt mehr als drei Jahrzehnte, hatte keineswegs mit dem Ziel eines monumentalen Opus begonnen und ebenso wenig den Anspruch des Besonderen verfolgt.

Nun gehört es zu den Merkwürdigkeiten der Musikgeschichte, dass vor allem die Originalpartitur der *h-Moll-Messe* selbst die gleichermaßen ausgedehnte wie einzigartige Entstehung des Werkes belegt. Damit bietet die vom Komponisten eigenhändig niedergeschriebene Partitur das Schlüsseldokument schlechthin, auch wenn dieses trotz zahlreicher und gründlicher Untersuchungen immer noch Fragen offen lässt. Aus dem Nachlass Carl Philipp Emanuel Bachs, des zweitältesten Sohnes stammend, befindet sich das Autograph seit Langem in der umfangreichen Bach-Sammlung der ehe-



Ausschnitte der jeweils ersten Partiturseite von *Kyrie* und *Credo*, autograph

maligen Königlichen Bibliothek und heutigen Staatsbibliothek zu Berlin.¹ Die Handschrift als solche bildet nicht nur die einzig vollständige Quelle des Werkes aus Bachs Lebenszeit, sondern spiegelt zugleich in vielen Einzelheiten die wesentlichen Stadien seiner verwickelten Entstehungsgeschichte wider – eine grundsätzliche Erkenntnis, die von der Bach-Forschung freilich erst im Zusammenhang mit der Arbeit an der *Neuen Bach-Ausgabe* in den 1950er-Jahren gewonnen wurde (siehe dazu [S. 46ff.](#)).

So wissen wir heute, dass – wie das Schriftbild der Originalhandschrift deutlich erkennen lässt – die Partiturteile verschiedenen Zeiten entstammen. Die Entwicklung der Bachschen Notenschrift von seinen Jugendjahren bis ins hohe Alter ist mittlerweile in vielen Einzelheiten bekannt.² Im Autograph der *b-Moll-Messe* erkennt selbst das ungeübte Auge sofort die auffallenden Unterschiede in den Notenschlüsseln und Notenzeichen. Der flüssige und schwungvolle Duktus von Bachs Noten- und Textschrift im *Kyrie-Gloria*-Teil hebt sich deutlich von den übrigen Teilen ab, deren Schriftzüge sämtlich einen schwerfälligeren und teilweise unsicheren Eindruck machen, die typisch für die Schriftzeugnisse aus Bachs letzten Lebensjahren sind. Hier zeigt sich die Differenz einer Zeitspanne von gut fünfzehn Jahren, von 1733 bis 1749, die sich freilich nur auf die Niederschrift der Partitur bezieht. Denn die musikalischen Spuren des Werkes reichen noch bis 1714 zurück.

Während die Aufzeichnung von *Kyrie* und *Gloria* für 1733 dokumentarisch verbürgt ist, lässt sich für die nachfolgenden Teile die Obergrenze mit 1749 nur ungenau fixieren. Der abrupte Wandel von Bachs Spätschrift



Quittungsbuch des Krellschen Legats, Eintragungen 1748/49

innerhalb des Jahres 1749 wird besonders gut erkennbar im Vergleich seiner Unterschrift von 1748 im Quittungsbuch des Krellschen Legats mit seinem ein Jahr später vorgenommenen Namenszug. Dieser deutet denn auch in die Richtung der ungelenkten und klobig wirkenden Einträge in der Originalpartitur der *b*-Moll-Messe, von denen die spätesten wohl erst im Winter 1749/50 vorgenommen wurden. Denn Bachs krankheitsbedingter Totalausfall begann nach jüngsten Erkenntnissen erst Mitte Mai des Todesjahres 1750.³

Der Originalpartitur fehlt ein Gesamttitel. Stattdessen dienen autographe Einzelblätter mit Zwischentiteln zur Kennzeichnung der vier durchgezählten Werkteile: 1. *Missa*, 2. *Symbolum Nicenum*, 3. *Sanctus* und 4. *Osanna* bis *Dona nobis* (siehe Abbildungen [S. 52](#) und [122](#)). Neben der getrennten Zählung der Teile betonen auch die Titelformulierungen mit Angabe der wechselnden vokal-instrumentalen Besetzungen die uneinheitliche Anlage der Komposition. Bach fügte die Zwischentitel wohl erst spät in die Handschrift ein. Ihr abgegriffener Zustand lässt in ihnen die Überreste von vier Titel-Umschlagbögen erkennen, die ursprünglich zur Aufnahme der vier ungleichen Faszikel eines ungebundenes Bandes gedacht waren.⁴ Drei verschiedene Papiersorten belegen den heterogenen Befund der Originalpartitur

und bieten gemeinsam mit dem wechselnden Charakter der Bachschen Schrift wesentliche Anhaltspunkte für die Chronologie der undatierten Originalpartitur.⁵

Die Entstehung der vier Werkteile und ihre Niederschrift in zwei deutlich auseinander liegenden Phasen, 1733 und 1748–1749, ergibt sich aus der folgenden zusammenfassenden Übersicht:

No. 1. | Missa | a | 5 Voci | 2 Soprani | Alto | Tenore | Basso | 3 Trombe | Tamburi | 2 Traversi | 2 Oboi | 2 Violini | 1 Viola | e | Continuo | di | J. S. Bach.
Im Frühjahr 1733 entstanden und aufgezeichnet; 1748/49 leicht revidiert.

No. 2. | Symbolum Nicenum | á | 5 Voci | 2 Soprani | 1 Alto | 1 Tenore | 1 Basso | 3 Trombe | Tamburi | 2 Traversi | 2 Oboi | 2 Violini | 1 Viola | e | Continuo. | di | J. S. Bach.

1748/49 entstanden und der Originalpartitur der *Missa* von 1733 beigefügt; 1749 revidiert, einschließlich Neukomposition von Satz 16.

No. 3. | Sanctus. | a | 6 Vocibus | 2 Soprani | 2 Alti | 1 Tenor | 1 Bass | 3 Trombe | Tamburi | 3 Oboi | 2 Violini | 1 Viola | e | Continuo | di | J. S. Bach.

Zu Weihnachten 1724 als Einzelwerk entstanden; 1748/49 mit geringfügigen Veränderungen neu aufgezeichnet und der Originalpartitur beigefügt.

No. 4. | Osanna | Benedictus | Agnus Dei et | Dona nobis pacem. | ab | 8 Vocibus | 2 Soprani | 2 Alti | 2 Tenor | 2 Bassi | 3 Trombe | Tamburi | 2 Traversieri | 2 Oboi | 2 Violini | 1 Viola | e | Continuo. | di | J. S. Bach.

1748/49 entstanden und der Originalpartitur beigefügt.

Das Gesamtwerk, wie es sich als *Messe in h-Moll* darstellt, lag somit erst gegen Bachs Lebensende vor, allerdings selbst dann nicht in endgültig abgeschlossener Gestalt. Denn es fehlt das vom Komponisten durchgesehene Aufführungsmaterial, das Einzelheiten für die praktische Ausführung der Komposition enthielt, die Bach oftmals nicht in seine Partituren eintrug. Für die *Missa* von 1733 sind vokale und instrumentale Aufführungsstimmen erhalten, für die Gesamtpartitur hingegen nicht. Nach jüngsten Untersuchungen am Autograph der *h-Moll-Messe* tritt freilich in der Originalpartitur der zweiten Aufzeichnungsphase neben dem Komponisten stellenweise ein weiterer Schreiber auf, in dem Peter Wollny die Hand von Johann Christoph Friedrich Bach erkennt.⁶ Der zweitjüngste Sohn des Thomas-kantors assistierte seinem Vater ab Mitte der 1740er-Jahre häufiger, bis er Ende 1749 ausschied, um am 1. Januar 1750 seinen Dienst in der gräflichen Hofkapelle zu Bückeburg anzutreten. In der Messenpartitur nahm er einige wenige ergänzende Eintragungen (Tempobezeichnungen, Textunterlegung) vor, wie sie üblicherweise mit der Vorbereitung von Aufführungsstimmen

zusammenhängen. Diese Beobachtung führt zu zwei entscheidenden Neuerkenntnissen: Erstens waren die Kompositionsarbeiten augenscheinlich im Herbst 1749 so weit abgeschlossen, dass Aufführungsmaterial angefertigt werden konnte; zweitens stand hinter der Vervollständigung der Messe offenbar eine konkrete Aufführungsabsicht. Da jedoch von originalem Stimmenmaterial zur vollständigen Messe keine weitere Spur vorhanden ist und es auch sonst an jeglicher Dokumentation mangelt, bleiben die näheren Umstände weiterhin im Dunkel.

Wie die obige Übersicht deutlich macht, handelt es sich bei den beiden Aufzeichnungsphasen der Originalpartitur lediglich um die groben Eckpunkte der Werkgeschichte, nicht jedoch um die verschiedenen und differenzierten Stufen der eigentlichen Werkentstehung, die im Folgenden zusammenfassend referiert werden.

Teil I: Missa

Kyrie und *Gloria* der nachmaligen *b-Moll-Messe* entstanden im Frühjahr 1733 während einer für Bach unerwarteten mehrmonatigen Mußezeit. Nach dem plötzlichen Tod des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs Friedrich August I. (des Starken) am 1. Februar wurde eine allgemeine Landestrauer angeordnet, die alles öffentliche Musizieren für sechs Monate untersagte. Demnach schwieg die Kirchenmusik ab 15. Februar 1733 (Sonntag Estomihi) und setzte nach vorgezogener Aufhebung der Landestrauer am 2. Juli (Fest Mariae Heimsuchung) wieder ein. Die Konzerte des Bachischen Collegium Musicum konnten jedoch mit kurfürstlicher Genehmigung bereits zum 17. Juni 1733 wieder aufgenommen werden.⁷

Bach fasste nach dem Tod des Herrschers den Plan, dem Thronfolger Friedrich August II. ein größeres Werk zu widmen, um damit ein Hofprädikat zu erwerben und zugleich seine Leipziger Position zu stärken. Die Wahl einer lateinischen Messe zu diesem Zweck zeugt von politischem Geschick, handelte es sich doch hier um die prominenteste und einzige beiden Konfessionen gemeinsame kirchenmusikalische Gattung. Die auf *Kyrie* und *Gloria* beschränkte sogenannte Missa repräsentierte nicht nur die für den lutherischen Gottesdienst gültige Form der figuralen – d. h. von Chor und Orchester dargebotenen – Messe, sondern eine seinerzeit ebenso im katholischen Raum praktizierte Normalform der Figuralmesse. Denn selbst am Dresdner Hof wurden Vollmessen mit Credo, Sanctus und Agnus Dei nur zu besonderen Anlässen dargeboten.

Das Widmungsschreiben des Lutheraners Bach, mit dem er die *Missa* seinem römisch-katholischen Landesherrn überreichte und somit auf konfessionelle Belange keinerlei Bezug nehmen musste, lautet:⁸

Durchlauchtigster Churfürst,
Gnädigster Herr,

Ew. Königlichen Hoheit überreiche in tieffster *Devotion* gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wißenschaft, welche ich in der *Musique* erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten *Composition*, sonder nach Dero Welt berühmten *Clemenz* mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste *Protection* zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das *Directorium* in der *Music* gehabt, darbey aber ein und andere Bekränckung unverschuldeter weise auch iezuweilen eine Verminderung derer mit dieser *Function* verknüpfften *Accidentien* empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein *Praedicat* von Dero Hoff-Capelle *conferiren*, gehörigen Orths hohen Befehl ergehen laßen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich *offerire* gerade mich in schuldigsten Gehorsam, iedesmahl auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in *Componirung* der Kirchen *Musique* sowohl als auch zum *Orchestre* meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen, in unauffhörlicher Treue verharrend

Ew. Königliche Hoheit

Dreßden
den 27. Julii
1733.

unterthänigst-gehorsamster Knecht
Johann Sebastian Bach.

Zum Zwecke der Widmung übergab Bach dem Hof jedoch nicht die Partitur, sondern einen kompletten Satz von Aufführungsstimmen, der noch heute in Dresden aufbewahrt wird.⁹ Die Überreichung stand wahrscheinlich im Zusammenhang mit einer Aufführung der *Missa* in der Dresdner Sophienkirche, die seit dem Übertritt Augusts des Starken zum römisch-katholischen Glauben als protestantische Hofkirche für den lutherisch gebliebenen Hofstaat diente und an deren Silbermann-Orgel Bach verschiedentlich konzertierte. Zudem war am 23. Juni 1733 dort Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann zum Organisten bestellt worden. Auf eine Dresdner Darbietung deutet nicht nur das Aufführungsmaterial (so entspricht etwa die Kammerton-Notierung der Orgelstimme der Stimmung der Sophienkirchen-Orgel), sondern auch die Formulierung der Widmung auf dem Umschlagbogen, in dem es überreicht wurde: »Gegen |

S.^r Königlichen Hoheit und | Churfürstlichen Durchlaucht zu | Sachßen | bezeigte mit inliegender | *Missa* | à 2I. | 3 Violini. | 2 Soprani | Alto | Tenore | Basso | 3 Trombe | Tympali | 1 Corne du Chasse | 2 Traversieres | 2 Hautbois | 2 Bassoni | Violoncello | e | Continuo | seine unterthänigste *Devotion* | der Autor | J. S. Bach.«¹⁰ Der Wortlaut dieser Dedikation hat seine nahezu wörtliche Entsprechung im Präsentationstext der wenige Jahre früher zu Ehren des Herzogs von Weissenfels in Leipzig aufgeführten Kantate »O! angenehme Melodei« BWV 210a:¹¹

[...] bezeigte mit inliegender
MISSA
seine unterthänigste *Devotion*
der Autor J. S. Bach

[...] bezeigte mit einer
CANTATA
seine unterthänigste *Devotion*
Johann Sebastian Bach

Bei der Kantate bezieht sich der Ausdruck »bezeigte« auf die nachweislich am 12. Januar 1729 stattgefundene Aufführung. Ob es sich bei der *Missa* um eine liturgische Darbietung am Vortag der Überreichung, dem 26. Juli 1733 als dem 8. Sonntag nach Trinitatis, handelte oder, was wahrscheinlicher ist, um eine konzertante Aufführung, entzieht sich unserer Kenntnis.

Der Titelumschlag für die überreichten Aufführungsstimmen wurde übrigens von Gottfried Rausch geschrieben, der dem Dresdner Kirchenkomponisten und seinerzeit interimistischen Leiter der Hofkapelle, Jan Dismas Zelenka, als Kopist diente. Dem ist zu entnehmen, dass Bach die Widmung seiner *Missa* wie auch den Vorgang der Bewerbung um einen Hoftitel offenbar mit seinem Kollegen abgesprochen hatte, um sich dessen Unterstützung zu vergewissern, dies nicht zuletzt auch im Blick auf die notwendige Mitwirkung der Hofkapelle bei einer Dresdner Aufführung. Bachs Zusammenwirken mit der Hofkapelle und seinen dortigen Freunden – darunter der Konzertmeister Johann Georg Pisendel, der Flötist Gabriel Buffardin sowie der Oboist und Flötist Johann Joachim Quantz – kennt eine Parallele vom September 1725, als Bach in derselben Sophienkirche gemeinsam mit den »hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuosen« orchesterbegleitete Orgelkonzerte spielte.¹² Die opulente Chor- und Orchesterbesetzung der *Missa* mit fünf statt vier Vokalstimmen und einem üppigen Bläserensemble entsprach dem Typus der *Missa* solemnis für festliche Anlässe am katholischen Hof zu Dresden.¹³

Das Schriftbild des 1733 entstandenen Teils der Originalpartitur bietet Hinweise auf die Übernahme älterer Sätze – eine Tatsache, die auch für die Werkteile II bis IV zutrifft (siehe die [Übersicht, S. 134f.](#)). Denn bei Bach