

J. S. BACH

Nun komm, der Heiden Heiland

Kantate zum 1. Advent
Cantata for the 1st of Advent

BWV 61

Herausgegeben von / Edited by
Werner Neumann

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
TP 1061

VORWORT

Mit Martin Luthers Adventslied „Nun komm, der Heiden Heiland“, einer Verdeutschung des altkirchlichen Hymnus „Veni redemptor gentium“, hat Bach zwei seiner Kantaten eröffnet, deren eine in die Weimarer (BWV 61), die andere in die Leipziger Schaffenszeit (BWV 62) gehört. Der heute weniger bekannte, aber damals als einer der adventlichen Hauptlieder hochgeschätzte Choral ist von Bach außerdem für eine weitere Kantate (BWV 36) und mehrere Orgelbearbeitungen herangezogen worden. Die Entstehungszeit der Kantate BWV 61 ist durch einen autographen Vermerk auf der Originalpartitur (anno 1714) klar festgelegt. Den Text entnahm Bach dem 4. Jahrgang der im gleichen Jahr von Erdmann Neumeister für die Eisenacher Hofkapelle geschaffenen Geistlichen Kantaten und unterzog ihn bei der Komposition nur ganz geringfügigen Änderungen. Auch der ungewöhnliche Ausklang des Werkes durch nur die zweite Hälfte der Schlusstrophe von Philipp Nicolais „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ ist schon in Neumeisters Dichtung vorhanden.

Trotz der gesicherten Entstehungszeit bleibt die Geschichte der Aufführungen unserer Kantate im Dunkeln. Die merkwürdige und in der Bachliteratur vielerwähnte Tatsache, dass Bach auf der Rückseite des Titelblattes eine ausführliche „Anordnung des Gottes Dienstes in Leipzig am 1. Advent-Sontag frühe“ in 14 Punkten eingetragen hat, lässt grundsätzlich mehrere Möglichkeiten der Deutung offen. Entweder war die Kantate unmittelbar für eine Leipziger Adventsaufführung im Jahre 1714 gedacht (wofür allerdings keinerlei dokumentarische Anhaltspunkte vorliegen), oder aber für eine ursprüngliche Aufführung in Weimar, der eine spätere Wiederverwendung in Leipzig folgte, oder zumindest der Plan einer solchen. Ein Zusammenhang mit der Vakanzzeit des Thomaskantors im Jahre 1722 lässt sich wohl vermuten, aber nicht belegen.

Die Klärung dieser Frage wird durch das Fehlen jeglichen Aufführungsmaterials er-

schwert. Erhalten ist allein die Originalpartitur, die hierüber weiter keine Auskunft gibt, vielmehr auf Grund ihres eigenartigen graphologischen Befundes uns vor ein weiteres Problem stellt. Der Eröffnungssatz zeigt nämlich nur zum Teil die bekannten Schriftzüge des jugendlichen Bach, während das übrige von der Hand eines fremden, wenig geübten Notenschreibers stammt, so dass man notwendigerweise zu der Annahme geführt wird, dass dieser Partiturniederschrift mindestens teilweise eine heute unbekanntere Erstfassung vorausgegangen ist.

Das Instrumentarium mit den doppelten Violinpartien ist für Bachs frühe Schaffenszeit charakteristisch. Auch die Formenwelt trägt den Reiz jugendlicher Gestaltungskraft an sich. Dies gilt besonders für den Eröffnungssatz (*Ouverture*), der in überaus kühner Weise den traditionsgebundenen Choralchor unter das moderne Instrumentalgesetz der Französischen Ouverture stellt, wobei die beiden ersten Verszeilen dem einleitenden Grave, die dritte Zeile der heiteren $\frac{3}{4}$ -Takt-Fuge und die vierte dem ausklingenden Grave zugegliedert werden.

Von den Sologesängen (in der Folge Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie) fesseln besonders das Bass-Rezitativ über die Offenbarungsworte durch die ausdrucksstarke Deklamation der Gesangslinie und die naive Bildhaftigkeit der klopfenden Streicherbegleitung und die anschließende Sopran-Arie, die das „Öffnen des Herzens“ als Antwort auf das Anklopfen des Heilands in adventsfreudige Melodik kleidet.

Ein prächtig figurierter Choralsatz, bereichert durch eine lebhaft bewegte und schließlich in ungewöhnliche Höhen sich aufschwingende Gegenstimme der Violinen, schließt die Kantate glanzvoll ab.

Mit dem originalen Stimmenmaterial der Kantate ist uns zugleich eine Anzahl aufführungspraktischer Hinweise verloren gegangen; denn Bach pflegte zahlreiche Vortragszeichen, Ornamente usw. erst in die ausgeschriebenen Stimmen einzutragen. Dies gilt es bei heutigen Aufführungen zu berücksichtigen.

In erster Linie ist zu bedenken, dass Weimarer Kirchenkantaten in der sogenannten Chortonstimmung musiziert wurden, die etwa einen Ganzton oder eine kleine Terz höher lag als der (damalige) Kammerton. Demnach würde also eine Aufführung im heutigen h-Moll der ursprünglichen Tonhöhe am nächsten kommen. Hervorzuheben ist ferner, dass Chor und Instrumentarium in Weimar nur gering besetzt waren, vermutlich sogar vielfach nur solistisch. – In Leipziger Wiederaufführun-

gen hat Bach viele seiner Kantaten dann stärker besetzt, und wir gehen vielleicht nicht fehl, wenn wir eine Verstärkung der Violinen durch Oboen für möglich halten, desgleichen eine Unterstützung des Violoncelloparts in Satz 5 durch einen Violine, dem dann in den bewegten Achtelpartien jeweils Stütztöne zugewiesen würden (und vielleicht ein Pausieren in Takt 47b–52).

Werner Neumann, revidiert: Alfred Dürr

ZUR EDITION

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

dergegeben. 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), werden in kleinerem Stich wiedergegeben.

PREFACE

Bach began two of his cantatas with Martin Luther's Advent hymn "Nun komm, der Heiden Heiland", a German version of the early church hymn "Veni redemptor gentium": one of the cantatas is ascribed to his Weimar years (BWV 61), the other to his Leipzig period (BWV 62). Moreover, Bach also used this chorale, somewhat unfamiliar to us today but held in high esteem in Bach's time as one of the leading Advent hymns, in another cantata (BWV 36) and in several organ settings. An autographic note on the original score (anno 1714) eliminates all speculation as to the dating of the Cantata BWV 61. Bach took his text from the fourth annual series of "Sacred Can-

tatas" which Erdmann Neumeister had written the same year for the Eisenach court chapel. Bach altered the text only slightly during the compositional process. The unusual ending of the work with the second half of the closing stanza of Philipp Nicolai's "Wie schön leuchtet der Morgenstern" is also encountered in Neumeister's verses.

Despite the authenticated dating of the work, the early performance history of this cantata is shrouded in mystery. It has often been mentioned in Bach literature that Bach transcribed a detailed 14-point "Order of the morning church service for the first Sunday of Advent in Leipzig" on the verso of the title page. This

curious text opens up a variety of possible interpretations. Either the cantata was conceived expressly for an Advent performance in Leipzig in 1714 (an assumption lacking all documentary substantiation), or it was performed first in Weimar and then in Leipzig, or was at least intended for a repeat performance in Leipzig. It is also possible that the work is connected with the vacancy of the cantor's position at St. Thomas in 1722, but this cannot be proven.

The elucidation of this matter is aggravated by the total absence of original performance material. Only the original score has survived, but instead of shedding more light on this topic, it presents new problems resulting from its puzzling graphological appearance. Only parts of the opening movement were penned in the well-known impulsive hand of the youthful Bach, whereas the rest was written by a rather inexperienced copyist. This necessarily leads to the assumption that a first version, unknown to us today, preceded this extant score, at least in part.

The scoring of two viola parts is characteristic of Bach's early period. The formal design also bears the mark of Bach's youthful creative vigor. This applies in particular to the opening movement (*Overture*), in which Bach boldly subordinates the time-honored traditional chorale chorus to the laws of the modern, orchestral French Overture, whereby the first two lines of the stanza are set to the introductory Grave, the third to the spirited fugue in $\frac{3}{4}$ time, and the fourth to the final Grave.

One of the most gripping solo parts (following the pattern recitative – aria – recitative – aria) is the bass recitative on the words of the Revelation, with its highly expressive declamation of the vocal line and the naive graphicness of the pounding string accompaniment. Equally captivating is the following soprano aria, which "opens its heart" upon the Savior's "knocking" in a melody full of the cheerful tidings of Advent.

The cantata ends brilliantly with a lovely figurative chorale movement enhanced by

the interplay of a lively, bustling violin part, which ultimately soars upward to breathtaking heights.

With the loss of the original manuscript parts for this cantata we also lost many a suggestion regarding performing practice, for it was Bach's custom to enter a large number of expression marks, ornaments and so forth only in the written-out parts. This fact should be taken into account when performing the work today.

First of all it should be borne in mind that the church cantatas of Bach's Weimar period were performed at so-called choir pitch, which was about a whole tone or a minor third higher than the chamber pitch of that time. Thus, the nearest approximation of the Original pitch today would be a performance in B minor. It should also be emphasized that the chorus and instrumental forces in Weimar were quite small, presumably often only one to a part. Later, in his Leipzig revivals, Bach added other instruments to the ensemble. It would thus perhaps not be far-fetched to have oboes doubling the violins, or to support the violoncello part in the fifth movement with a violone which could be assigned supporting notes in the passages in rapid quarter-notes (and perhaps a *tacet* in measures 47b–52).

Werner Neumann, revised by Alfred Dürr
(translated by Roger Clément)

EDITORIAL NOTE

In the score, apart from the title of the work, all editorial additions are indicated as such: letters by italics, slurs by broken lines, and other signs by smaller or narrower engraving. All alphabetical markings taken from the source (f, p, etc.) therefore appear 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) appear in small print.