

J. S. BACH

Matthäus-Passion

St. Matthew Passion

BWV 244

Herausgegeben von / Edited by

Alfred Dürr

unter Verwendung von Vorarbeiten von

using preliminary work by

Max Schneider

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe

Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 196

VORWORT

Bachs *Matthäus-Passion* hat in ihrer Entstehungsgeschichte mehrere Stadien durchlaufen, die heute nur noch unvollkommen rekonstruierbar sind. Als sicher darf gelten, dass das Werk am Karfreitag 1729 in der Leipziger Thomaskirche aufgeführt wurde, und zwar in einer Fassung, von der uns die Abschrift des Bach-Schwiegersohnes Johann Christoph Altnickol annähernde Kunde gibt. Die Erstveröffentlichung dieser Frühfassung in Form einer kommentierten Faksimile-Ausgabe enthält Serie II, Band 5a der *Neuen Bach-Ausgabe*. Autograph überliefert ist jedoch lediglich die wohl 1736 anzusetzende spätere Fassung, die auch der hier vorgelegten Neuausgabe zugrundeliegt. Freilich enthalten die Bachschen Originalquellen auch innerhalb dieser Gestalt noch beträchtliche Varianten, die teils durch Bachs unermüdlige Weiterarbeit am Werk selbst, teils durch aufführungspraktische Bedingungen einer in die 1740er Jahre zu datierenden Wiederaufführung dieser Werkfassung verursacht sind. Die wichtigsten dieser Varianten seien hier hervorgehoben:

Die Continuoabgleitung der Evangelistenpartie schreibt Bach noch in seiner Reinschriftpartitur der späteren Fassung in langen Halte-tönen:

Da Je-sus die-se Re - de voll-en-det hat-te, sprach

er zu sei-nen Jün-gern:

Erst beim Ausschreiben der Stimmen notiert er den Continuoart so, wie er im vorliegenden Bande wiedergegeben ist, offenbar um die Begleitung des Evangelisten noch wirkungsvoller von der Jesusbegleitung in gehaltenen Streicherakkorden zu unterscheiden. Auch die

Partie der Viola da gamba, die in den Sätzen 56 und 57 die Laute der Frühfassung abgelöst hatte, erfuhr beim Ausschreiben der Stimme zu Satz 57 noch Veränderungen, die sich teils als Weiterbildung der ornamentalen Figuration (oder auch deren exaktere rhythmische Fixierung), teils als eigenständige Varianten darstellen. Unserer Neuausgabe liegen die Lesarten der Stimme (als Ergebnis der letztwilligen Entscheidung Bachs) zugrunde; doch wurden auch die letztgenannten Variantenlesarten der Partitur dem Notentext als „Ossia“-Lesarten beigelegt.

Zur Wiederaufführung in den 1740er Jahren wurde die Orgel des II. Chores durch ein Cembalo ersetzt, worin wir sicherlich nur eine Notmaßnahme Bachs zu erblicken haben. In Zusammenhang damit steht eine zahlenmäßige Verstärkung der Soprano-in-ripeno-Sänger in den Sätzen 1 und 29 sowie die Hinzuziehung einer Gambe des II. Chores für die Sätze 34 und 35 – beides offenbar, um den Verlust an Klangfülle, der durch den Wechsel Orgel – Cembalo verursacht war, auszugleichen.

Zur Instrumentalbesetzung ist zu vermerken, dass die Blockflöten des Satzes 19 bei Bachs Aufführungen durch die Violinspieler geblasen wurden, also möglicherweise chorisch besetzt waren. – Der Wechsel in den Oboenpartien zwischen gewöhnlicher Oboe und Oboe d’amore ist in den Quellen nur unvollständig vermerkt; in einigen Fällen bleibt unklar, welches der beiden Instrumente verlangt wird. – Für die Besetzung der Continuo-gruppe beider Chöre lassen sich jeweils Violoncello, Violine (beide mehrfach besetzt) und Orgel nachweisen. Die Mitwirkung des üblicherweise hinzugehörenden Fagotts ist nirgends belegt; doch darf als sicher gelten, dass Bach auf dessen Mitwirkung, wenn überhaupt, dann allenfalls aus Raum- oder Personal-mangel, keinesfalls aus künstlerischer Absicht verzichtete. In Satz 35 scheint Bachs Vermerk in der Partitur *Violonc. e Org.* die Mitwirkung des

Violone auszuschließen und die Fundamentbegleitung auf 8-Fußtonlage einzuschränken; doch enthalten die Stimmen keinerlei Tacet-Vermerk (zur Mitwirkung einer Gambe siehe oben).

Die Artikulationsbezeichnung, besonders die Bogensetzung der Originalquellen, ist oft so widersprüchlich und mehrdeutig, dass keine Neuausgabe für sich in Anspruch nehmen kann, den Willen Bachs unfehlbar getroffen zu haben. Um in der vorliegenden Ausgabe zu einer einigermaßen konsequenten Bezeichnung zu gelangen, war der Herausgeber vielfach zu einer – möglichst behutsam gehandhabten – Vereinheitlichung der in den Quellen vorgefundenen Artikulationszeichen gezwungen.

Eine ausführliche Darstellung der Überlieferung, der Entstehungsgeschichte und der Probleme, die sich für die Neuausgabe ergeben, enthält der Kritische Bericht II/5 der *Neuen Bach-Ausgabe*, auf dessen Studium hier verwiesen sei.



Alfred Dürr

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers innerhalb der Taschenpartitur gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung und sonstige Zeichen durch kleineren bzw. schwächeren Stich. Daher werden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw., in geradem Druck wiedergegeben. Die Akziden-

zien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Durch Kleinstich gekennzeichnet werden daher nur solche Akzidenzien, die vom Herausgeber (als vermutlich in den Quellen fehlend) nach eigenem Ermessen hinzugefügt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden).

Vorsätze, auch Angaben zur Stimmzahl des Continuo werden nur beim ersten Auftreten des betreffenden Systems gesetzt; sie gelten für das gesamte Werk. Zur Kennzeichnung der chorischen Aufteilung der einzelnen Sätze werden die Ziffern I und II zu Satz- (bei einschöriger Struktur) bzw. Akkoladenbeginn (bei doppelchöriger Struktur) hinzugefügt, und zwar – obwohl in dieser Kennzeichnungsweise Herausgeberzutat – in normalem Stich, da diese Angaben aus den Quellen stets einwandfrei hervorgehen.

Die vereinfachende Notierung  im Viola-da-gamba-Part des Satzes 57, vermutlich aufzulösen in  wurde in der Neuausgabe beibehalten. Dagegen wurde die originale Einzelbehaltung der Akkordnoten im Gambenpart der Sätze 34, 56 und 57 (vgl. unten) durch Zusammenfassung mehrerer Noten an gemeinsamem Notenhals der modernen Notierungsweise angeglichen (da kein strengstimmiger Satz vorliegt).

Die Satzählung wurde entgegen früheren Ausgaben (denen auch das BWV folgt) derart vereinheitlicht, dass die aufeinanderfolgenden Bibelwortsätze (Rezitative und Chöre) jeweils unter einer gemeinsamen, durch Indices unterteilten Satznummer geführt werden. Eine Konkordanz der von uns gewählten Satzählung mit der des BWV bietet das Inhaltsverzeichnis.

© by Bärenreiter

PREFACE

Bach's *St. Matthew Passion* passed through several stages in its progress towards its final form, stages that today cannot be completely reconstructed. It may be taken as certain that the work was performed on Good Friday 1729 in St. Thomas's Church, Leipzig, in a version of which the copy made by Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol gives us an approximate idea. The first published edition of this early form of the work appeared in facsimile and with commentary in Series II, vol. 5a of the *Neue Bach-Ausgabe*. There is no earlier extant autograph score than that of the later version, which may probably be dated 1736, and on which the present edition is based. To be sure, even for this version the original Bach sources contain extensive variants, some of which are to be accounted for by Bach's tireless further labours with the work, while others are due to practical considerations that arose at the time of a repeat performance of this version of the work in the 1740s. The most important of these variants may be singled out here:

The continuo accompaniment of the Evangelist's part is still written in long held notes in Bach's fair copy of the score of this later version:

Da Je-sus die-se Re - de voll-en-det hat-te, sprach

er zu sei-nen Jün-ger:n

Not until Bach copied out the separate parts did he notate the continuo line in the way found in the present edition; the change was clearly made in order to differentiate more effectively between the accompaniment of the Evangelist and that of the part of Jesus, with its sustained string chords.

In movement 57 too, the viola da gamba part which replaced the lute of the early version in movements 56 and 57, underwent further changes during the copying of the parts. These changes are in part an extension of the ornamental figuration (or a more precise rhythmic definition of it) and in part independent variants. Our new edition follows the notation of the separate part (which is to be regarded as representing Bach's final thoughts); however, the readings of the autograph score are appended in our edition as *ossia* readings.

When the *St. Matthew Passion* was revived in the 1740s, the organ that supports the second choir was replaced by a harpsichord – here we may surely see merely a constraint imposed on Bach by circumstances. In this connexion we may mention the increase in the number of ripieno soprano-line singers in movements 1 and 29, and the addition of a gamba to the second choir for movements 34 and 35 – both changes clearly intended to make up for the loss of sonority brought about by the change from organ to harpsichord.

With regard to the instrumentation it should be noted that in Bach's own performances the recorders in movement 19 were played by the violinists, and there may therefore have been several to a part. – The alternation in the oboe parts between ordinary oboe and oboe d'amore is incompletely indicated in the sources; in a few cases it is not clear which of the two instruments is required. – On occasions the composition of the continuo group for both choirs is indicated as violoncello, violone (both taken by more than one player) and organ. The inclusion of bassoon, usual in a continuo group, is nowhere specified. However, it may be taken as certain that if Bach did dispense with the bassoon it was for reasons of space or lack of a suitable performer rather than for artistic reasons. In movement 35 Bach's indication in the score *Violonc. e Org.* would appear to exclude use of the

violone and to limit the accompaniment to 8-foot tone; but the parts contain no *tacet* marking (for the inclusion of a gamba, see above).

The indications of articulation, and in particular the slurs in the original sources, are frequently so contradictory and ambiguous that no new edition can claim to have interpreted Bach's intentions correctly. In order to achieve some degree of consistency the editor of the present edition often found himself obliged to impose some kind of uniformity (naturally using the utmost caution) on the signs of articulation found in the sources.

A detailed account of the sources, the genesis of the work and the problems involved in preparing the new edition is to be found in the Critical Commentary to vol. II/5 of the *Neue Bach-Ausgabe*, to which the reader's attention is here drawn.

Alfred Dürr



(translated by Peter Branscombe)

EDITORIAL NOTE

Except for titles of compositions, all editorial additions are clearly marked as such in the miniature score itself: letters by italics, phrase-marks by dotted lines, and other signs by smaller or fainter type. Therefore all lettering contained in the autograph score, including dynamic signs such as *f*, *p* etc., is here reproduced in Roman type. Accidentals are indicated according to modern notational practice. Thus only those accidentals that have been supplied

by the editor at his own discretion (on the assumption that they are missing in the sources) appear in small type (that is, other than such accidentals as are rendered necessary by adherence to modern notational practice).

Indications of original notation, and of the number of surviving continuo parts, are given only at the first appearances of the staves involved, and apply to the whole work. Roman numerals I and II are used to indicate the division between the two choirs at the beginning of a movement (in single-choir movements) or at the beginning of a system (in double-choir movements); and Roman rather than italic type is used, despite the fact that this represents an editorial emendation, since the division emerges unambiguously from the sources.

The simplified notation  in the viola da gamba part in movement 57, which is presumably to be resolved as , has been kept in the new edition. On the other hand Bach's original use of separate stems for chords in the gamba part in movements 34, 56 and 57 has been simplified in the interest of clarity (see below) by means of the grouping together of several notes with a single stem, in accordance with modern notational practice, since the part-writing is not strict.

The numbering of the movements has been modified as against earlier editions (which the BWV also follows) in such a way that successive biblical texts (recitatives and choruses) are linked by means of a single number, subdivided by lower-case letters. A concordance showing the numbering we have preferred, and also that found in the BWV, is included in the table of contents.