

J. S. BACH

Himmelfahrts-Oratorium

Ascension Oratorio

BWV 11

Herausgegeben von / Edited by
Paul Brainard

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 1011

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano, Alto, Tenore (Evangelista), Basso

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Tromba I, II, III; Timpani; Flauto traverso I, II; Oboe I, II;

Archi; Continuo, Organo

Zu vorliegender Studienpartitur sind der Klavierauszug (BA 10 011-90) und das Aufführungsmaterial (BA 10 011) erhältlich.

In addition to the present study score, the vocal score (BA 10011-90) and the performance material (BA 10 011) are also available.

Urtextausgabe aus: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie II, Band 8: *Himmelfahrts-Oratorium* (BA 5061), vorgelegt von Paul Brainard. Neuauflage 1983.

Urtext Edition taken from: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and the Bach Archiv Leipzig, Series II, Volume 8: *Himmelfahrts-Oratorium* (BA 5061), edited by Paul Brainard. New Edition 1983.

INHALT / CONTENTS

Vorwort	IV
Zur Edition	V
Preface	V
Editorial Note	VI
1. Chorus: Lobet Gott in seinen Reichen	1
2. Recitativo (Evangelista): Der Herr Jesus hub seine Hände auf.....	32
3. Recitativo (Basso): Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah	32
4. Aria (Alto): Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben	33
5. Recitativo (Evangelista): Und ward aufgehaben zusehends	38
6. Choral: Nun lieget alles unter dir	39
7 ^a . Recitativo (Evangelista, Basso): Und da sie ihm nachsahen	40
7 ^b . Recitativo (Alto): Ach ja! so komme bald zurück.....	42
7 ^c . Recitativo (Evangelista): Sie aber beteten ihn an	42
8. Aria (Soprano): Jesu, deine Gnadenblicke	43
9. Choral: Wenn soll es doch geschehen	48

VORWORT

Bachs Beschäftigung mit der Gattung des Oratoriums fällt in eine Zeit, in der vier seiner Kantatenjahrgänge offenbar schon vorlagen und ein fünfter Jahrgang möglicherweise im Entstehen war. Vielleicht glaubte der Thomaskantor in den mittleren Leipziger Schaffensjahren, dass sich Evangelienlesung und figurale Kirchenmusik im biblischen Oratorium am besten verbinden lassen. Ob er nur die drei uns überlieferten Kompositionen (für Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt) komponierte oder weitere Werke verlorengegangen sind, bleibt aufgrund der mangelnden Quellenüberlieferung ungewiss. Zwar nennt der 1754 erschienene *Nekrolog* auf Johann Sebastian Bach unter den ungedruckten Werken auch „viele Oratorien“, jedoch ist nicht festzustellen, welche Kompositionen – außer den genannten – die Verfasser (Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola) damit gemeint haben könnten.

Bachs *Himmelfahrts-Oratorium* BWV 11 entstand – wie der Quellenbefund von Partitur und Originalstimmen nahelegt – zum 19. Mai 1735. Das elfsätzige Werk zeigt in seiner formalen Anlage auffallende Ähnlichkeiten mit den Kantaten des sechs Monate zuvor komponierten *Weihnachts-Oratoriums* und dieser Umstand könnte darauf hindeuten, dass beide Oratorien denselben Autor (Christian Friedrich Henrici?) als Librettisten haben.

Wie die meisten der nach 1730 geschaffenen Vokalwerke basiert auch das *Himmelfahrts-Oratorium* überwiegend auf älteren Kompositionen. Das unmittelbare Nebeneinander von Parodien und Neukompositionen findet im Schriftbild von Bachs autographer Partitur seinen sichtbaren Niederschlag im ständigen Wechsel von reinschriftlichen und konzeptionschriftlichen Abschnitten.

Die Komposition basiert offenbar auf zwei weltlichen Gelegenheitsmusiken: Den Ein-

gangschor entlehnte Bach wohl der Festkantate *Froher Tag, verlangte Stunden* (BWV Anh. 18) zur Einweihung der umgebauten Thomaschule am 5. Juni 1732. Offen bleibt jedoch, ob dieses Werk oder seine Umarbeitung zur Glückwunschkantate für den Namenstag August III. (BWV Anh. 12) aus dem Jahre 1733 die Parodievorlage bildete, da beide Kompositionen nur im Libretto überliefert sind. Denkbar wäre, dass die Schulkantate noch keine Trompeten und Pauken enthielt und die Blechbläser erst für die königliche Huldigungsmusik hinzukomponiert wurden. Die Arien für Alt (Nr. 4) und Sopran (Nr. 10) entstammen offenbar der Hochzeits-Serenade *Auf! süß entzückende Gewalt* (BWV Anh. I 196) zur Vermählung von Peter Hohmann und Christiana Sybilla Mencke am 27. November 1725.

Vielleicht mit Ausnahme des Chorals *Nun lieget alles unter dir* (Satz 6) wurden alle übrigen Sätze von Bach neu geschaffen; nicht nur die Rezitative und Accompagnati (Nr. 2, 3, 5 und 7–9) sondern auch der großangelegte Choralchor *Wenn soll es doch geschehen* (Satz 11). Im Partiturautograph erscheint dieser Satz in korrekturenreicher Niederschrift; in die meisten Aufführungsstimmen wurde er von Bach sogar eigenhändig nachgetragen. In konzeptioneller Anlage und Besetzung präsentiert er sich als unmittelbares Gegenstück zu dem ebenso orchestral ausgeweiteten Schlusschoral des einige Monate zuvor entstandenen *Weihnachts-Oratoriums* BWV 248.

Editionsgrundlage für die vorliegende Ausgabe bilden neben der autographen Partitur erstmals die seit 1979 wieder erreichbaren Originalstimmen. Da sie von Bach nur stellenweise revidiert wurden, erweist sich der editorische Hinzugewinn freilich als geringfügig. Stärkere Beachtung verdient jedoch eine von Bach selbst ausgeschriebene transponierte und bezifferte Orgelstimme – vor allem we-

gen der Schreibweise des Continuoparts in den Secco-Rezitativen Nr. 2, 5, 7^a, 7^c. In der autographen Partitur ist dieser noch in herkömmlicher Schreibweise (in lang ausgehaltenen Notenwerten:  usw.) notiert, in der Orgelstimme jedoch als Viertelnoten mit Pausen (♩ ♪ - | - usw.). In gleicher Weise notierte Bach die Secco-Rezitative in der Orgelstimme der *Matthäus-Passion* BWV 244 und in einigen weiteren, nach 1730 angefertigten Continuostimmen zu seinen Choralkantaten. Dieser um 1730 einsetzende Notationswechsel lässt erkennen, dass Bach dazu überging, die Secco-Rezitative entsprechend ihrer praktischen Ausführung zu notieren.

Andreas Glöckner, 1998

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers innerhalb des Notenbandes gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, sonstige Zeichen durch kleinen bzw. schwächeren Stich. Daher wurden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie f, p usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzen sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzen, 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 to take an interest in the oratorio at a time when four of his annual cantata cycles were evidently complete and a fifth was possibly underway. Perhaps the composer, now in the middle of his Leipzig period, felt that the best way of combining gospel readings and contrapuntal church music lay in the biblical oratorio. Due to the shortage of sources, however, we do not know for certain whether he wrote only the three surviving oratorios (for Christmas, Easter and Ascension) or others that have disappeared over the years. True, Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola, in their 1754 obituary, mention

“many oratorios” among Bach’s unpublished works, but there is no way of knowing which works (apart from the aforementioned) they may have had in mind.

Bach’s *Ascension Oratorio* (BWV 11) was written, as we know from the surviving score and original parts, for performance on 19 May 1735. Composed in eleven numbers, it reveals striking similarities in its formal design with the cantatas of the *Christmas Oratorio*, which arose six months previously. This circumstance suggests that the two works may have had the same librettist – possibly Christian Friedrich Henrici.

Like most of Bach's post-1730 vocal works, the *Ascension Oratorio* is largely drawn from his earlier compositions. The close juxtaposition of parody movements and newly composed numbers is clearly evident in the autograph score, the sections of which constantly alternate between fair copy and rough draft.

The work is apparently based on two pieces written for secular occasions. The opening chorus was probably taken from a festive cantata, *Froher Tag, verlangte Stunden* (BWV Anh. 18), composed for the inauguration of the rebuilt Thomasschule on 5 June 1732. It is uncertain, however, whether this piece or its recasting as a celebratory cantata for the name day of Augustus III in 1733 (BWV Anh. 12) served as the basis of the parody since all that survives of these two works is their librettos. It is conceivable that the school cantata lacked trumpets and timpani and that the brass parts were only added later for the royal hommage. The arias for alto (no. 4) and soprano (no. 10) evidently originated in *Auf! süß entzückende Gewalt* (BWV Anh. I 196), a wedding serenade for the marriage of Peter Hohmann and Christiana Sibylla Mencke on 27 November 1725.

Apart from the chorale *Nun lieget alles unter dir* (no. 6), all the remaining numbers may well have been newly composed, including not only the recitatives and accompaniments (nos. 2, 3, 5, 7, 8 and 9) but also the large-scale chorale finale for chorus, *Wenn soll es doch geschehen* (no. 11). In the autograph full score this number appears in a heavily corrected first draft, and it was even entered by Bach himself in most of the orchestral parts. In design and scoring it forms a direct counterpart to the final chorale of the *Christmas Oratorio* (BWV 248), a piece equally rich in its instrumentation and composed only a few months previously.

Our edition is based not only on Bach's autograph score but also, for the first time, on the original set of parts, which resurfaced in 1979. Admittedly, as Bach only partially revised these parts, they add relatively little of source-critical value. Greater importance attaches to an organ part that Bach transposed and wrote out in his own hand along with the thoroughbass figures. This source is especially valuable for its presentation of the continuo part in the *secco* recitatives (nos. 2, 5, 7^a and 7^c). In the autograph score this part is written in conventional notation with long, sustained note values (♩ etc.), whereas in the organ part it appears in quarter notes separated by rests (♩ ♩ | ♩ etc.). Bach employed this same notation for the *secco* recitatives in the organ part of his *St. Matthew Passion* (BWV 244) and in several other post-1730 continuo parts in his chorale cantatas. The change of notational practice arose around 1730 and reveals that he had decided to notate his *secco* recitatives as actually performed.

Andreas Glöckner, 1998
(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

Except for titles of compositions all editorial additions are clearly marked as such in the volume itself: letters by italics, the autograph score, including dynamics such as *f*, *p* etc., are here reproduced in normal print. Accidentals are introduced according to the rules of modern musical spelling. Additional accidentals, supplied by the editor at his own discretion (i. e. other than such accidentals which become necessary through adherence to the rules of modern musical spelling) appear in small print.