

J. S. BACH

Magnificat in Es-Dur

Magnificat in E-flat major

BWV 243 a

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Bach Edition by

Eduard Müller
Christoph Heimbucher



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5208a

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Preface	IV
1. Magnificat (Coro)	4
2. Et exsultavit spiritus meus (Soprano II solo)	12
A. <i>Einlagesatz / Inserted movement: Vom Himmel hoch</i> (Coro)	16
3. Quia respexit humilitatem (Soprano I solo)	20
4. Omnes generationes (Coro)	22
5. Quia fecit mihi magna (Basso solo)	28
B. <i>Einlagesatz / Inserted movement: Freut euch und jubiliert</i> (Coro)	30
6. Et misericordia (Alto solo, Tenore solo)	34
7. Fecit potentiam (Coro)	38
C. <i>Einlagesatz / Inserted movement: Gloria in excelsis Deo</i> (Coro)	44
8. Deposuit potentes (Tenore solo)	48
9. Esurientes implevit bonis (Alto solo)	53
D. <i>Einlagesatz / Inserted movement: Virga Jesse floruit</i> (Soprano I solo, Basso solo)	57
10. Suscepit Israel (Soprano I, II, Alto)	64
11. Sicut locutus est (Coro)	66
12. Gloria Patri (Coro)	72

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso

Coro: Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso

Tromba I–III, Timpani;

Oboe I, II (auch / also Flauto dolce I, II);

Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Violone, Fagotto, Organo)

Aufführungsdauer / Duration: ca. 30 min.

VORWORT

Das Magnificat, eines der drei „Cantica“ des Neuen Testaments, war zu Bachs Zeiten in der lutherischen Liturgie – wie schon in der alten Kirche und wie auch heute noch – ein fester Bestandteil des Vespertagesdienstes. In Leipzig wurde es in den Sonnabend- und Sonntagsvespern in deutscher Sprache im 9. Psalmtönen gesungen, und zwar im vierstimmigen Satz aus dem Cantional Johann Hermann Scheins von 1627, wie ihn noch Gottfried Vopelius in seinem Gesangbuch von 1682 überliefert. An den drei hohen Festtagen dagegen wurde es auf Lateinisch im Figuralstil gesungen. Für diesen Zweck hat sich Bach nicht nur eine Anzahl fremder Kompositionen abgeschrieben, auch seine eigenen Magnificat-Vertonungen sind durchweg für diesen Zweck entstanden zu denken. Der von J. F. Agricola und C. Ph. E. Bach verfasste Nekrolog lässt vermuten, dass ursprünglich noch mehr Kompositionen Bachs dieser Art vorhanden waren; er nennt ausdrücklich „Viele Oratorien, Messen, Magnificat . . .“ – Erhalten ist jedoch nur ein einziges Werk in zwei verschiedenen Fassungen; denn das sogenannte *Kleine Magnificat*, das etwa hundert Jahre lang in der Bach-Literatur als verschollen aufgeführt wurde, hat sich nach seiner Wiederauffindung als unecht erwiesen.

Die liturgische Stellung des Magnificat hat sich auf die Komposition Bachs in verschiedener Hinsicht günstig ausgewirkt. Einmal liegt ihm ein Bibeltext (Lk. 1, 46–55) zugrunde, der sich in vorteilhafter Weise von den ephemeren Kantatendichtungen der Barockzeit unterscheidet. Zudem verlangt die Einordnung in den Vespertagesdienst eine gedrängte Kürze, die zu künstlerischer Konzentration zwingt. Die erste Fassung dieses Werkes steht in Es-Dur und ist für die Christvesper 1723 entstanden. Außer dem liturgischen Magnificat-Text mit der im christlichen Psalmen-gesang üblichen abschließenden Doxologie enthält sie vier weihnachtliche Einlagesätze, die sich durch ihre Stellung am Schluss der Partitur (mit Verweisungen an den Stellen, an denen sie zu musizieren sind) als zuletzt komponiert ausweisen. Diese Einlagen deuten auf den alten Brauch hin, die Weihnachtsgeschichte in der Christvesper szenisch darzustellen; ihr Inhalt ist die Verkündigung an die Hirten (*Vom Himmel hoch, Freut euch und jubiliert*), der Lobgesang der Engel (*Gloria in excelsis*) und das Wiegenlied an der Krippe (*Virga Jesse floruit*). Ob freilich eine derartige szenische Auf-führung im Jahre 1723 tatsächlich noch stattgefunden hat, ist uns nicht belegt. Später hat Bach das Werk umgearbeitet, nach D-Dur versetzt und dabei die weihnachtlichen Einlagesätze weggelassen: Offenbar

sollte das Werk diesmal zu einem anderen Fest erklin-gen, vielleicht Ostern oder Pfingsten. Diese D-Dur-Fassung wird heute allgemein aufgeführt. Eine Be-trachtung der hier veröffentlichten Urform in Es-Dur zeigt jedoch, dass wir in dieser Fassung eine durch-aus eigenständige Komposition vor uns haben mit mancherlei reizvollen Zügen, die bei der Tiefertrans- position nach D-Dur verschwinden mussten. Es ist daher nicht recht verständlich, dass sich das allge-meine Interesse bisher so ausschließlich der späteren Fassung zugewandt hatte. Sieht man von den schon erwähnten Einlagesätzen ab, so ist es die kühnere Harmonik (z. B. im *Omnes generationes*, Takt 23f., oder in der Querständigkeit des Fugenthemas *Fecit poten-tiam*), die den Bach der ersten Leipziger Zeit um 1723 kennzeichnet, in gleicher Weise aber auch die ausge-wählte Instrumentation, die für das *Esurientes* den zarten Blockflötenklang vorsieht, während sie im *Sus-cepit Israel* zu den drei hohen Singstimmen den Can-tus firmus der Trompete, den „Bass“ dagegen Violi-nen und Viola zuweist. Einen ausführlichen Vergleich beider Fassungen findet man im Kritischen Bericht II/3 der *Neuen Bach-Ausgabe*.

Der vorliegende Klavierauszug bietet im Einlage-satz D *Virga Jesse floruit* ab Takt 30b anstelle des ver-schollenen Schlusses eine Ergänzung des Heraus-gebers.

DIE ERGÄNZUNG DES VIRGA JESSE FLORUIT

Vorlagen für die Ergänzung des *Virga Jesse floruit* waren:

- a) Das Autograph des Magnificats in Es-Dur im Be-sitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Signa-tur Mus. ms. autogr. Bach P 38).
- b) Das Autograph des Duets *Ehre sei Gott in der Höhe* aus der Kantate *Unser Mund sei voll Lachens* (eben-da, P 153).
- c) Die Veröffentlichung der Duette *Virga Jesse* und *Ehre sei Gott in der Höhe* (aus Kantate 110) in der *Neuen Bach-Ausgabe*, Serie II, Band 3 bzw. Serie I, Band 2.

Ein Vergleich des nur bis Takt 30, erste Hälfte, erhal-tenen Duets *Virga Jesse* und des Kantatenduetts *Ehre sei Gott in der Höhe* ergibt folgendes:

Das Kantatenduetts stellt eine spätere Umarbeitung des *Virga Jesse* dar. Textlich wie musikalisch ist es dreiteilig:

I	II	III
Ehre sei Gott in der Höhe	und Frieden auf Erden	und den Menschen ein Wohlgefallen

Dem entsprach offensichtlich auch eine Dreiteilung des Urbildes:

I	II	III
Virga Jesse floruit Emanuel noster apparuit	Induit carnem hominis fit puer delectabilis	Alleluja

Während die Melodik der Oberstimmen im Kantatenduetts einige dem neuen Text entsprechende Veränderungen erfuhr, ist der Continuo bis auf unwesentliche Änderungen und 6 ½ eingeschobene Takte (T. 18, 23–24, 26–27a, 34–35) beibehalten worden. Daraus ergaben sich folgende Richtlinien für die Ergänzung:

- 1) Der Continuo des Kantatenduetts wurde beibehalten (lediglich im Schluss-Ritornell wurde die genaue Form des Einleitungs-Ritornells wiederhergestellt.)
- 2) Die Takte 30–33 bilden eine dreigliedrige Sequenz mit abschließender Kadenz. Das Sequenzmodell lässt sich aus dem erhaltenen Teil des T. 30, ergänzt durch T. 37 des Kantatenduetts, gewinnen und fortführen.

3) Die Takte 35ff. bringen dieselbe Sequenz mit Stimmtausch in Dominantversetzung. Die Abänderungen in der Sopranmelodie des Kantatenduetts entspringen dem (infolge Transposition des Kantatensatzes nach A-Dur) hier veränderten Stimmumfang des Soprans und stammen vermutlich nicht aus der Urfassung (Sopran würde zu tief liegen). Das Sequenzmodell aus T. 30 wurde daher beibehalten mit einer kleinen (aus T. 36 des Kantatenduetts entnommenen) Änderung zur Vermeidung von Akzentparallelen im letzten Achtel der Takte 35, 36 und 37 (vgl. jedoch *Virga Jesse*, T. 8, 5. und 6. Achtel Sopran – Continuo; desgl. T. 25!).

4) Lediglich in T. 38 wurde im Sopran eine Konjekturentworfung notwendig, um die Stimmführung des Soprans seinem Stimmumfang anzugleichen. Auch das Kantatenaufschrieb weist hier Korrekturen auf, an denen sich die ursprüngliche Lesart jedoch nicht erkennen lässt. Die restlichen Takte (39b–41) entsprechen genau dem Kantatenduetts.

Auf diese Weise lässt sich eine Ergänzung schaffen, die in fast sämtlichen Noten auf Bachsche Vorbilder zurückzuführen ist.

Alfred Dürr

PREFACE

The Magnificat, one of the three New Testament canticles, formed in Bach's day a regular part of the Lutheran liturgy – as it had in the ancient church and still does today. At Leipzig it was sung in German at Saturday and Sunday vespers to the 9th psalm-tone, in the four-part setting from Johann Hermann Schein's *Cantional* (1627) which was still preserved by Gottfried Vopelius in his *Gesangbuch* of 1682. On the three high feast-days, however, the Magnificat was sung in Latin to music in the more elaborate "figural" style. It was for these occasions that Bach's own settings of the Magnificat must clearly have been intended, as well as the numerous works by other composers that he copied out. The *Nekrolog* (obituary article) drawn up by J. F. Agricola and C. P. E. Bach gives some grounds for thinking that he originally wrote more works in this genre; it expressly mentions "many Oratorios, Masses, Magnificats". However only a single work is now extant, in two distinct versions; the so-called *Little Magnificat* that for about a

hundred years figured in the literature on Bach as a lost work proved, upon rediscovery, to be spurious.

Bach's setting of the Magnificat benefited in various ways from its destination in the liturgy. For once he had a biblical text to set which was far more rewarding than the ephemeral cantata-libretti of the baroque period. Moreover the work's position in the vesper service demanded a certain brevity that made in its turn for artistic conciseness. The first version of this work was written for Christmas vespers, 1723. Over and above the liturgical text of the Magnificat and the doxology that is a customary part of Christian psalmody it includes four inserts; these are placed at the end of the score (with cues to indicate the points at which they are to be performed), and this shows that they were composed last. These inserts hark back to the ancient custom of giving a dramatic representation of the Nativity at Christmas vespers. Their subject-matter is the announcement to the shepherds (*Vom Himmel hoch, Freut euch und jubi-*

liert), the angels' song of praise (*Gloria in excelsis*) and the cradle-song at the manger (*Virga Jesse floruit*). We have not established whether a dramatic representation of this kind actually took place in 1723.

Bach later prepared a new version of the work, transposing it to D major and omitting the Christmas inserts. Clearly the work was this time intended for another feast, perhaps Easter or Whitsun (Pentecost). This D major version is the one generally performed today, yet if we examine the E-flat version published here we find that it can stand on its own merits, and that it has many attractive features which inevitably disappeared with the downward transposition. It is rather surprising therefore, that interest has hitherto been so exclusively focussed on the later version. Leaving out of account the above-mentioned inserts, we can recognize various characteristics of Bach's first Leipzig period, about 1723: bold harmony (as in bars 23f. of *Omnes generationes*, for example, or the uncompromising form of the fugue-subject at *Fecit potentiam*), and also the exquisite feeling for instrumentation that specifies the frail tones of recorders for *Esurientes*, and in *Suscepit Israel* (sung by the three highest voices) gives the cantus firmus to the trumpet and the "bass" to violins and viola. A detailed comparison of the two versions will be found in the separate Critical Commentary II/3 of the *New Bach Edition*. The present vocal score provides the editor's completion of the unfinished *Virga Jesse* (from bar 30b).

THE COMPLETION OF VIRGA JESSE FLORUIT

For the completion of *Virga Jesse floruit* we have consulted the following sources:

- a) The autograph MS of the *Magnificat* in E-flat major, preserved in the *Deutsche Staatsbibliothek*, Berlin (Mus. ms. autogr. Bach P 38).
- b) The autograph MS of the duet *Ehre sei Gott in der Höhe* from the cantata *Unser Mund sei voll Lachens* (*ibid.*, P 153).
- c) The published versions of the duets *Virga Jesse* and *Ehre sei Gott in der Höhe* (from Cantata 110) in the *New Bach Edition*, Series II, Volume 3, and Series I, Vol. 2, respectively.

The duet *Virga Jesse* survives only up to the first half of bar 30. A comparison of this fragment and the cantata duet *Ehre sei Gott in der Höhe* yields the following findings:

The cantata duet represents a later reworking of *Virga Jesse*. It falls into three sections both textually and musically:

I	II	III
Ehre sei Gott in der Höhe	und Frieden auf Erden	und den Menschen ein Wohlgefallen

This evidently corresponded to a tripartite division in the original model:

I	II	III
Virga Jesse floruit Emanuel noster apparuit	Induit carnem hominis fit puer delectabilis	Alleluja

Whereas the melody of the upper parts in the cantata duet was altered to accommodate the new text, the continuo part was left intact apart from negligible changes and six-and-a-half interpolated bars (mm. 18, 23–24, 26–27a, 34–35). Accordingly, our completion was undertaken in accordance with the following guidelines:

- 1) We retained the continuo part from the cantata duet merely reinstating the opening ritornello in its exact form as the final ritornello.
- 2) Bars 30 to 33 form a three-unit sequence ending in a cadence. We obtained and developed the sequence pattern from the surviving part of bar 30, together with bar 37 of the cantata duet.
- 3) Bars 35ff. present the same sequence transposed to the dominant and with parts inverted. The changes made to the soprano melody of the cantata duet were necessitated by the altered range of the soprano following the transposition of the cantata movement to A major; they were probably not found in the original, where the soprano would be too low. We therefore retained the sequence pattern from bar 30, merely introducing a slight alteration (from bar 36 of the cantata duet) to avoid parallel accents in the final eighth-notes of bars 35, 36 and 37; however, see the fifth and sixth eighth-notes in bar 8 (and bar 25) of the soprano and continuo parts in *Virga Jesse*.
- 4) Only in bar 38 were we forced to make conjectural changes to the soprano part to suit its vocal range. The cantata autograph likewise reveals corrections in this passage, but the original reading cannot be deciphered. The remaining bars (39b–41) are identical to those in the cantata duet.

In this way, virtually every note of our completion derives from Bach's own music.

Alfred Dürr
(translated by Jeremy Noble
and J. Bradford Robinson)