

# Vorwort

## Zum Werk und zur Editions-geschichte

Die Messe h-moll stellt Bachs letzte große künstlerische Arbeit dar. Ihre Entstehung fällt in die Zeit unmittelbar vor seinem Tod, höchstwahrscheinlich zwischen August 1748 und Frühjahr 1750; an bedeutenden Projekten lässt sich in diesen Monaten sonst nur die Revision und Drucklegung der im Wesentlichen früher verfassten *Kunst der Fuge* nennen.<sup>1</sup> Freilich darf auch die h-moll-Messe nur in begrenztem Maße als Neuschöpfung gelten. Den ersten Teil, die Kyrie und Gloria umfassende *Missa*, hatte Bach bereits 1733 zur Bewerbung um einen Kapellmeistertitel am kurfürstlichen Hof zu Dresden aus noch älteren Werken zusammengestellt (vgl. Tabelle „Vorlagen zur Messe h-moll“); die autographe Partitur diente in überarbeiteter Form als Grundstock der nunmehr in Angriff genommenen Gesamtvertonung des Ordinariumstextes. Aber auch die neu hinzugekommenen Teile – das Credo, hier *Symbolum Nicenum* genannt; das nach lutherischer Praxis mit dem „Pleni“ abschließende Sanctus; und die restlichen, unter dem Sammeltitle *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem* vereinigten Sätze – gehen überwiegend auf frühere, größtenteils anders textierte Vorlagen zurück; nicht in Anlehnung an bereits existierende Stücke dürfte Bach nur das „Confiteor“ geschrieben haben. Die Beweggründe, die ihn dazu geführt haben, „Die große catholische Messe“, wie es im Nachlassverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs heißt, zu vertonen, entziehen sich nach wie vor unserer Kenntnis.<sup>2</sup> Von den bisherigen Versuchen, einen äußeren Anlass zu identifizieren, leuchtet keiner ohne weiteres ein.<sup>3</sup> Der Gedanke, Bach wollte ein exemplarisches Beispiel der Vokalkomposition liefern und gleichzeitig einen Beitrag zur altherwürdigsten und außerhalb der Oper immer noch anspruchsvollsten musikalischen Gattung leisten, liegt nicht fern.<sup>4</sup>

Schon wenige Jahre nach Bachs Tod scheint die Messe einen gewissen Ruf erlangt zu haben. 1755 druckte sein ehemaliger Schüler Christoph Nichelmann die Anfangstakte mit einem bewundernden Kommentar in seinem Traktat *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* ab.<sup>5</sup> Der Berliner Musiker Johann Friedrich Hering, ein eifriger Sammler Bachscher Werke, schrieb um 1765 eine Kopie (im Kritischen Bericht als Quelle **B** bezeichnet) des von Philipp Emanuel ererbten Partiturotographs (Quelle **A**); 1769 ließ ein weiterer Bachschüler, Johann Philipp Kirnberger, ebenfalls eine Partiturabschrift (**C**) anfertigen. Als besonderes Anliegen galt Philipp Emanuel offensichtlich das *Symbolum Nicenum*, das er 1786 in einem Hamburger Wohltätigkeitskonzert und wahrscheinlich auch früher aufführte.<sup>6</sup> Nicht weniger als drei Partiturabschriften (**G, H, I**) entstammen seinem unmittelbaren Kreis; eine davon (**G**) kam in den Besitz Charles Burneys und lieferte in England das Vorbild zu einer eigenen Handschriftenfamilie.<sup>7</sup>

Für die weitere Verbreitung der Messe im späteren 18. und frühen 19. Jahrhundert sorgte eine Reihe von Abschriften nach der von Kirnberger in Auftrag gegebenen Partitur; durch Gottfried Freiherr van Swieten kam das Werk sogar nach Wien und in den Besitz von Joseph Haydn.<sup>8</sup> Dass sich auch Beethoven um eine Abschrift der h-moll-Messe bemühte, zeugt ferner für das Interesse an dem Werk – wohl die einzige Vokalkomposition Bachs, die vor Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion eine derartige Aufmerksamkeit auf sich zog.<sup>9</sup> Im Jahr 1818 kündigte der Zürcher Verleger Hans Georg Nägeli, der das Partiturotograph aus dem Nachlass Philipp Emanuel erworben hatte, eine Ausgabe „des größten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker“ an.<sup>10</sup> Erst 1833 gelang es ihm jedoch, in gemeinsamer Ausgabe mit dem Bonner Verlag N. Simrock die *Missa* vorzulegen, und noch zwölf Jahre sollten vergehen, bis sein Sohn Hermann Nägeli die restlichen Teile, wiederum in Zusammenarbeit mit Simrock, herausbrachte.<sup>11</sup>

In der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft erschien die h-moll-Messe 1856.<sup>12</sup> Auch diese Edition hat eine schwierige Geschichte. Da

Hermann Nägeli jeden Zugang zum Autograph verweigerte, musste sich der Herausgeber Julius Rietz in erster Linie auf Abkömmlinge der Kirnbergerschen Abschrift stützen; für Teil I konnte er ferner die überwiegend eigenhändigen und in mehrfacher Hinsicht von der Partitur abweichenden Stimmen der *Missa* heranziehen, die Bach 1733 an den Dresdner Hof überreichte (Quelle **D**).<sup>13</sup> Wenige Monate aber, nachdem Rietz seine Arbeit abgeschlossen hatte, ließ sich das Autograph durch ein Täuschungsmanöver endlich für die Bach-Gesellschaft gewinnen, was in kurzer Zeit zu einer revidierten Neuauflage von Teil II–IV führte. Allerdings scheint Rietz das Manuskript nur flüchtig verglichen zu haben; insbesondere hat er viele Eingriffe Philipp Emanuel Bachs im *Symbolum Nicenum* nicht als solche erkannt und mithin in die Edition aufgenommen.<sup>14</sup> Von Fehlern blieb auch Teil I nicht verschont: Hier hat der Herausgeber die Lesarten von Partitur und Stimmen ziemlich wahllos miteinander kombiniert.

Fast einhundert Jahre später hat Friedrich Smend in Band II/1 der Neuen Bach-Ausgabe eine Edition der Messe geliefert, die trotz gewachsener Quellenkenntnisse und einer an sich bewundernswerten Arbeitsleistung im Grunde an den gleichen Mängeln litt wie ihr Vorläufer.<sup>15</sup> Von Teil I bot Smend ebenfalls eine letztendlich willkürliche Zusammenstellung von Partitur und Stimmen; und obwohl er das Problem der späteren Änderungen im *Symbolum Nicenum* genauer erkannte als Rietz, sollte es sich bald erweisen, dass er infolge einer fehlerhaften Bewertung vor allem der Abschriften **B** und **C** viele Eingriffe Philipp Emanuel Bachs für autograph gehalten hatte.<sup>16</sup> Noch vor Ende der 1950er Jahre setzte sich Georg von Dadelsen ausführlich mit Smends Arbeit auseinander und legte dabei den Grundstein zu einer künftigen Edition der Messe – die seither zu den dringendsten Desideraten der Bachforschung und -praxis gehört.<sup>17</sup>

## Zur Textgestaltung der Neuausgabe

Die vorliegende Edition versucht, einen kritischen Text der h-moll-Messe zu bieten. Zum einen heißt das, dass sie Teil I der Messe, wie diese gegen Bachs Tod in der autographen Partitur vorlag, konsequent von der früheren *Missa* trennt; zum anderen, dass sie Teil II in einer Form wiedergibt, die die Eingriffe Philipp Emanuel Bachs so weit wie möglich rückgängig macht. Beide Punkte bedürfen der weiteren Erklärung.

In der trotz einzelner Abweichungen von beiden Gesamtausgaben unterbreiteten Version der Messe entstammt vieles in Teil I dem 1733 geschriebenen Stimmensatz allein: die meisten Vortragsbezeichnungen wie auch die Bezifferung; die Flötenpartien von Nr. 3, 4, 5 und 7, teilweise auch von Nr. 1 und 12; die Besetzung von Nr. 8 mit Soloflöte statt zwei Flöten in unisono; und die Fagottpartie in allen Sätzen außer Nr. 11. Da Bach aber die Stimmen in Dresden hinterließ, konnte er sich bei der weiteren Beschäftigung mit der *Missa* nur an der Partitur orientieren. So lässt die wohl 1745 vorgenommene Umarbeitung von Nr. 4, 5, 8 und 12 zur Weihnachtsmusik *Gloria in excelsis Deo* BWV 191 keinen Einfluss des älteren Notenmaterials spüren: Das aus Nr. 8 hervorgegangene Duett „Gloria Patri et Filio“ etwa verlangt wieder 2 Flöten, die die gepaarten Sechzehntel übrigens gleichmäßig – und nicht, wie im Stimmensatz angedeutet, lombardisch – vorzutragen haben.<sup>18</sup> Auf jeden Fall erfuhr die Partitur, als sie wenige Jahre danach zum ersten Teil der vollständigen Messe wurde, eine Revision, die manche Lesarten erheblich von denen der Stimmen entfernte; die Veränderungen betreffen insbesondere die Tuttsätze Nr. 4, 5, 7 und 9, auffälliger noch die Solostücke Nr. 10 und 11.<sup>19</sup> Schon aus dieser Perspektive verbietet sich eine – ohnehin nie konsequent durchzuführende – Mischung der *Missa*, wie diese 1733 als unabhängiges Werk in den Stimmen ihr Endstadium erreicht hatte, und des späteren Teil I der Messe h-moll.<sup>20</sup> Der hier vorgelegte Text richtet sich allein nach der autographen Partitur; die Stimmen dienen nur zur Klärung mehrdeutiger Stellen.

Bereits zur Zeit der ersten Abschrift (**B**) hat das Autograph der Messe offensichtlich Leseschwierigkeiten bereitet: Hering ließ etliche Stellen, vor allem in Teil II, leer, die Philipp Emanuel Bach bei der Durchsicht ergänzte und, wie es scheint, im Autograph entsprechend korrigierte.<sup>21</sup> Als Emanuel wenig später, kurz nach seinem Umzug nach Hamburg, die Partitur zu Kirnberger nach Berlin schickte, musste er das Manuskript nochmals einer Revision unterziehen, um die Lesbarkeit zu sichern; dies führte, wie aus dem Vergleich der Quellen **B** und **C** hervorgeht, zu weiteren Klärungen und Ergänzungen.<sup>22</sup> Wirklich gravierende Eingriffe erfolgten allerdings erst im Zusammenhang mit Emanuels Bemühungen um die Aufführung des *Symbolum Nicenum*. An Hand der Partituren **G** und **H** wie auch der mehr als eine Schicht umfassenden Stimmen **F** lässt sich weitgehend nachvollziehen, wie Emanuel nicht nur das Autograph mit immer mehr Vortragsbezeichnungen versehen hat, sondern auch vermeintlich fehlerhafte Stellen zu verbessern versuchte; in diesem Prozess entstanden mehrere Lesarten, die seither das Bild von Teil II geprägt haben, wie etwa die harmonische Wendung von Nr. 19, T. 61f., oder die vereinfachte Lesart der Singstimme in T. 116 desselben Satzes.<sup>23</sup>

Zu einer eindeutigen Trennung der Einträge Carl Philipp Emanuels von denen Johann Sebastians reichen auch bei sorgfältiger Überprüfung des Originals die Schriftzüge allein nicht in jedem Fall aus; ferner hat Emanuel besonders in den späteren Phasen seiner Beschäftigung mit dem Autograph Korrekturen häufig mittels Rasur vorgenommen und dabei die ursprüngliche Lesart bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt.<sup>24</sup> Als sicherste Handhabe zur Wiederherstellung des Originalbefunds bietet sich der Lesartenvergleich mit den Abschriften **B** und **C**, insbesondere der erstgenannten. Dass eine Reihe von Problemstellen übrig bleibt, besonders dort, wo auch **B** von Emanuel herrührt, liegt auf der Hand; darauf verweisen der Kritische Bericht sowie in besonderen Fällen Fußnoten in der Partitur. Von diesen wenigen Ausnahmen abgesehen meint der Herausgeber jedoch, so nahe wie heute möglich an die Gestalt des *Symbolum Nicenum* zu kommen, wie Bach sie hinterlassen hat.

Die restlichen Teile der Messe – das Sanctus sowie die Satzfolge *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem* – stellen dem Herausgeber keine vergleichbaren Probleme. Immerhin konnte auch hier der erneute Umgang mit dem Quellenbefund zu besseren Lesarten führen.<sup>25</sup>

Das Autograph weist insbesondere in Teil II etliche Fehler oder sonst problematische Lesarten auf, die Bach vermutlich bei Ausschreibung von Stimmen korrigiert hätte. Einige hat Philipp Emanuel am Manuskript geändert, andere blieben auch ihm unbemerkt; auch auf diese Stellen verweisen jeweils Fußnoten in der Partitur.

Über alle Fragen der Textgestaltung, auch jene, die unmittelbar die Aufführung betreffen – so etwa die colla-parte-Besetzung von Nr. 3, die Beteiligung der Flöten in Nr. 4 und 5, die Wahl der Oboeninstrumente in Nr. 15 oder die Besetzung des Obligatos in Nr. 24 – gibt der Kritische Bericht Aufschluss.

### Notenbild und Vortrag

Die Partitur gibt Besetzungsangaben in normalisierter italienischer Form wieder, behält aber den Terminus „Bassono“ bei, da „Fagotto“ bei Bach den älteren Dulzian meint; über abweichende Stimmbezeichnungen in der Quelle informiert der Kritische Bericht. Taktvorzeichen, Notenwerte und Taktstrichsetzung entsprechen unter Auflösung von über den Taktstrich hinausragenden Verlängerungspunkten (♩ | .) sowie Zusammenziehung durch Zeilenwechsel geteilter Noten dem Original; auch die originale Balkensetzung bleibt trotz gelegentlicher Inkonsistenzen weitgehend erhalten. Die Akzidenziensetzung richtet sich nach dem heutigen Gebrauch, teilt allerdings originale Warnungszusätze mit, die – wie beispielsweise bei verminderten oder übermäßigen Intervallen – über Bachs Tonartenvorstellung Aufschluss

geben dürften.<sup>26</sup> Dynamische Zeichen erscheinen in der Kurzform **f**, **p** und **pp** (das bei Bach im Sinne von „più piano“ verwendete **pp** kommt in der h-moll-Messe nicht vor). Die Bogensetzung folgt auch in den Vokalstimmen dem Quellenbefund; nur Bögen, die lediglich zur Klärung der Textunterlegung bei einer Korrektur oder durch **!** angezeigte Wiederholung dienen, bleiben – stets mit Hinweis im Kritischen Bericht – ausgespart.

Der Gesangstext hält sich an die Rechtschreibung des Originals, ergänzt jedoch Interpunktion und Silbentrennung und löst Abkürzungen und – unter Besprechung von Zweifelsfällen – durch **!** angegebene Wiederholungen auf. Ausführende sollten beachten, dass die Komma-Setzung insbesondere bei Wortwiederholungen weit über den Quellenbefund hinausgeht: Wo etwa in Nr. 1, T. 64–70, Sopr. I, die Wortfolge „[ele]ison, eleison, eleison, eleison, eleison, Kyrie“ vorkommt, was man heutzutage nicht selten als artikulatorischen Hinweis deutet, steht im Original einfach „[ele]ison eleison eleison Kyrie“. Für die Silbentrennung gilt, wie mit nur geringfügigen Ausnahmen bei Bach selber, die klassische Orthographie; anders also als bei Mozart, dessen Silbentrennung eindeutig die deutsche Aussprache des Lateins voraussetzt, lässt die Quelle sowohl die deutsche als auch die italienische Aussprache zu.<sup>27</sup>

Zur Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen dienen Strichelung (Bögen) oder eckige Klammern (sonstige Ergänzungen); Zusätze erfolgen streng nach Analogie und im Grunde möglichst sparsam, vor allem im Falle von isoliert auftretender Artikulation (zum Beispiel Nr. 12, T. 5, Continuo). Wo sich allerdings, wie etwa bei der Obligatstimme von Nr. 2 oder den Oboen von Nr. 19, die verstreuten Bezeichnungen zu einem schlüssigen Bild zusammenfügen lassen, erschien es sinnvoll, durch Ergänzungen darauf hinzuweisen. Hinsichtlich der Artikulation gilt es ferner zu bemerken, dass in den beiden erwähnten Sätzen, wie auch bei der Solovioline von Nr. 6, die oft mehrdeutige Bogensetzung der Quellen keineswegs nur die hier gebotene Lösung erlaubt; vor allem zu Nr. 6 empfiehlt sich eine nähere Auseinandersetzung sowohl mit den einschlägigen Teilen des Kritischen Berichts als auch mit den – in Faksimile zugänglichen – Quellen selbst.<sup>28</sup> Ausführende haben auch darüber zu entscheiden, inwiefern sie die reichhaltigere Artikulation der *Missa*, gegebenenfalls auch BWV 191 auf Teil I der Messe übertragen wollen. Ähnliche Fragen betreffen die Teil III zugrunde liegende Sanctus-Vertonung von 1724: Im fragmentarisch erhaltenen Stimmenmaterial der Erstaufführung weisen die Violinen in T. 1–47 eine aufwendige, wohl auf eine Bachsche Revision zurückgehende Artikulation auf, die nicht allein die häufigen Achteltriolen, sondern auch die punktierten Figuren mit Bögen versieht; bereits die nur ein paar Jahre später ergänzten Stimmen der übrigen Instrumente zeigen allerdings keine entsprechende Bezeichnung mehr.<sup>29</sup> Zu Teil II und IV bieten die Vorlagen oder die durch gemeinsame Vorlage verwandten Werke weniger Aufschluss, da sie auf keine nennenswerte Weise über den Befund der Messe hinausgehen.

Besondere Aufmerksamkeit verlangt die Dynamik. In den Solosätzen hat Bach, wie in seinen Partituren üblich, diese meist sehr unvollständig, in Nr. 11 und 24 überhaupt nicht bezeichnet; nur in Nr. 2 und 26, wo er über das vereinzelt Hinsetzen eines **p** zu einem oder zwei Vokaleinsätzen hinausgeht, lag eine Ergänzung nahe.<sup>30</sup> In Nr. 10, T. 4, 22, 34 und 47, hat Bach Echowirkungen durch **p** angegeben, ohne die Rückkehr zur vorherrschenden Dynamik zu notieren; auch die Stimmen der *Missa* bleiben in dieser Hinsicht meist lückenhaft. Zumal über das Gemeinte kein Zweifel bestehen dürfte, haben wir, um das Notenbild nicht mit Herausgeberzusätzen zu überlasten, sowohl an den genannten Stellen wie auch an den Parallelstellen T. 16, 26, 54, 60 und 72 darauf verzichtet, die Aufhebung des Echos ausdrücklich zu kennzeichnen. Zur Aufführung dieses und aller solistischen Stücke empfiehlt sich auf jeden Fall eine Vervollständigung der Dynamik nach dem Prinzip, rein instrumentale Stellen mit **f**, begleitende Stellen mit **p** zu bezeichnen. In Teil I können außerdem

die Dresdner Stimmen als Orientierung dienen; nicht anders als in der Partitur trägt dort allerdings die Solovioline von Nr. 6 auch in den Vokalteilen keine dynamischen Bezeichnungen. Hinsichtlich der Tuttisätze enthält auch die Parallelüberlieferung wenig, was sich nicht ebenfalls in der Messe befindet: Zu erwähnen gibt es nur die Sonderbezeichnungen der *Missa* zu Nr. 1, T. 5 (Streicher „un poco piano“), 30 (Oboen **p**) und 45–50 (Holzbläser, Streicher beim Themeneinsatz **f**), ferner in BWV 191/3 das **p** zu Tromba I, T. 12 (= Nr. 12, T. 9).

Das Autograph der Messe weist nur wenige Tempoangaben auf. In den Stimmen der *Missa* hat Bach einige zusätzliche Vorschriften ergänzt:

Nr. 1: „adagio“ (D 11, 12, 16, 18, 19, 21), „molt'adagio“ (D 20);

Nr. 4: „Vivace“ (D 16, 20);

Nr. 9: „Lente“ (D 3, 20, 21), „adagio“ (D 16).

Darüber hinaus trägt das Vorbild von Nr. 17 die Angabe „Lente“, die Erstfassung von Nr. 22 das Taktvorzeichen  $\text{♩}$  statt  $\text{♩}$ , was wohl auf ein etwas beschleunigtes Tempo hindeutet.<sup>31</sup> In diesem Satz hat Bach allerdings die Deklamation an mehreren Stellen gegenüber der Vorlage verändert und dabei Silbenwechsel innerhalb eines Viertels eingeführt (vgl. etwa T. 5, Alto II und Ten.; T. 23, Sopr. II, Alto I, Ten.) – was möglicherweise eine abweichende Tempovorstellung vermuten lässt.

### Zur Besetzung

Wie in seinen Partituren üblich, hat Bach nichts Ausdrückliches über die Stärke des Ensembles oder die Zusammenstellung des Continuo vermittelt. Wegen der späten Entstehungszeit dürfte seine vorherige, vor allem aus seinen Stimmensätzen zu erschießende Praxis nicht ohne weiteres als maßgebend für die Messe gelten; immerhin findet sich in der Partitur nichts, was der für lange Zeit ohne wesentliche Veränderung bewahrten Praxis der Leipziger Jahre widerspräche.<sup>32</sup>

Die überwiegende Mehrzahl Bachscher Aufführungsmaterialien enthält von jeder obligaten Vokalstimme ein einziges Exemplar, aus dem, soweit feststellbar, nicht mehr als ein Sänger musiziert hat; nur in vereinzelt Fällen gibt es eine Verstärkung durch gesonderte Ripienstimmen.<sup>33</sup> Dass die Messe nichts über das Mitwirken von Ripienisten verrät, schließt deren Verwendung nicht unbedingt aus; solche Einzelheiten hat Bach nicht immer in seinen Partituren, sondern erst beim Ausschreiben der Stimmen festgelegt.<sup>34</sup> Allerdings fällt an Teil II–IV der Messe auf, wie sorgfältig – vielleicht weil die Herstellung eines Stimmensatzes nicht unmittelbar bevorstand – er besetzungsmäßige Details wie die Verteilung der Sopranpartien von Nr. 14, 15 und 17, die paarweise Gruppierung der Singstimmen in Nr. 27 oder das Einsetzen und Pausieren der verstärkenden Oboen in Nr. 15 angibt. Vor diesem Hintergrund gewinnt das Schweigen über eine eventuelle Ripienverdoppelung sicher an Bedeutung.

Ähnlich mahnt der Befund der Partitur zur Zurückhaltung gegenüber dem verschiedentlich anzutreffenden Vorschlag, die Vokalstimmen von Nr. 13 und 20 mit Instrumenten zu verdoppeln.<sup>35</sup> Im erstgenannten Satz trägt jedes System eine sauber geschriebene Besetzungsangabe. Nicht weniger deutlich lässt der Schluss von Nr. 20 Bachs Absicht erkennen: In T. 142–146, die eine 17-systemige Akkolade mit dem Beginn von Nr. 21 teilen, hat er alle Instrumentalsysteme lückenlos mit Pausen ausgefüllt. Dass weder für Nr. 20 noch für Nr. 13 ein Verdoppelungsschema nahe liegt, das nicht von allen bekannten Bachschen Mustern abweicht, bekräftigt noch die Aussage der Notation.<sup>36</sup>

Zur Besetzungsstärke der Violinen liefert bereits die konzertante Anlage von Nr. 6 – eine Solo- und zwei Ripienstimmen, also mindestens drei Spieler – einen Anhaltspunkt.<sup>37</sup> Weiteren Aufschluss bieten wohl die Angaben zur Oboenverdoppelung in Nr. 15: Zwar beziehen sich die Vorschriften „Viol.[ini] soli“ oder „soli“ in T. 10, 35 und 49 gemeinsam auf Violino I und II, heißen mithin nichts als „Violinen allein“, also

ohne Oboen; dass Bach jedoch in T. 17f. „V.[iolini] soli“ gesondert zu Violino I und II setzt, könnte als Indiz für die zwei- oder mehrfache Besetzung beider Partien gelten. Auf jeden Fall umfasst das Auführungsmaterial zu Bachs Leipziger Kirchenmusik in der Regel je zwei Exemplare von Violine I und Violine II; 1749 gab es zur Johannespassion sogar ein drittes Exemplar von Violine I sowie ein Zweitexemplar der normalerweise einmal vertretenen Viola.<sup>38</sup> Gerade dieses Stimmenmaterial aber – wie übrigens auch das der *Missa* – liefert Anzeichen dafür, dass Bachs Geiger nicht pultweise, sondern einzeln aus ihren Stimmen musizierten.<sup>39</sup> So dürfte die Besetzung der oberen Streicherstimmen die aus dem *Entwurff einer wohl bestallten Kirchen Music* von 1730 herauslesbare Zahl von je drei ersten und zweiten Violinen und zwei Violon niemals überschritten und vielleicht nur selten erreicht haben.<sup>40</sup> Auch an anderen deutschen Hof- und Stadtkirchen der Zeit bieten die überlieferten Quellen kaum Anlass zur Annahme eines größeren Streicherapparats.<sup>41</sup>

Einigen Forschern zufolge hat Bach in seinen letzten Jahren zu einer verstärkten ContinuoBesetzung geneigt.<sup>42</sup> Doch enthalten die Auführungsmaterialien dieser Zeit nach wie vor meist zwei unbezifferte Stimmen – eine offensichtlich für Violoncello, die andere für Violone.<sup>43</sup> Zu einer kleinen Reihe von spät aufgeführten Werken finden sich zwar bezifferte Stimmen sowohl für Orgel als auch für Cembalo.<sup>44</sup> Nicht ohne weiteres lässt sich indessen auf deren simultane Verwendung schließen. In mindestens zwei Fällen entstand die Cembalostimme später als die Orgelstimme, was eine Verwendung als Ersatzstimme nahe legt.<sup>45</sup> Zum Arioso „Betrachte, meine Seel“ in der Johannespassion existiert je ein Einlageblatt mit der Obligatstimme für Orgel und Cembalo; nur unter der Voraussetzung, Bach habe diesen filigranen Part gleichzeitig durch beide Instrumente vortragen lassen, ließe sich auch eine doppelte ContinuoBegleitung annehmen.<sup>46</sup> Eher sollten Cembalo und Orgel zu Aufführungen an verschiedenen Orten dienen.<sup>47</sup> Schließlich besitzen wir bei Bach – anders als etwa bei Zelenka in Dresden – keinen Beleg für die Mitwirkung eines Lauteninstruments.<sup>48</sup>

Eine besondere Frage hinsichtlich der Bassgruppe betrifft die Rolle der in Nr. 11 obligat eingesetzten, sonst nirgends erwähnten Bassoni. Zur *Missa* existiert eine durchweg autographe Stimme (D 15), die die Mitwirkung zumindest eines Bassono in den tutti-Sätzen 1, 3, 4, 5 und 7 vorsieht, die Obligatpartien von Nr. 11 in Partiturnotation bringt und Nr. 12 auf einem System mit der Vorschrift „due Bassoni in unisuno“ folgen lässt.<sup>49</sup> Nicht allein wegen des bereits erörterten Verhältnisses zwischen *Missa* und Messe muss aber die Relevanz dieser Stimme für das spätere Werk als fraglich gelten. In der Partitur steht die Schlussnote von Nr. 11 unter einer Fermate ohne jeglichen Hinweis auf eine weitere Beteiligung.<sup>50</sup> Zudem hebt sich die Behandlung des Bassono in der *Missa* von Bachs vorherrschender Praxis deutlich ab. Die originalen Bassonostimmen zu Kantaten und anderen konzertierenden Vokalwerken aus der Leipziger Zeit sehen mit nur zwei Ausnahmen die Mitwirkung des Instruments in jedem Satz vor; von wenigen Obligatstücken abgesehen entspricht seine Partie immer – anders als in der *Missa* – notengetreu dem Continuo.<sup>51</sup> Die Stimme der Kantate BWV 177 aus dem Jahr 1732 lässt allerdings den Bassono bis zur obligaten Arie Nr. 4 schweigen, enthält somit nur diesen Satz und den darauf folgenden Schlusschoral; und der zur letzten Aufführung der Johannespassion eingerichtete „Continuo pro Bassono groBo“ setzt das Instrument nur in ausgewählten Sätzen oder Satzteilen ein.<sup>52</sup> Trotz der zeitlichen Nähe zur Messe bleibt aber die Passion wohl ein Sonderfall, zumal das gemeinte Instrument unsicher bleibt. Im Grunde wird man für die Messe wohl zwischen folgenden Möglichkeiten zu entscheiden haben:

- a) Bassoni nur in Nr. 11;
- b) Bassoni in Nr. 11 und 12;
- c) Bassono beziehungsweise Bassoni durchgehend in allen Sätzen (einschließlich Teil II–IV).

Bei der letzten Variante gilt es allerdings zu bedenken, dass sie in Nr. 8 zu einem Zusammentreffen von Bassono und *pizzicato*-Spiel führt, was sich bei Bach sonst nur in der Arie BWV 249/5 – und dort nicht mit letzter Sicherheit – belegen lässt.<sup>53</sup>

An je einer Stelle in Nr. 1 (T. 37, 2. Note, bis T. 45<sup>l</sup>) und Nr. 22 (T. 125, 2. Note, bis T. 130) wie auch an mehreren Stellen in Nr. 7 und 27 steht der Continuo bei Verdoppelung einer höheren Vokalstimme im Tenor- oder Altschlüssel. Nach zeitgenössischen Zeugen weisen solche Schlüsselwechsel auf das Pausieren eines oder mehrerer nicht-akkordischer Instrumente hin; wie etwa Johann Samuel Petri 1767 schrieb, „Bey Alt- und Tenorschlüssel muß [d]er [Violonist] ganz schweigen und die Violoncellos allein spielen lassen, bis der Baßschlüssel wieder eintritt, welcher für sein Instrument eigentlich ist.“<sup>54</sup> Im vorliegenden Fall lässt sich allerdings Bachs Absicht nicht mit Sicherheit feststellen. Nr. 7 und 27 weichen in der Notation von T. 42<sup>ll</sup>–44<sup>l</sup> und 66–69 voneinander ab, und auch Vergleichsquellen geben nur bedingt Aufschluss. Den Continuo des mit Nr. 7 und 27 weitgehend identischen Chorsatzes BWV 29/2 hat Bach durchweg im Bassschlüssel notiert, dabei T. 8–9<sup>l</sup> ausgelassen, T. 40<sup>ll</sup>–42<sup>l</sup> anders gestaltet, T. 42<sup>ll</sup>–44<sup>l</sup> und 66–69 jedoch beibehalten. Die nichtautographe Continuo-Stimme der *Missa* (D 21) – die ohnehin in erster Linie der akkordischen Realisierung dienen sollte – gibt in Nr. 1 und 7 den Partiturbefund notengetreu wieder, gleichfalls die von Bach revidierte Violoncellostimme Anna Magdalena Bachs (D 20); und in der Erstfassung von Nr. 22 teilen alle Continuo-Stimmen den kompletten Satz einschließlich der im Tenorschlüssel stehenden Takte mit. Wo – wenn überhaupt – das eine oder andere Melodieinstrument zu schweigen hat, muss den Ausführenden überlassen bleiben.<sup>55</sup>

Selbstverständlich bildet bei der Aufführung der h-moll-Messe die „historische“ Praxis nur eine Möglichkeit unter mehreren; die vom 19. Jahrhundert geerbte „symphonische“ Tradition hat eine eigene Historizität, auf die man nicht ohne weiteres verzichten mag. So haben Ausführende allein über die Größe des Klangkörpers, wie auch über die Verwendung „historischer“ oder „moderner“ Instrumente und alle anderen Aspekte des Vortrags zu entscheiden. Gerade eine kritische Ausgabe will nicht vorschreiben, sondern auf Möglichkeiten hinweisen.

#### Zum Stimmenmaterial der Neuausgabe

Das Stimmenmaterial der vorliegenden Edition übernimmt ohne Kennzeichnung die Herausgeberzusätze der Partitur.

Da Bach vor allem in Teil I verdoppelnde Holzbläser nicht immer eigens notierte, auch, wie es scheint, beim vollständigen Ausschreiben nicht immer genau auf sie aufpasste, entstehen für Flöten und Oboen – insbesondere auf Instrumenten der Bach-Zeit – gelegentlich unspielbare Töne in der tiefen Lage. Zu den betreffenden Stellen bieten die Stimmen *ossia*-Vorschläge. Diese entstammen in Nr. 1, 7 und 12 den autographen Stimmen der *Missa*, in Nr. 15 weitgehend einer in Quelle F überlieferten Einrichtung Carl Philipp Emanuel Bachs; die Varianten für Oboe II in Nr. 14 und 27 stammen vom Herausgeber, im letzteren Fall in Anlehnung an Nr. 7. Auf die *Missa* gehen ferner die *ossia*-Vorschläge für Flauto traverso I in Nr. 4, T. 36 und 52, zurück: An diesen Stellen weicht Oboe I, mit welcher die in der Messe nicht

ausdrücklich geforderte Flöte laut BWV 191 und den restlichen Teilen der autographen Stimme mitgeht (vgl. Kritischer Bericht), aus Umfangsgründen von der konsequenteren, auf die Flöte ohne weiteres passende Lesart der I. Violine ab.

Im Hinblick auf die verbreitete Praxis, Nr. 15 mit Oboi d’amore statt der von Bach vorgeschriebenen Oboen zu musizieren, bieten die Stimmen Fassungen für beide Instrumente.

Die Stimmen der Bassoni enthalten neben Nr. 11 auch als *ad-libitum*-Möglichkeit den Notentext von Nr. 12; für eine durchgehende Verwendung von Bassono oder Bassoni erlaubt die Seiteneinteilung ein bequemes Kombinieren von Continuo- und Bassonostimmen. Der ausgesetzte Generalbass teilt in Nr. 1–12 die autographe Bezifferung der *Missa*, in Nr. 13 die als authentisch anzusehende Bezifferung der Frühfassung mit.

Diese Ausgabe der h-moll-Messe hat ihren Ursprung in einer Partitur, die ich im Sommer 1981 als Grundlage der Tonaufnahme Nonesuch 79036 erstellte; Dank gilt dem damaligen Leiter von Nonesuch Records, Keith Holzman, der das Projekt ermöglichte, und noch mehr den Sängern und Instrumentalisten des Bach Ensemble, die durch ihre Mitwirkung an der Aufnahme und an seitherigen Konzertaufführungen meine Kenntnisse der Messe wesentlich vertieft haben.

Zu danken habe ich ferner Eva-Maria Hodel für die sorgfältige und duldsame Betreuung der Editionsarbeit; Peter Wollny, mit dem ich viele Fragen, nicht zuletzt zur Schreiberidentifizierung in Teil II, ergiebig besprechen konnte; Kenneth Nott, David Black und Daniel R. Melamed für wertvolle Hinweise zum Editionsmanuskript; Ulrich Leisinger, Reginald L. Sanders, Jürgen Neubacher und Wolfgang Thein für Informationen und Hilfe verschiedener Art; Michael D’Andrea für Zugang zu Quelle H; und Yo Tomita für Fotoaufnahmen des genannten Manuskripts. Helmut Hell und seine Mitarbeiter an der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, insbesondere Ute Nawroth und Clemens Brenneis, haben mir nicht allein den Zugang zu den reichen Quellschätzen ihrer Sammlung gewährt, sondern alle Wünsche effizient und großzügig erfüllt. Wertvolle Anregungen während der Endphase der Arbeit verdanke ich den Mitgliedern eines Seminars über die h-moll-Messe an der Boston University, insbesondere Matthew Schullman und Sally DeJoseph; Dank gilt auch dem Editorial Institute of Boston University und Prof. Archie Burnett für ein Reisestipendium zur letzten ausgedehnten Quellenuntersuchung in Berlin.

Diese Edition kam nicht zuletzt durch die Vermittlung von Alfred Dürr zustande, der ihren langwierigen Fortschritt immer wohlwollend verfolgt und zudem die Generalbassaussetzung und den Klavierauszug besorgt hat. Darüber hinaus kann der Herausgeber nicht vergessen, wie vor vielen Jahren Herr Dürr einen unbekanntem jungen Amerikaner im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen offenherzig willkommen hieß, ohne jede Förmlichkeit zu einem Gespräch über Bach-Probleme einlud und damit ein unschätzbare Beispiel für das lieferte, was man wissenschaftliche Menschlichkeit nennen dürfte. Ich kann also nicht umhin, diese Arbeit Alfred Dürr zu widmen.

Cambridge/MA, Frühjahr 2006

Joshua Rifkin

### The Work and its Editions

The Mass in B Minor represents Bach's last major artistic undertaking. Its creation falls in the period immediately preceding his death, most likely between August 1748 and the spring of 1750; the only other significant activity to occupy him during these months concerned the revision and printing of the *Art of Fugue*, a work essentially composed some years earlier.<sup>1</sup> Admittedly, the B Minor Mass cannot really count as an entirely new work either. The first part – the *Missa*, or Kyrie and Gloria – dates from 1733, when Bach fashioned it from still earlier music (see the table “Models of the Mass in B Minor”) in a bid to gain a title as Kapellmeister from the Electoral court of Dresden; the autograph score, revised in some details, now became the starting point for a setting of the complete Roman Ordinary. Yet the newly added sections – the Credo, called *Symbolum Nicenum*; a Sanctus, ending in Lutheran fashion before the Osanna; and the remaining movements gathered under the title *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem* – also derive overwhelmingly from older models, most of them with different texts; only the “Confiteor” shows no sign of dependence on a previously existing source. Bach's motivation for setting what his son Carl Philipp Emanuel's estate catalogue calls “the great Catholic Mass” remains elusive.<sup>2</sup> None of the attempts made thus far to identify an occasion for the work seems very plausible.<sup>3</sup> More likely, Bach sought to create a paradigmatic example of vocal composition while at the same time contributing to the venerable musical genre of the Mass, still the most demanding and prestigious apart from opera.<sup>4</sup>

The Mass seems to have acquired a certain reputation within only a few years of the composer's death. In 1755 Bach's former pupil Christoph Nichelmann printed the opening measures with an admiring commentary in his treatise *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*.<sup>5</sup> Some ten years later, the Berlin musician Johann Friedrich Hering, an avid collector of Bach's works, made a copy (designated in the “Kritischer Bericht” as source **B**) of the autograph score (source **A**), which Philipp Emanuel had inherited; in 1769 another Bach pupil, Johann Philipp Kirnberger, commissioned a further score copy (**C**). C. P. E. Bach apparently attached special importance to the *Symbolum Nicenum*, which he performed at a benefit concert in Hamburg in 1786 and probably earlier as well.<sup>6</sup> No fewer than three copies of the score (**G**, **H**, **I**) stem from his immediate circle; one of them (**G**) came into the possession of Charles Burney and provided the model for a separate family of manuscripts in England.<sup>7</sup>

In the late eighteenth and early nineteenth centuries, a series of copies made from the score commissioned by Kirnberger contributed to the wider dissemination of the Mass. Through Baron Gottfried van Swieten, the work even reached Vienna and came into the hands of Joseph Haydn.<sup>8</sup> That Beethoven, too, tried to obtain a copy of the B Minor Mass testifies further to the interest in the work – the only vocal composition of Bach's to attract such attention before Mendelssohn's revival of the St. Matthew Passion.<sup>9</sup> In 1818 the Zurich publisher Hans Georg Nägeli, who had acquired the autograph from Carl Philipp Emanuel's estate, announced the forthcoming publication of “the greatest musical work of all times and peoples”.<sup>10</sup> Not until 1833, however, did he manage to bring out the *Missa*, in a joint edition with the Bonn publisher N. Simrock, and twelve more years would elapse before his son Hermann Nägeli, again in conjunction with Simrock, printed the remaining sections.<sup>11</sup>

The year 1856 saw the appearance of the Mass in the complete edition of the Bach-Gesellschaft.<sup>12</sup> This publication, too, had a difficult history. Since Hermann Nägeli blocked any access to the autograph, the editor, Julius Rietz, had to rely chiefly on descendants of the Kirnberger copy. For Part I, he could also draw on the parts of the *Missa* – mostly autograph and in several respects diverging from the

score – that Bach had presented to the Dresden court in 1733 (source **D**).<sup>13</sup> Not long after Rietz concluded his work, however, the Bach-Gesellschaft obtained the autograph through a ruse, and soon brought out a revised printing of Parts II–IV. Unfortunately, Rietz appears to have subjected the newly available manuscript to no more than a cursory examination; in particular, he failed to distinguish many entries made by C. P. E. Bach in the *Symbolum Nicenum* and thus incorporated them into his edition.<sup>14</sup> Nor did Part I remain free of errors: here the editor combined the readings of the score and the parts rather indiscriminately.

Almost one hundred years later, Friedrich Smend produced a new edition of the Mass as vol. II/1 of the *Neue Bach-Ausgabe*.<sup>15</sup> Despite increased knowledge of the sources, and though an estimable accomplishment in and of itself, this edition suffered from essentially the same flaws as its predecessor. In Part I, Smend, too, offered an ultimately arbitrary conflation of score and parts; and although he recognized more clearly than Rietz the problem of the later alterations in the *Symbolum Nicenum*, it soon emerged that a series of misunderstandings, especially in regard to the two earliest copies, led him to credit many of them to the composer and thus perpetuate them as part of his edition.<sup>16</sup> As early as 1958 Georg von Dadelzen subjected Smend's work to a searching critique that at the same time laid the foundation for a future critical edition of the Mass – which has since ranked among the most vital desiderata of Bach research and practice.<sup>17</sup>

### The Text of the New Edition

The present edition seeks to offer a critical text of the Mass in B Minor. This means, first, that it maintains a strict distinction between the earlier *Missa* and Part I of the Mass as Bach ultimately left it in his autograph score; and second, that it reproduces Part II in a form that eliminates so far as possible the interventions of C. P. E. Bach. Both points require further explanation.

The version of Part I transmitted, despite some difference of detail, in both complete editions takes more than a few particulars solely from the parts of 1733: most of the performance indications, including the figuring; the flute parts of nos. 3, 4, 5, 7 and, to some extent, 1 and 12; the assignment of no. 8 to solo flute instead of two flutes in unison; and the bassoon part in all movements except no. 11. But since Bach left the parts in Dresden, any further engagement with the *Missa* had to rely on the score alone. Hence when, evidently in 1745, he reworked nos. 4, 5, 8 and 12 into the Christmas cantata *Gloria in excelsis Deo* BWV 191, the result betrays no influence of the earlier performance material: the adaptation of no. 8 as the duet “Gloria Patri et Filio”, for example, again calls for two flutes – which, moreover, play the paired sixteenth notes evenly rather than in the Lombard rhythm indicated in the parts.<sup>18</sup> In any event, the score underwent revision when it became the first item in the complete Mass a few years later, placing some of its readings at considerable distance from those of the parts; the most significant changes affect the tutti movements nos. 4, 5, 7 and 9, and, even more noticeably, the solo pieces nos. 10 and 11.<sup>19</sup> From this perspective alone, there would seem no real question of combining the independent *Missa*, as embodied definitively in the parts of 1733, with the subsequent Part I of the Mass in B Minor – a task in any event impossible to carry out with any consistency.<sup>20</sup> The text presented here depends exclusively on the autograph score, with the parts serving only to clarify ambiguous readings.

As early as the time of the first copy (**B**), the autograph of the Mass seems to have presented issues of legibility: especially in Part II, Hering left a number of spots empty, which C. P. E. Bach filled in during the course of revision and, it appears, corrected accordingly in the autograph.<sup>21</sup> Not long afterwards, when Emanuel, who had recently

moved to Hamburg, sent the score to Kirnberger in Berlin, he had to revise the manuscript once again in order to ensure its legibility; this led, as a comparison of sources **B** and **C** makes plain, to further clarifications and additions.<sup>22</sup> Only in connection with the performance of the *Symbolum Nicenum*, however, did Emanuel introduce truly significant alterations. The scores **G** and **H**, as well as the multi-layered complex of parts surviving in **F**, allow us to follow in considerable detail how he not only furnished the autograph with an increasing number of performance markings but also sought to improve passages that he considered faulty; this process created several readings that have left an audible mark on Part II as we know it, such as the harmonic progression at no. 19, mm. 61–62, or the simplification of the vocal line in m. 116 of the same movement.<sup>23</sup>

Even with careful examination of the original, the distinction between Carl Philipp Emanuel's hand and that of Johann Sebastian does not always prove so clear as to permit an unequivocal identification of their respective entries; especially in the later phases of his work, moreover, Emanuel often made corrections with the help of a razor blade, in the process obscuring what his father wrote to the point of unrecognizability.<sup>24</sup> The most reliable basis for restoring the original text comes from a comparison of readings with the copies **B** and **C**, especially the former. Obviously, a number of problematic passages remain, above all at those places where **B**, too, stems from Emanuel's hand; readers will find these passages discussed in the "Kritischer Bericht", with the most critical signaled by footnotes in the score. Apart from these few exceptions, however, we believe that the present score comes as close as possible today to the form of the *Symbolum Nicenum* as Bach left it.

The remaining portions of the Mass – the Sanctus and the series of movements *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei et Dona nobis pacem* – pose no comparable difficulties for the editor. Even here, however, a fresh examination of the sources yielded a number of better readings.<sup>25</sup>

The autograph has a number of errors or otherwise problematic readings, especially in Part II, which Bach would most likely have emended if he had written out parts. Carl Philipp Emanuel corrected some of these in the manuscript, but others escaped even his watchful eye; footnotes in the score point to these passages as well.

The "Kritischer Bericht" provides information on all textual decisions, including those bearing directly on performance, such as the *colla parte* scoring of no. 3, the use of flutes in nos. 4 and 5, the type of oboe employed in no. 15 or the scoring of the obbligato in no. 24.

### Notational Conventions and Realization

The score presents instrumental indications in normalized Italian form, although retaining the term "Bassono", since Bach uses "Fagotto" to signify the older dulcian; the "Kritischer Bericht" records any deviations from the source. Time signatures, note values and bar lines correspond to the original, with dots after the bar line (↓.) replaced by ties and notes divided because of line breaks mostly restored to their unbroken value; the original beaming remains largely intact despite occasional inconsistencies. Accidentals conform to modern usage but for the retention of cautionary accidentals – for diminished or augmented intervals, for example – that might provide insight into Bach's tonal conception.<sup>26</sup> Dynamics appear in the abbreviated form *f*, *p* and *pp* (the *pp* used by Bach in the sense of "più piano" does not occur in the B Minor Mass). The placement of slurs follows the source, even in the vocal parts; the sole omissions – always noted in the "Kritischer Bericht" – concern slurs that serve only to clarify the text underlay at corrections or at repeats marked by *!.*

The vocal text adheres to the orthography of the original, but with punctuation and hyphenation amplified, abbreviations resolved and repetitions indicated by *!.* silently written out, although with dis-

cussion of ambiguous cases. Performers should note that commas at word repetitions in particular greatly exceed what the source provides: hence in no. 1, mm. 64–70, where Sopr. I reads "[ele]ison, eleison, eleison, eleison, eleison, Kyrie" – which interpreters today often take as implying articulation – the original has only "[ele]ison eleison eleison Kyrie". In accordance with Bach's own prevailing tendency, hyphenation conforms to the rules of classical orthography; in contrast to Mozart, whose hyphenation clearly presupposes a German pronunciation of Latin, Bach's thus allows for both German and Italian pronunciation.<sup>27</sup>

The score distinguishes editorial additions by means of broken lines (slurs and ties) or square brackets; the provision of supplemental markings maintains the principle of strict analogy and in any event remains as sparing as possible, especially in the case of isolated articulation (see, for example, no. 12, m. 5, continuo). When, however, as with the obbligato part of no. 2 or the oboes of no. 19, it has seemed possible to consolidate the scattered indications into a coherent whole, editorial indications make this option clear. Further in regard to articulation, we should note that in the two movements just cited, as well as with the solo violin of no. 6, the often ambiguous slurring in the sources allows more than the one solution presented here; especially for no. 6 the performer would do well to examine both the relevant portions of the "Kritischer Bericht" and, at least through the readily available facsimile reproductions, the sources themselves.<sup>28</sup> Performers must also determine to what extent they wish to transfer the richer articulation of the *Missa*, and possibly also that of BWV 191, to Part I of the Mass. Similar questions arise with the Sanctus of 1724 that served as the basis for Part III: in the few remaining parts from the first performance, the violins show a lavish articulation, very possibly deriving from a revision of Bach's, that provides mm. 1–47 with slurs not only on the frequent triplets but also on the dotted figures; less than three years later, however, the newly written replacement parts for the other instruments show no such markings.<sup>29</sup> In Parts II and IV, the models or works related by common parentage do not go beyond the Mass in any notable respect.

The dynamics warrant special consideration. In the solo movements, as usual in his scores, Bach entered them for the most part very sparsely, and he omitted them completely in nos. 11 and 24. Only in nos. 2 and 26, where he went beyond the sporadic placement of a *p* at one or two vocal entries, did it appear sensible to supplement the dynamics.<sup>30</sup> In no. 10, mm. 4, 22, 34 and 47, the composer indicated echo effects with *p*, but without notating the return to the prevailing dynamic; the parts of the *Missa* also show more than a few gaps in this respect. Especially since Bach's intentions would seem amply clear, and in order not to overburden the music with editorial markings, we have chosen not to spell out the end of the echo, both at the above-mentioned places and at the parallel passages in mm. 16, 26, 54, 60 and 72. In any event, performance of this and all the other solo movements would do well to add dynamics throughout according to the principle of *f* for purely instrumental sections, *p* for accompanimental ones. In Part I, moreover, the Dresden performance materials can serve as a point of orientation – noting, however, that these, like the score, provide no dynamic markings for the solo violin in the vocal sections of no. 6. As for the tutti movements, the parallel transmission contains little not already found in the Mass: the only noteworthy exceptions occur in the *Missa* at no. 1, mm. 5 (strings "un poco piano"), 30 (oboes *p*) and 45–50 (woodwinds, strings *f* at thematic entrances), and in BWV 191/3 at m. 12 (= no. 12, m. 9; Tromba I *p*).

The autograph of the Mass shows very few tempo markings. Bach provided a handful of additional indications in the parts to the *Missa*: no. 1: "adagio" (**D** 11, 12, 16, 18, 19, 21), "molt'adagio" (**D** 20); no. 4: "Vivace" (**D** 16, 20); no. 9: "Lente" (**D** 3, 20, 21), "adagio" (**D** 16).

Beyond this, the model of no. 17 bears the marking “Lente”, while the first version of no. 22 has the time signature  $\text{♩}$  rather than  $\text{♩}$ , which probably indicates a somewhat quicker tempo.<sup>31</sup> In this movement, however, Bach altered the declamation of the original at several places, introducing changes of syllable within the quarter note (see, for example, m. 5, Alto II and Ten.; m. 23, Sopr. II, Alto I, Ten.) – which possibly points to a changed conception of the tempo.

### Scoring

As usual in his scores, Bach provided no explicit information on the size of the ensemble or the make-up of the continuo group. Given the late date of the Mass, his earlier practice, as revealed above all through his performing materials, may not necessarily apply to this work; on the other hand, the score contains nothing that would contradict the longstanding and consistently maintained practice of the composer’s Leipzig years.<sup>32</sup>

The great majority of Bach’s performance materials contain only one copy of each obbligato vocal part. To all indications, no more than one singer read from any of these parts; only in rare instances, moreover, do separate ripieno parts provide reinforcement.<sup>33</sup> The absence of any reference to ripieno voices in the Mass does not, in and of itself, preclude their use, as Bach did not always fix such details in his scores but did so only when writing out parts.<sup>34</sup> Nevertheless, Parts II–IV of the Mass stand out for the care with which – perhaps because did not anticipate immediately producing a set of parts – he indicated such matters as the assignment of the soprano lines in nos. 14, 15 and 17, the pairwise grouping of the voices in no. 27 or the entrances and rests of the supporting oboes in no. 15. Against this background, his silence concerning possible ripieno doubling surely gains in significance.

Similarly, the state of the score urges caution in regard to the suggestion of some writers to double the vocal parts of nos. 13 and 20 with instruments.<sup>35</sup> In the first of these two movements, each staff bears a carefully written indication of its scoring. The close of no. 20 reveals Bach’s intention no less clearly: in mm. 142–46, which share a 17-staff brace with the beginning of no. 21, the composer filled every measure of every instrumental staff with rests. As if to underscore the implications of the notation, moreover, neither no. 13 nor no. 20 allows a doubling scheme with any known parallel in Bach.<sup>36</sup>

An initial clue to the number of violins comes from the concerted layout of no. 6 – one solo and two ripieno parts, at least three players in all.<sup>37</sup> Bach’s markings for the oboes in no. 15 may allow some further inferences: while the indications “Viol.[ini] soli” and “soli” in mm. 10, 35 and 49 refer to Violins I and II together, and thus mean nothing more than “violins alone”, without oboes, the placement of “V.[iolini] soli” in both Violin I and Violin II at mm. 17–18 could well suggest the presence of two or more players on each line. In any event, the performance material of Bach’s Leipzig church music generally comprised two copies each of Violin I and Violin II; in 1749, the parts for the St. John Passion even included a third copy of Violin I as well as a second copy of the viola instead of the one normally present.<sup>38</sup> Yet this very set of parts – like, for that matter, those of the *Missa* – contains indications that Bach’s violinists did not perform two to a desk, but played singly from their respective parts.<sup>39</sup> Thus the forces executing the upper string parts most likely never exceeded, and perhaps rarely even reached, the number of three first and three second violins, and two violas inferable from the *Entwurf einer wohl bestellten Kirchen Music* of 1730.<sup>40</sup> The surviving sources from other German court and municipal churches also offer no reason to assume a larger string apparatus.<sup>41</sup>

According to some scholars, Bach tended towards an expanded continuo group in his last years.<sup>42</sup> Yet performance materials from this time continue, like their predecessors, to contain mostly two

unfigured parts, one apparently for violoncello, the other for violone.<sup>43</sup> A few works given late performances contain figured parts for both organ and harpsichord.<sup>44</sup> But this does not necessarily indicate their simultaneous use. In at least two cases, the harpsichord part originated later than the organ part, which could suggest that it functioned as a replacement.<sup>45</sup> For the arioso “Betrachte, meine Seel” in the St. John Passion, the parts include separate inserts with the obbligato for organ and for harpsichord; only if we assume that Bach had this delicate part played by both instruments at once can we assume a dual continuo as well.<sup>46</sup> It seems more likely that harpsichord and organ served at different venues.<sup>47</sup> Finally, we have no evidence that Bach – unlike, say, Zelenka at Dresden – used a lute of any sort in this repertory.<sup>48</sup>

A particular question regarding the bass group concerns the role of the bassoons, which Bach uses as obbligato instruments in no. 11 but does not mention anywhere else. The *Missa* includes a wholly autograph part (D 15) that calls for the participation of at least one bassoon in the tutti movements 1, 3, 4, 5 and 7, then presents the obbligato parts of no. 11 in score notation followed by no. 12 on one staff with the instruction “due Bassoni in unisono”.<sup>49</sup> Yet the relevance of this part to the Mass would seem questionable – and not merely because of what we have already seen concerning the relationship between the *Missa* and the later work. In the score, the final note of no. 11 appears beneath a fermata, without any sign of further involvement.<sup>50</sup> Then, too, the treatment of the bassoon in the *Missa* clearly differs from Bach’s prevailing practice. With only two exceptions, the original bassoon parts to cantatas and other concerted vocal works from the Leipzig period call for the participation of the instrument in every movement; aside from a few obbligato pieces, moreover, its part – unlike that in the *Missa* – always corresponds note for note to the continuo.<sup>51</sup> The bassoon part of the cantata BWV 177 of 1732, however, has the instrument remain silent until the obbligato aria no. 4 and the final chorale immediately afterwards; and the “Continuo pro Bassono groÙo” prepared for the last performance of the St. John Passion makes use of the instrument only in selected movements or parts of movements.<sup>52</sup> Despite its chronological proximity to the Mass, however, the Passion remains a special case, particularly in light of continued uncertainty over the intended instrument. In essence, the choice for the Mass would seem to come down to one of the following possibilities:

- a) bassoons only in no. 11;
- b) bassoons in nos. 11 and 12;
- c) bassoon or bassoons consistently in all movements (including Parts II–IV).

We might note, however, that the last variant produces a combination of bassoon and *pizzicato* in no. 8 – a sonority found nowhere else in Bach but in the aria BWV 249/5, and even there not with absolute certainty.<sup>53</sup>

At one place each in no. 1 (m. 37, note 2, to m. 45<sup>1</sup>) and no. 22 (m. 125, note 2, to m. 130), as well as at several passages in nos. 7 and 27, the continuo changes to tenor or alto clef when doubling a voice part higher than the bass. According to contemporary witnesses, such changes of clef mean that one or more non-chordal instruments drop out; as Johann Samuel Petri, for example, wrote in 1767, “Wherever one has the alto or tenor clef, the [violone] player must remain silent and let the violoncellos play alone until the bass clef reappears, which is proper to his instrument.”<sup>54</sup> In the present instance, however, we cannot determine Bach’s intentions with any security. Nos. 7 and 27 diverge from one another in the notation of mm. 42<sup>1</sup>–44<sup>1</sup> and 66–69, and related sources offer only limited information. The continuo of the chorus BWV 29/2 uses bass clef throughout, omits mm. 8–9<sup>1</sup>, reworks mm. 40<sup>1</sup>–42<sup>1</sup> but retains mm. 42<sup>1</sup>–44<sup>1</sup> and 66–69 intact. In the *Missa*, both the non-autograph continuo (D 21) – a part in any event intended primarily for chordal realization – and Anna Magdalena Bach’s

violoncello part, revised by Bach (D 20), reproduce nos. 1 and 7 exactly as they appear in the score; and in the first version of no. 22, all continuo parts contain every note of the piece, including the measures in tenor clef. Where, if at all, a melody instrument falls silent must remain for the performer to decide.<sup>55</sup>

Obviously, “historical” practice constitutes only one possibility among many for the performance of the Mass in B Minor; the “symphonic” tradition inherited from the nineteenth century has its own historicity, which not everyone would wish to discard. Ultimately, the responsibility for determining the size of the ensemble as well as the use of “historical” or “modern” instruments and all other issues of interpretation rests with the performer alone. A critical edition by its very nature seeks not to prescribe rules but to open possibilities.

#### The Performing Material of the New Edition

The performing material of the present edition incorporates the editorial additions to the score without special indication.

Since Bach, especially in Part I, did not always notate doubling winds separately or, it would seem, pay careful attention to them even when writing them out in full, the flute and oboe lines occasionally contain low notes unplayable on instruments of Bach’s era, and sometimes on modern ones as well. In all such instances, the parts of the edition offer *ossia* suggestions. Those for nos. 1, 7 and 12 come from the autograph parts of the *Missa*, those for no. 15 in large measure from an arrangement of Carl Philipp Emanuel Bach transmitted in source F; the editor has provided the variants for Oboe II in nos. 14 and 27, in the latter case by analogy with no. 7. The *ossia* suggestions for Flauto traverso I in no. 4, mm. 36 and 52, also derive from the *Missa*: at these passages, considerations of range force Oboe I – to which BWV 191 and the rest of the autograph part assign the flute, although absent in the Mass itself, as a unison doubling (see “Kritischer Bericht”) – to diverge from the more consistent reading of Violino I, which offers no problem for the flute.

Given the widespread practice of performing no. 15 with oboi d’amore instead of the oboes called for by Bach, the parts offer the movement in versions for both instruments.

In addition to no. 11, the bassoon parts also contain the music of no. 12 as an *ad libitum* option; for those wishing to use bassoon or bassoons throughout, the page layout allows an easy combination of continuo and bassoon parts. The continuo realization reproduces the

autograph figuring of the *Missa* in nos. 1–12, and the presumably authentic figuring of the early version of no. 13.

This edition of the Mass in B Minor has its origins in a score prepared in the summer of 1981 as the basis for the recording Nonesuch 79036. I wish to extend my thanks to the then director of Nonesuch Records, Keith Holzman, for making that project possible, and my very special thanks to the singers and instrumentalists of the Bach Ensemble, whose participation in the recording and in subsequent concert performances substantially deepened my knowledge of the Mass.

I owe thanks as well to Eva-Maria Hodel for her meticulous and forbearing oversight of the editorial work; Peter Wollny, with whom I discussed many questions, including the identification of scribal hands in Part II; Kenneth Nott, David Black and Daniel R. Melamed for useful comments on the manuscript of the edition; Ulrich Leisinger, Reginald L. Sanders, Jürgen Neubacher and Wolfgang Thein for information and assistance of various sorts; Michael D’Andrea for access to source H; Yo Tomita for photographs of that manuscript; and Roger Clement for invaluable help in preparing the English version of this Preface. Helmut Hell and his colleagues at the Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, in particular Ute Nawroth and Clemens Brenneis, not only granted me access to the extraordinary array of sources in the library, but fulfilled all my requests with efficiency and generosity. I also owe valuable stimuli during the final phase of work to the members of a seminar on the Mass in B Minor at Boston University, in particular Matthew Schullman and Sally DeJoseph; and I wish further to thank the Editorial Institute of Boston University and Prof. Archie Burnett for a travel grant to Berlin for the last sustained examination of the sources.

This edition came to fruition not least through the mediation of Alfred Dürr, who followed its laborious progress with constant good will and also undertook both the continuo realization and the piano reduction. The editor cannot forget, moreover, how Herr Dürr generously welcomed an unknown young American to the Johann-Sebastian-Bach-Institut in Göttingen many years ago, invited him without any formality to a discussion of Bach problems and in so doing imparted a priceless object lesson in what one might call scholarly humanity. I feel it inevitable, therefore, that I should dedicate this work to Alfred Dürr.