

J. S. BACH

Frühfassungen zur h-Moll-Messe Early Versions of the Mass in B minor

Missa BWV 232^I (Fassung / Version 1733)

Credo in unum Deum BWV 232^{II}/1
(Frühfassung in G-Dur / Early version in G major)

Sanctus BWV 232^{III} (Fassung / Version 1724)

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

Andreas Köhs



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5293a

BESETZUNG / ENSEMBLE

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

Coro: Soprano I–III, Alto, Tenore, Basso

Flauto traverso I, II, Oboe I, II (auch / also Oboe d'amore I, II), Oboe III, Fagotto I, II;

Corno da caccia, Tromba I–III Timpani;

Violino I, II, Viola;

Continuo (Violoncello, Violone, Fagotto, Organo)

Zu vorliegendem Klavierauszug sind die Dirigierpartitur (BA 5293)
und das Aufführungsmaterial (BA 5293) erhältlich.

In addition to the present vocal score, the full score (BA 5293)
and the performance material (BA 5293) are available.

Ergänzende Ausgabe zu: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*,
herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig,
Serie II, Band 1a: *Frühfassungen zur h-Moll-Messe* (BA 5293), vorgelegt von Uwe Wolf.

Supplementary edition to: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*,
issued by the *Johann-Sebastian-Bach-Institut* Göttingen and the *Bach-Archiv* Leipzig,
Series II, Volume 1a: *Frühfassungen zur h-Moll-Messe* (BA 5293), edited by Uwe Wolf.

INHALT / CONTENTS

| | |
|---|-----|
| Vorwort | IV |
| Preface | VII |
| Missa BWV 232 ^I (Fassung / Version 1733) | |
| 1. Kyrie | 2 |
| 2. Christe | 18 |
| 3. Kyrie | 26 |
| 4. Gloria | 34 |
| 5. Et in terra pax | 41 |
| 6. Laudamus te | 53 |
| 7. Gratias agimus tibi | 59 |
| 8. Domine Deus | 66 |
| 9. Qui tollis | 75 |
| 10. Qui sedes | 82 |
| 11. Quoniam tu solus sanctus | 87 |
| 12. Cum Sancto Spiritu | 95 |
| Credo in unum Deum BWV 232 ^{II} /1 (Frühfassung in G-Dur / Early version in G major) | 115 |
| Sanctus BWV 232 ^{III} (Fassung / Version 1724) | 121 |

VORWORT

Die drei in der vorliegenden Ausgabe versammelten Kompositionen verbindet ihre gemeinsame Geschichte: Auf sie griff Bach zurück, als er in seinen letzten Lebensjahren aus bestehenden lateinischen Werken, parodierte Kantatensätzen und Neukompositionen seine Messe in h-Moll zusammenstellte. Bis dahin aber existierten die Kompositionen – in der hier vorliegenden Gestalt – als eigenständige Werke.

MISSA IN H-MOLL BWV 232¹, FASSUNG 1733

Die gewichtigste unter diesen Kompositionen ist zweifelsohne die *Missa* von 1733 mit *Kyrie* und *Gloria*. Solche „Kurzmessen“ sind zwar auch Bestandteile der Leipziger Festtagsliturgie, die *Missa in h* aber entstand für den katholischen Hof in Dresden: Bach widmete sie dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II, der gerade seinem am 1. Februar 1733 verstorbenen Vater, August dem Starken, auf den Thron gefolgt war. Einem begleitenden Brief Bachs vom 27. Juli 1733 zufolge erhoffte er sich dafür ein „Prædicat von Dero Hoff-Capelle“, eine Ernennung Bachs zum sächsischen Hofkomponisten erfolgte allerdings erst 1736 nach einer erneuten Eingabe Bachs.

Die Landestrauer nach dem Ableben Augusts des Starken hatte Bach 1733 die zeitlichen Spielräume gegeben, sich solch einem anspruchsvollen Projekt zu widmen, denn für Monate schwieg in Sachsen damals die Kirchenmusik fast vollständig, und auch Bach war damit von einem guten Teil seiner Amtspflichten befreit.

Ausschlaggebend für Bachs Plan, dem neuen Kurfürsten eine *Missa* zu präsentieren, war aber möglicherweise ein Weiteres: Die Umsiedlung Wilhelm Friedemann Bachs nach Dresden. Am 23. Juni 1733 nämlich war Bachs ältester Sohn zum Organisten an der Dresdner Sophienkirche ernannt worden, am 1. August sollte er diese Stelle antreten. Es wird kaum ein Zufall sein, dass Johann Sebastian Bach wenige Tage vor dem Dienstantritt seines ältesten Sohnes in Dresden weilte und hier das Widmungsschreiben von einem Dresdner Schreiber anfertigen ließ und unterzeichnete. Vie-

les spricht dafür, dass auch die dem Kurfürsten übergebenen Stimmen von Bach sowie mitgereisten Familienmitgliedern erst kurz vor der Übergabe in Dresden angefertigt wurden; beteiligt sind an diesem Stimmensatz neben Johann Sebastian Bach auch Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Anna Magdalena sowie ein weiterer, bislang nicht identifizierter Schreiber, der aber möglicherweise ebenfalls Bachs engerem (familiärem?) Umfeld zuzuordnen ist.

Aller Wahrscheinlichkeit nach griff Bach bei der Komposition der *Missa* reichlich auf bereits vorhandene Musik zurück; allerdings kennen wir nur zu zwei Sätzen auch Bachs Vorlage: Das *Gratias* geht auf den 2. Satz der Kantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ BWV 29 (oder dessen Vorlage) zurück, das *Qui tollis* auf den Eingangssatz der Kantate „Schauet doch und sehet“ BWV 46. Der Schriftduktus von Bachs Partitur lässt aber vermuten, dass noch mehr Sätze für die *Missa* nicht neu komponiert, sondern vielmehr im Parodieverfahren aus älteren Kompositionen gewonnen wurden. Da wir die Vorlagen aber nicht kennen, bleibt alles Weitere Spekulation.

Die Edition der *Missa* kann sich auf die autographe Partitur (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 180*) und die dem Kurfürsten überreichten Stimmen aus der Feder Bachs sowie seiner Familie (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, *Mus. 2405-D-21*) stützen. Die Partitur wurde allerdings bei der Übernahme der *Missa* in die h-Moll-Messe 1748/49 von Bach überarbeitet, zeigt also heute nicht mehr den Stand von 1733. Den Stimmen war daher im Zweifel der Vorzug zu geben.

Wie sooft steht ein Großteil der Artikulationsbögen nicht in der Partitur, sondern nur in den Stimmen. Dies führt bei der *Missa* dazu, dass die autographen Stimmen weit ausführlicher bezeichnet sind, als diejenigen aus der Feder der anderen Schreiber. Unsere Ausgabe überträgt die Bezeichnung der autographen Anteile behutsam auf die anderen Stimmen. In Satz 1 und 12 wurde darüber hinaus die Artikulation der Parallelstellen vereinheitlicht; vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht zur NBA.

CREDO IN G-DUR, BWV 232^{II}/1,
FRÜHFASSUNG

Die Frühfassung der *Credo*-Intonation fällt etwas aus den in diesem Band versammelten Frühfassungen heraus: Wir haben kein Autograph, keine Originalstimmen, können das Stück nur mit Hilfe stilistischer Argumente datieren und vor allem: Die *Credo*-Intonation ist keine in sich abgeschlossene liturgische Komposition, konnte also anders als *Missa* und *Sanctus* kaum für sich alleine in einem Gottesdienst aufgeführt werden.

Als Entstehungszeit werden aus guten Gründen die 1740er Jahre angenommen, eine Zeit also, in der sich Johann Sebastian Bach intensiv mit der „klassischen Vokalpolyphonie“ der Palestrina-Nachfolge auseinandersetzte, Werke anderer Komponisten im „strengen Stil“ kopierte, studierte, zur Aufführung brachte und auch selbst Kompositionen in dieser Art schrieb. Auch die kurze *Credo*-Intonation ist als siebenstimmige Fuge ein Kleinod höchster kontrapunktischer Vollendung.

Wofür der *Credo*-Chor geschrieben wurde, ist allerdings unklar. Natürlich ist es denkbar, dass Bach schon Jahre vorher für die Komplettierung der Messe „Vorstudien“ angefertigt hat, ihn das Projekt über Jahre beschäftigte. Es gibt aber auch eine andere Erklärung. Wir haben nämlich eine Parallele zu diesem *Credo*, ein *Credo in unum Deum*, dass Bach zu einer Messe von Giovanni Battista Bassani komponierte (BWV 1081). Dieses *Credo* verdankt seine Entstehung einer ganz einfachen praktischen Notwendigkeit: In der Messe von Bassani beginnt das *Credo* – wie in vielen anderen Messen auch – erst mit dem 2. Halbsatz „Patrem omnipotentem“; die einleitenden Worte „Credo in unum Deum“ erklangen vorweg in einer gregorianischen Intonation. Wollte man solch ein *Credo* ohne gregorianische Intonation aufführen, musste man für diese ersten Worte noch etwas komponieren. Das konnte offenbar ganz unterschiedlich lang ausfallen; die Einleitung zur Bassani-Messe ist gerade mal 16 Doppeltakte lang, unsere – weit kunstvoller – Einleitung hingegen 45 Takte (gemeinsam ist beiden allerdings der schreitende Bass).

Wann allerdings lateinische *Credo*-Kompositionen im Leipziger Gottesdienst erklingen sein könnten, wissen wir nicht. Vorgesehen war ein lateinisches *Credo* in der Liturgie nicht, mögliche Aufführungsmöglichkeit wäre aber die Musik un-

ter der Communion gewesen; Belege für diese Praxis haben wir aber erst aus späterer Zeit.

Die einzige Quelle für die G-Dur-Fassungen des *Credo*-Chores ist erst vor wenigen Jahren durch Peter Wollny in der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha aufgefunden worden (*Mus. 2° 54c/3*). Es handelt sich dabei um eine Abschrift von der Hand des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774); die Abschrift entstand wohl nicht vor 1755.

SANCTUS IN D-DUR, BWV 232^{III},
FASSUNG VON 1724

Das später in die h-Moll-Messe integrierte *Sanctus in D* stammt bereits aus Bachs früher Leipziger Zeit. Es entstand für das Weihnachtsfest 1724 im Rahmen der ganz normalen Amtsverpflichtungen Bachs, denn lateinisch-liturgische Kirchenmusik gehört damals an bestimmten hohen Feiertagen zum festen Bestand auch der protestantischen Gottesdienste. In Folge dessen hat Bach mehrere lateinisch-liturgische Werke komponiert und weitere von anderen Komponisten kopiert und für seine Zwecke bearbeitet – vermutlich noch einiges mehr, als wir bislang wissen.

Das *Sanctus* von 1724 entstammt dabei jener frühen Leipziger Jahre, in denen Bach bestrebt war, sich für seine Amtsgeschäfte ein Repertoire zuzulegen, das er dann wiederholt verwenden konnte. Auch dieses *Sanctus* erlebte trotz der ungewöhnlichen Besetzung mit einem sechsstimmigen Chor mit drei Sopranstimmen sicher etliche Wiederaufführungen; von zwei solcher Wiederaufführungen wissen wir, da Bach für diese jeweils neue Stimmen ausschreiben ließ.

Bald nach der Erstaufführung hatte Bach seinen Stimmensatz nämlich an den kunstsinnigen böhmischen Reichsgrafen Franz Anton Graf von Sporck ausgeliehen und dies auch auf seiner Partitur vermerkt: „NB. Die Parteyen sind in Böhmen bei Graf Sporck“; zurück blieben nur drei Dubletten für Violine I, II und Continuo. Wie aus ihnen noch ersichtlich ist, hatte Bach den Stimmensatz vor der Aufführung 1724 revidiert und ausgiebig mit Vortragsbezeichnungen versehen.

Die ausgeliehenen Stimmen aber bekam Bach nicht zurück (sie sind bis heute verschollen), er musste also, als er das *Sanctus* wenige Jahre später – wohl Ostern 1727 – erneut aufführen wollte,

neue Stimmen anfertigen lassen. Der neue Stimmensatz wurde jedoch nicht mehr in der üblichen Weise von Bach revidiert (auch die Bezifferung des Generalbasses fehlt daher). Unter den erhaltenen Stimmen besteht somit eine deutliche Diskrepanz zwischen den ausgiebig bezeichneten Stimmen für Violine I, II und Continuo und den übrigen Stimmen. Dies musste sich auch in der Neuausgabe niederschlagen: Zwar haben wir die teilweise lückenhafte Bezeichnung der Violinstimmen sparsam um fehlende Bögen ergänzt (gestrichelt), aber davon abgesehen, die Bezeichnung der Violinen auch auf die anderen Stimmen zu übertragen. Zum einen wissen wir nicht, ob Bach die Artikulation der Violinen auch für die Bläser vorsah (es gibt bei Bach Beispiele von divergierenden Bezeichnungen der Instrumentengruppen), zum anderen ist nicht zu entscheiden, ob Bach die Bögen 1727 wirklich nur aus Zeitnot nicht in die anderen Stimmen eintrug, oder aber auch eine abweichende Artikulationsidee dahinter stand. Wir haben uns

daher entschlossen, den Widerspruch nicht aufzulösen, und so den Aufführenden die Möglichkeit zu geben, sich für das eine oder andere Modell zu entscheiden.

Eine weitere, späte Aufführung ist durch eine zusätzliche, um 1742/48 geschriebene Continuo-Stimme verbürgt.

Außer den Stimmen (3 Stimmen von 1724, 18 Stimmen von 1727 und 1 Stimme von ca. 1742/48) ist auch Bachs Kompositionspartitur erhalten; beides wird heute in der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt (*Mus. ms. Bach St 117* und *Mus. ms. Bach P 13*). Anders als im Fall der *Missa* integrierte Bach die Partitur des Sanctus nicht in die Partitur der h-Moll-Messe. Die Umdisposition der Singstimmen (der 3. Sopran der Frühfassung ist in der h-Moll-Messe einem 1. Alt zugewiesen, was diverse Oktavverschiebungen nach sich zog) hatte die Anfertigung einer neuen Partitur unabdingbar gemacht.

Uwe Wolf

PREFACE

The three compositions brought together in the present edition share a mutual history: Bach took recourse to them when in the last years of his life he assembled his B-Minor Mass from extant Latin works, parodied cantata movements, and new compositions. Until then, however, these compositions existed – in the versions offered here – as independent works.

MISSA IN B MINOR, BWV 232¹, 1733 VERSION

The most weighty of these compositions is undoubtedly the *Missa* of 1733, with its *Kyrie* and *Gloria*. To be sure, such “*missae breves*” (short masses) were a component of the holiday liturgy in Leipzig, yet the *Missa in b* was written for the Catholic court at Dresden: Bach dedicated it to the Saxon Elector Friedrich August II, who had just succeeded his father, August the Strong (*d* 1 February 1733). According to an accompanying letter by Bach, dated 27 July 1733, he hoped to receive in return a “*Prædicat von Dero Hoff-Capelle*” (“a title at the court chapel”). However, Bach’s appointment as Saxon Court Composer took place only in 1736 after a further petition.

The period of national mourning after the death of August the Strong in 1733 provided Bach with the time to devote himself to such a demanding project, since at that time the church music in Saxony fell almost completely silent for months and Bach, too, was freed from a good part of his official duties.

Decisive for Bach’s plan of presenting the new elector with a *Missa* was however possibly something else: Wilhelm Friedemann Bach’s move to Dresden. On 23 June 1733, Bach’s oldest son had been appointed organist of Dresden’s Sophienkirche, a position he was to assume on August 1st. It can hardly be a coincidence that Johann Sebastian Bach was in Dresden several days before his oldest son took up his post, and that he commissioned – from a Dresden scribe – and signed the dedication there. It seems very likely that the parts given to the Elector were also prepared by Bach and the family members traveling with him

only shortly before the presentation; in addition to Johann Sebastian Bach, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Anna Magdalena, and a further, as yet unidentified scribe, who perhaps also has to be classified as belonging to Bach’s immediate (family?) circle, likewise had a hand in copying this set of parts.

In all probability, Bach took recourse to already existing music for the composition of the *Missa*. Yet, we only know Bach’s models for two of the movements: The *Gratias* can be traced back to the second movement of the cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*, BWV 29 (or its model), the *Qui tollis* to the opening movement of the cantata *Schauet doch und sehet*, BWV 46. The characteristics of the handwriting in Bach’s score, however, give rise to the supposition that even more of the movements were not newly composed for the *Missa*, but rather are parodies of older compositions. However, since we do not know the models, everything else remains speculation.

The edition of the *Missa* is based on the autograph score (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 180*) and on the parts, from Bach’s quill and those of his family, presented to the Elector (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, *Mus. 2405-D-21*). The score, however, was reworked by Bach during the adaptation of the *Missa* for the Mass in B Minor in 1748–49, and accordingly no longer represents the 1733 reading. Therefore, in the case of doubt, the parts given were preference. As is so often the case, a good portion of the phrasing marks are not found in the score, but only in the parts. As a result, in the *Missa* the autograph parts are marked in much greater detail than those from the quills of the other scribes. Our edition circumspectly applies the markings of the autograph sections to the other parts. Moreover, in movements 1 and 12 the articulations of parallel passages have been brought into accord; for details see the Critical Report to the Neue Bach-Ausgabe.

CREDO IN G MAJOR, BWV 232^{II}/1,
EARLY VERSION

The early version of the *Credo* intonation differs in several ways from the other early versions assembled in this volume: neither an autograph score nor the original parts are extant, the piece can be dated only with the help stylistic arguments, and, above all, the *Credo* intonation is not a self-sufficient liturgical composition; unlike the *Missa* and the *Sanctus*, it could hardly have been performed on its own in a church service.

There are good reasons to assume the date of composition to have been in the 1740s, a time in which Johann Sebastian Bach occupied himself intensively with the “classical vocal polyphony” of Palestrina’s successors, copied, studied and performed works in the “strict style” by other composers, and himself wrote compositions in this manner. A seven-voice fugue, the short *Credo* intonation, too, is a gem of superlative contrapuntal perfection.

Unclear, however, is the reason for the composition of the *Credo* chorus. It is naturally conceivable that Bach already made “preliminary studies” for the completion of the Mass years earlier, that the project had occupied him for years. Yet, there is also another explanation. Namely, we have a parallel to this *Credo* in a *Credo in unum Deum* that Bach composed to a mass by Giovanni Battista Bassani (BWV 1081). This *Credo* owes its existence to a very simple practical need: In Bassani’s mass – as in many other masses – the *Credo* begins only with the second half of the first line of text, “Patrem omnipotentem”: the introductory phrase “Credo in unum Deum” was performed as a Gregorian intonation. If such a *Credo* was to be performed without the Gregorian intonation, it was necessary to compose something for these opening words. This could apparently be of entirely variable duration: the introduction to the Bassani *Credo* is merely sixteen double measures in length; our – much more ornate – introduction, on the other hand, is forty-five measures (both, however, have the walking bass in common).

We do not know, however, when Latin *Credo* compositions would have been performed in Leipzig church services. A Latin *Credo* was not provided for in the liturgy. A possible opportunity for performance may have been during the Com-

munion; however, evidence for this practice exists only from a later period.

The unique source for the G-Major version of the *Credo* chorus was found just a few years ago by Peter Wollny in the Forschungs- und Landesbibliothek Gotha (*Mus. 20 54c/3*). It is a copy in the hand of Bach’s pupil Johann Friedrich Agricola (1720–1774), which was probably made no earlier than 1755.

SANCTUS IN D MAJOR, BWV 232^{III},
1724 VERSION

The *Sanctus in D*, which was later integrated into the B-Minor Mass, comes from Bach’s early Leipzig period. It was written within the framework of Bach’s normal duties for the 1724 Christmas celebrations, since at that time Latin-liturgical church music also belonged to the regular features of the Protestant church service on high holidays. As a result of this, Bach composed several Latin-liturgical works and copied further pieces – presumably even more than we are currently aware of – by other composers, arranging them for his purposes.

The *Sanctus* of 1724 comes from the early Leipzig years in which Bach endeavored to accumulate a repertoire that he could then use repeatedly. In spite of its unusual scoring with a six-voice choir, including three soprano parts, this *Sanctus*, too, surely experienced several later performances; we know of two such later performances, because Bach had new parts written for each of these.

Soon after the first performance, Bach lent his set of parts to the Bohemian patron of the arts Count Franz Anton von Sporck, and also noted this on his score: “NB. Die Parteyen sind in Böhmen bei Graf Sporck” (“Note: The parts are in Bohemia with Count Sporck”); only three duplicate parts, for violin I, II, and continuo, were left behind. As can be seen from them, Bach checked the set of parts before the 1724 performance, and provided ample performance instructions.

The borrowed parts were never returned to Bach (they are still missing today). When the *Sanctus* was performed again several years later – probably at Easter, 1727 – Bach had to have new parts prepared. However, Bach did not check the new set of parts in the usual manner (because of

this the figures in the thorough-bass are also lacking). Thus, among the preserved parts there is a clear discrepancy between the amply marked parts for violin I, II, and continuo, and the other parts. This, too, had to be reflected in the new edition: to be sure, we amended the partially incomplete markings of the violin parts by circum-spectly adding missing slurs (printed as dotted slurs), but have refrained from transferring the violin markings to the other parts. In the first place, we do not know if Bach also intended the violin articulations for the winds (there are examples in Bach of divergent markings between instrumental groups). In the second place, it cannot be determined if Bach failed to enter the slurs into the other parts merely because of a shortage of time, or if there is also an idea of divergent articulations behind it. We have therefore decided not to resolve the contradiction, and in this way give

the performers the possibility of deciding for the one or the other model.

A further, late performance is documented by an additional continuo part, written ca. 1742–48.

In addition to the parts (three parts from 1724, eighteen parts from 1727, and one part from ca. 1742–48) Bach's composing score has been preserved: both the parts and the score are housed today in the Staatsbibliothek zu Berlin (*Mus. ms. Bach St 117* and *Mus. ms. Bach P 13*). Unlike the *Missa*, Bach did not integrate the score of the *Sanctus* into the score of the B-Minor Mass. The rearrangement of the vocal parts (the third soprano part of the early version was assigned to the first alto in the B-Minor Mass, which necessitated various octave transpositions) dictated the production of a new score.

Uwe Wolf

(translation by Howard Weiner)

© by Bärenreiter