

J. S. BACH

Weihnachts-Oratorium

Christmas Oratorio

BWV 248

Herausgegeben von / Edited by

Walter Blankenburg
Alfred Dürr

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe

Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 85

VORWORT

Die Wertschätzung, die Bachs *Weihnachts-Oratorium* in unserem Musikleben genießt und die dem Werk auch vor allen übrigen Weihnachtskantaten des Thomaskantors eine Vorzugsstellung einräumt, ist vornehmlich durch seine inhaltliche Konzentration auf das weihnachtliche Geschehen selbst begründet. Das textliche Rückgrat des Werkes bildet der biblische Bericht von der Geburt Jesu, der Verkündigung durch den Engel, der Anbetung der Hirten, von der Namensgebung und von den Weisen aus dem Morgenland. Bach folgt darin in großen Zügen den für die einzelnen Sonn- und Festtage vorgeschriebenen Evangelienlesungen, weicht jedoch überall da von der kirchlichen Einteilung ab, wo es gilt, die Kontinuität der Erzählung zu wahren. Daraus folgt: Die sechs Teile des *Weihnachts-Oratoriums* bilden, wenngleich an sechs verschiedenen Tagen der Weihnachtszeit aufzuführen, doch ein inhaltliches Ganzes.

In den Jahren nach 1729 und besonders um 1733/1734 lag der Schwerpunkt des Bachschen Schaffens auf dem Gebiet weltlicher Musik. Hatten die ersten Leipziger Jahre dazu dienen müssen, einen Fundus an Kirchenkantaten zu schaffen, auf den er nunmehr nach Bedarf zurückgreifen konnte, so stand ihm seit 1729 in dem von Telemann gegründeten studentischen Collegium musicum eine Schar Getreuer zur Verfügung, mit denen er auch außerkirchliche Aufführungen in glanzvoller Besetzung wagen konnte. Zumal seit der Thronbesteigung Augusts III. im Jahre 1733 führte Bach zahlreiche prächtige, an Mitglieder des Kurfürstlichen Hauses von Sachsen gerichtete Glückwunschkantaten auf, um seine Kunst zu zeigen und seiner mit der *Missa* überreichten Bitte um den Titel eines Hofkapellmeisters das rechte Gewicht zu verleihen. Wie verfehlt es aber wäre, in dieser Entwicklung das Zeichen eines Gegensatzes oder gar Konfliktes geistlich – weltlich zu sehen, beweist nichts schlagender, als die Herübernahme einiger der schönsten Stü-

cke dieser Glückwunschkantaten in das im Jahr 1734 entstandene *Weihnachts-Oratorium*. Ja, wenn Bach es wagen konnte, den Bestand an Chören und Arien zweier weltlicher Kantaten – *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* (*Herkules auf dem Scheidewege*, BWV 213) und *Tönet ihr Pauken, erschallet, Trompeten* (BWV 214)¹ – fast vollständig in das *Weihnachts-Oratorium* überzuführen, so möchte man annehmen, Bach habe schon bei der Komposition daran gedacht, die gelungensten Stücke aus dem Eintagsleben der Gratulationskantate in die alljährliche Wiederverwendbarkeit eines kirchenjahreszeitlich gebundenen Werkes hinüberzuretten.

Um das Jahr 1734 fasste Bach den Plan, für einige wichtige Feste des Kirchenjahres Oratorien zu schreiben, die nach Art der Kantate in den sonntäglichen Gottesdiensten aufzuführen waren. Wir besitzen von ihm ein *Weihnachts-* und ein *Himmelfahrts-Oratorium*, dazu ein *Oster-Oratorium*, das als Umarbeitung einer ursprünglich weltlichen Kantate eine Sonderstellung einnimmt. Vielleicht war auch ein *Pfingst-Oratorium* geplant; oder es ist gar komponiert worden und später verlorengegangen.

Wer den Text zum *Weihnachts-Oratorium* gedichtet hat, ist unbekannt. Die flüssige Art der Umdichtung weltlicher Vorlagen – zweifellos in enger Zusammenarbeit mit Bach – lässt an Picander denken; doch fehlt der Text in seinen gedruckten Werken. Verschiedene Sätze lassen erkennen, dass der ursprüngliche Plan bei der Komposition geändert worden ist. So zeigt z. B. die Strophenform von *Ehre sei dir, Gott, gesungen*, dass die Dichtung ursprünglich dem Chor *Lust der Völker, Lust der Deinen* aus Kantate BWV 213 unterlegt werden sollte; Bach hat es jedoch vorgezogen, eine andere, vermutlich neukomponierte Musik dafür zu verwenden. Ähnlich scheint es der Arie *Schlie-*

¹ Die *Herkules-Kantate* erklang zum Geburtstag des Kurprinzen am 5. 9. 1733, die Kantate *Tönet, ihr Pauken* zum Geburtstag der Königin am 8. 12. 1733.

ße, mein Herze, dies selige Wunder ergangen zu sein, als deren Musik, wenn nicht alles täuscht, die Arie *Durch die vom Eifer entflammten Waffen* aus Kantate BWV 215 ausersehen gewesen war. Auch hier hat Bach eine neue Komposition geschaffen und die Musik aus Kantate BWV 215 einer späteren Arie des *Weihnachts-Oratoriums*, *Erleucht auch meine finstre Sinmen*, zugrunde gelegt. Endlich konnte in neuester Zeit nachgewiesen werden, dass der gesamte VI. Teil des Oratoriums mit Ausnahme der Evangelisten-Rezitative und des Chorals *Ich steh an deiner Krippen hier* aus einer verschollenen Kirchenkantate J. S. Bachs herübergenommen worden ist, ein Vorgang, der zweifellos mit einer vollständigen oder weitgehenden Umdichtung des ursprünglichen, uns nicht erhaltenen Textes verbunden war. Vielleicht waren es diese Änderungen des ursprünglichen Kompositionsplanes, die auch textlich manchen Eingriff mit sich gebracht haben mögen, die Picander von einer Veröffentlichung des Textes unter seinem Namen abhielten.

Bei der Komposition bewundern wir wieder, wie so oft, die Fähigkeit Bachs, aus verschiedenartigen älteren und ad hoc komponierten Stücken ein neues und in sich ausgewogenes Gesamtwerk zu schaffen.² Bachs Partiturauto-graph führt in seinem Wechsel zwischen Reinschrift- und Konzeptpartien den Entstehungsvorgang deutlich vor Augen. Dieser Angleichungsvorgang der übernommenen Stücke an ihre neue Umgebung ist aber keineswegs nur äußerlich und beschränkt sich nicht allein auf Tonart, Besetzung, allgemeine Stimmung des Satzes usw. So ist z. B. das „Kindelwiegen“ ein in der Christvesper viele Jahrhunderte hindurch geübter Brauch, und wenn die Arie *Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh*, mit der die *Wollust* den jungen *Herkules* in Kantate BWV 213 zu betören sucht, unter dem Text *Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh* ins Weihnachts-Oratorium übernommen wird, so will

es uns scheinen, als habe sie hier erst den eigentlichen, ihr zukommenden Platz gefunden. Ähnlich steht es mit der Symbolik der Trompete, die als königliches Instrument sich kurz vor Bachs Zeit aus dem bürgerlichen Leben noch völlig verbannt war: In der Aria *Kron und Preis gekrönter Damen* erklingt sie als fürstliches Attribut zu Ehren der Königin von Polen; wenn sie dagegen zu dem Text *Großer Herr, o starker König* das noch unsichtbare Königtum des in Armut geborenen Jesuskindes aufzeigen soll, so wird daraus eine theologische Aussage. Dass Flöte und Oboe in Teil II des Oratoriums den Hirten zugewiesen sind, ist offensichtlich. Solche und ähnliche Feststellungen beweisen aber, wie wenig Bach es bei einer schematischen Übertragung der weltlichen Sätze in das Oratorium bewenden ließ.

Alfred Dürr

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers innerhalb der Studienpartitur gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung, sonstige Zeichen durch kleinen bzw. schwächeren Stich. Daher werden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden), stehen über der Note; lediglich in der Generalbassstimme stehen sie in Klammern vor der Note, um Verwechslungen mit der Bezifferung zu vermeiden.

² Eine ausführliche Darstellung der Entstehungsgeschichte unter Nachweis der einzelnen aus anderen Werken übernommenen Kompositionen bringt der Kritische Bericht zu Band II/6 der *Neuen Bach-Ausgabe*.

PREFACE

Bach's Christmas Oratorio is held in higher esteem than any of his other Christmas cantatas; this is due first and foremost to its textual concentration on the Christmas story. The backbone of the text of the work is the bible narrative of the birth of Jesus, the angelic announcement, the adoration of the shepherds, the naming of Jesus, and the coming of the Wise Men from the East. Bach here follows the general outline of the prescribed lessons for the individual Sundays and festivals, but he departs from the church division of the story in the interests of narrative continuity. In consequence the six parts of the Christmas Oratorio form a whole, even though they are to be performed on six different days of the Christmas season.

In the years after 1729, and especially in 1733/34, the emphasis in Bach's creative work lay in the field of secular music. The first years in Leipzig had called for the composition of a quantity of church cantatas on which he could now draw according to need; and from 1729 onwards the students' *Collegium musicum* which Telemann had founded provided him with a loyal band of excellent musicians able to take part in secular concerts. After Augustus III had come to the throne in 1733, Bach performed many splendid occasional cantatas written for members of the electoral house of Saxony; these works were intended to show Bach's skill, and also to lend weight to his application (presented with the Mass in B minor) for the title of *Hofkapellmeister*. Yet it would be wrong to see in this trend signs of a contrast or conflict between sacred and secular interests. This is shown most clearly by the borrowing of some of the finest movements of the occasional cantatas for the Christmas Oratorio of 1734. Indeed, since Bach saw fit to transfer almost complete the greater part of the choruses and arias of two secular cantatas – *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* (*The Choice of Hercules*, BWV 213) and *Tönet, ihr Pauken, erschallet,*

Trompeten (BWV 214)¹ – to the Christmas Oratorio, one is tempted to assume that he had planned at the time of composition to rescue the best numbers of these ephemeral secular cantatas and thus assure their annual performance within the framework of the church calendar.

In about 1734 Bach decided to write oratorios for some of the major festivals of the church year; these were to be performed during the Sunday services in the same way as the cantatas. We have a Christmas and an Ascension Oratorio; there is also an Easter Oratorio, but it belongs to a separate category in that it is an adaptation of a secular cantata. A Whitsun Oratorio may also have been planned; indeed, it may have been written and then later lost.

It is not known who wrote the text of the Christmas Oratorio. The fluent manner in which secular models are adapted – doubtless in close cooperation with Bach himself – points to Picander; but the text is not included in his published works. Various movements make it clear that the original plan was altered in composition. The verse form of, for instance, *Ehre sei dir, Gott, gesungen* shows that the text was originally to have been fitted to the music of the chorus *Lust der Völker, Lust der Deinen* from the cantata BWV 213; but Bach then took a different piece in preference, probably an entirely new composition. The case of *Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder* seems to be similar, for this aria was, in our opinion, to have borrowed the music of the aria *Durch die vom Eifer entflammten Waffen* from cantata BWV 215. Bach in fact wrote new music for this aria too, later using the music of the number from the cantata BWV 215 for the aria *Erleuchtet auch*

¹ The Hercules-Cantata was first performed on the birthday of the electoral prince on 5 September 1733, the cantata *Tönet, ihr Pauken* on the queen's birthday, 8 December 1733.

meine finstre Sinnen in the Christmas Oratorio. It has recently and at long last been established that the whole of part VI of the oratorio, with the exception of the Evangelist's recitatives and the chorale *Ich steh an deiner Krippen hier*, was taken over from one of J. S. Bach's missing church cantatas – a procedure which clearly involved a complete or nearly complete adaptation of the lost original text. The alterations which this revision necessitated perhaps made Picander unwilling to publish the text under his own name.

We cannot help admiring Bach's ability to create a new and perfectly integrated work of art out of older and ad hoc compositions.² Bach's autograph score reveals the genesis of the work as the appearance of the manuscript alternates between fair copy and rough draft. The process whereby the old and the new are assimilated is, however, by no means superficial or restricted merely to matters of key, orchestration or the mood of a number. Thus the rocking of the cradle has for centuries played a part in Christmas vespers; when the aria *Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh* with which *Pleasure* seeks to fascinate the young *Hercules* in cantata BWV 213 is taken over into the Christmas Oratorio with the text *Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh*, it seems so entirely appropriate here that we cannot conceive how it could belong anywhere else. The same is true of the symbolic use of the trumpet. Until shortly before Bach's time this regal instrument had absolutely no middle class as-

sociations. In the aria *Kron und Preis gekrönter Damen* the trumpet rings out as an attribute of royalty in honour of the Queen of Poland; when it is heard against the text *Großer Herr, o starker König* to suggest the as yet unrevealed kingship of the Christ child born in lowliness, it proclaims a theological truth. It is obvious that flute and oboe will be used for the shepherds in Part II of the oratorio. These and other examples show how far from the merely mechanical was Bach's systematic transference of secular movements into the oratorio.

Alfred Dürr

(translated by Peter Branscombe)

EDITORIAL NOTE

Except for titles of compositions, all editorial additions are clearly marked as such in the study score itself: letters by italics, slurs by broken lines, and other signs by smaller or fainter print. Therefore all the letters contained in the autograph score, including dynamics such as *f*, *p* etc., are here reproduced in normal type. Accidentals have been placed in accordance with modern rules. Further accidentals supplied by the editor at his discretion (i. e. those not rendered necessary by the application of modern rules), are printed above the note; only in the basso continuo part are they put into brackets printed before the note, in order to exclude any confusion with the figured bass.

2 A full account of the genesis of the work and reference to the individual borrowings from other compositions is to be found in the Critical Commentary to Volume II/6 of the *New Bach Edition*.