
Johann Ernst
BACH

Die Liebe Gottes ist ausgegossen

Kantate
für Solo-Sopran, Chor (SATB)
2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Basso continuo
und konzertierende Orgel

The love God bears us is poured out richly
Cantata for soprano solo, mixed choir (SATB)
2 horns, 2 violines, viola, basso continuo
and organo concertante

herausgegeben von / edited by
Klaus Hofmann (Herbipol.)

Stuttgarter Bach-Ausgaben
Serie A: Johann Ernst Bach · Ausgewählte Werke
2. Gruppe: Erfurter Linie

Partitur / Full score



Carus 30.301

Vorwort

Johann Ernst Bach (1722-1777) entstammt der Erfurter Linie der berühmten Musikerfamilie. Sein Urgroßvater, der Erfurter Stadtpfeifer und Organist Johann Bach (1604-1673), und Johann Sebastian Bachs Großvater Christoph (1613-1661) waren Brüder gewesen. Daneben bestand eine zweite verwandtschaftliche Verbindung: des Thomaskantors Mutter Elisabeth (1644-1694), eine geborene Lämmerhirt, war eine Stiefschwester von Johann Ernsts Urgroßmutter Hedwig († 1675), der Ehefrau des Erfurter Johann Bach. Johann Ernsts Vater Johann Bernhard Bach (1676-1749), der seine Musikerlaufbahn noch in Erfurt begonnen hatte, war 1703 als Stadtorganist und Hofcembalist nach Eisenach gekommen. Zwischen ihm und dem neun Jahre jüngeren Johann Sebastian Bach bestanden enge freundschaftliche Beziehungen. Der Eisenacher Organist war Pate von Johann Sebastian Bachs Sohn Johann Gottfried Bernhard, und Johann Bernhard Bachs erster Sohn Johann Ernst, der Komponist der vorliegenden Kantate, war ein Patenkind des Thomaskantors.

Johann Ernst Bach wird zunächst bei seinem Vater in die Lehre gegangen sein. Anfang 1737 erscheint sein Name in den Listen der Thomasschule in Leipzig, und kurz darauf immatrikuliert er sich an der dortigen Universität als Jurastudent. Im Mittelpunkt seiner Leipziger Studienzeit dürfte jedoch die musikalische Fortbildung im Hause des Thomaskantors gestanden haben. Etwa 1742 kehrte Johann Ernst nach Eisenach zurück, wo er zunächst als Stellvertreter, und von 1749 an als Nachfolger seines Vaters im Organistenamt wirkte. 1756 kam als zweiter Aufgabenbereich die Leitung der Weimarer Hofkapelle, die er im Auftrag des Fürsten Ernst August Constantin reorganisiert hatte, hinzu; doch wurde das Ensemble bereits 1758, nach dem Tode des Regenten, wieder aufgelöst.

Das nicht sehr umfangreiche kompositorische Schaffen Johann Ernst Bachs umfaßt Klavier-, Orgel- und Kammermusik, eine 1749 in Nürnberg gedruckte, für die deutsche Liedgeschichte bedeutsame *Sammlung auserlesener Fabeln*, z.T. nach Gedichten von Gellert; auch eine höfische Geburtstagskantate hat sich erhalten. Den eigentlichen Schwerpunkt aber bildet die Kirchenmusik; daß er sich selbst in erster Linie als Kirchenkomponist verstand, macht seine Vorrede zu Jakob Adlungs 1758 veröffentlichter *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* deutlich, in der er lebhaft den Niedergang der Kirchenmusik beklagt. An geistlicher Musik erhalten sind etwa ein Dutzend Kirchenkantaten und kantatenartige Psalmkompositionen, eine *Missa brevis*, ein *Magnificat* und ein *Passionsoratorium*. Das *Passionsoratorium* aus dem Jahre 1764 wurde 1914 von Joseph Kromolicki in Band 48 der *Denkmäler Deutscher Tonkunst* herausgegeben und zeigt eine dem Neuen zugetane, dabei aber durchaus eigenständige Künstlerpersönlichkeit jener zwischen den Epochen stehenden Musikergeneration, der auch die Söhne Johann Sebastian Bachs angehörten. Drei Sätze aus einer Vertonung des 6. Psalms *Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn*, in der das barocke Erbe und der Einfluß Johann Sebastian Bachs stärker hervortreten, hat Karl Geiringer in seiner Anthologie *Music of the Bach Family* (Cambridge, USA, 1955) vorgestellt.



Mit der Veröffentlichung der Kantate *Die Liebe Gottes ist ausgegossen* wird nun erstmals eine vollständige Kirchenkomposition Johann Ernst Bachs in einer für die Praxis bestimmten Ausgabe vorgelegt. Auch hier handelt es sich um ein Werk, in dem die Kantatenkunst Johann Sebastian Bachs aufscheint. Das gilt vor allem für die konzertante Verwendung der Orgel, die offenkundig an Leipziger Vorbilder anknüpft. Neu und originell ist dabei allerdings die sehr weit gehende thematische und formale Verknüpfung des einleitenden Konzertsatzes mit dem darauffolgenden Chor, dem im wesentlichen die gleiche kompositorische Substanz und derselbe Formgrundriß zugrundeliegt. Ob Johann Ernst Bach hier, wie sein Lehrer in vergleichbaren Fällen (BWV 29, 35, 49, 146, 169, 188), bearbeitend auf ein be-


reits früher entstandenes Instrumentalwerk zurückgegriffen hat, ist schwer zu sagen; bei genauer Betrachtung der beiden Sätze spricht manches dafür, daß es sich nicht um absichtsvoll aufeinander abgestimmte Originalkompositionen, sondern um zwei Ausformungen einer gemeinsamen Vorlage handelt.

Wann und mit welcher Bestimmung die Kantate entstanden ist und wer ihre Textvorlage geschaffen hat, ist unbekannt. Vom Text her ist das Werk nicht ohne weiteres einem bestimmten Sonn- oder Festtag zuzuweisen. Der Text des ersten Chörsatzes, Römer 5,5b, ist Teil eines am Sonntag Lätare als Epistel gebräuchlichen Abschnitts, die abschließende Choralstrophe (EKG 46,3) entstammt dem Epiphania-Lied *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* von Elisabeth Creutziger (um 1504-1535). Der Kantatentext als Ganzes läßt in erster Linie an eine Pfingstmusik denken; der festliche Charakter der Komposition würde gut zu einer solchen Bestimmung passen.

Johann Ernst Bachs Kantate ist in einem Handschriftenband überliefert, der unter der Signatur Mus. ms. Bach P 403 in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin aufbewahrt wird. Es handelt sich um ein Konvolut aus der Sammlung Georg Pölchhaus mit dem Titel „Vier Kirchenstücke von Johann Ernst Bach“, das an vierter Stelle (S. 85-99) eine von unbekannter Hand geschriebene Partitur der Kantate *Die Liebe Gottes ist ausgegossen* enthält. Eine weitere Handschrift derselben Bibliothek, Mus. ms. Bach P 1013, enthält den Schlußchoral der Kantate in einer Abschrift des 19. Jahrhunderts. Diese Abschrift blieb unberücksichtigt, da sie offensichtlich auf P 403 zurückgeht.

Die vorliegende Ausgabe bietet den überlieferten Notentext in einer der modernen Praxis entsprechenden Umschrift und in revidierter und teilweise ergänzter Form. Über die Notationsweise der Vorlage und deren Besetzungsangaben geben die Partiturvorsätze Aufschluß. Herausgeberzusätze sind im Notenbild durch schwächeren Stich oder Kursivschrift (auch bei dynamischen Angaben und Trillerzeichen) gekennzeichnet, soweit sie nicht bereits im Lesartenverzeichnis ausdrücklich als Ergänzungen ausgewiesen sind. Eine Ausnahme machen lediglich die artikulatorischen Angaben; sie wurden im Orchestersatz, vereinzelt auch im Orgelpart und in den Singstimmen, stillschweigend nach dem Analogieprinzip ergänzt.

Leider erweist sich die Kantatenabschrift aus dem Pölchhauschen Nachlaß bei näherer Betrachtung als außerordentlich unzuverlässig. Sehr oft sind die Notenwerte falsch angegeben und etwa Sechzehntel- statt Zweiunddreißigstelnoten geschrieben oder Figuren wie  und  verwechselt*, verschiedentlich fehlen Vorzeichen oder auch Noten, vereinzelt begegnen auch Tonhöhenverschreibungen, und in einer Reihe von Fällen ist zumindest fraglich, ob die Handschrift tatsächlich die Absicht des Komponisten wiedergibt. Hinzu kommt, daß der Schreiber der Partitur in den Sätzen mit obligater Orgel die Baßstimme des Orchestersatzes nicht eigens notiert hat, vermutlich weil sie ihm mit der Unterstimme des Orgelparts übereinzustimmen schien. Für die ersten beiden Sätze läßt sich die fehlende Generalbaßstimme unschwer und einigermaßen verlässlich aus dem Orgelbaß rekonstruieren. Probleme aber ergeben sich bei der Arie. Auch in diesem Satz muß ursprünglich an eine Mitwirkung der Streichbässe gedacht gewesen sein, nur kann sich deren Part hier schwerlich so eng an den Orgelbaß angelehnt haben wie in den beiden ersten Sätzen. Die Generalbaßstimme der vorliegenden Ausgabe stellt einen Lösungsvorschlag dar, der selbstverständlich keinen Anspruch auf Verbindlichkeit erhebt. Die Generalbaßstimme der Arie kann, alter Orchesterpraxis entsprechend, in den Tutti- bzw. Forte-Abschnitten auch eine Oktave höher von den Bratschen mitgespielt werden. Bei größerer Besetzung sollten die Streichbässe *piano* und *forte* als Wechsel von *Solo* und *Tutti* ausführen.

* In den Tutti-Abschnitten der beiden ersten Sätze haben diese beiden Formen allerdings möglicherweise auch ein und dieselbe Bedeutung, jedenfalls legt hier der Zusammenhang eine triolische Ausführung der Figur  nahe.

Der konzertante Orgelpart ist auf einem einmanualigen Instrument darstellbar und rechnet ursprünglich, wie sich aus einer – nicht in die Ausgabe übernommenen – Stimmknickung in T. 14 des 1. und T. 16 des 2. Satzes ergibt, mit einem nicht über d^3 hinausgehenden Klaviaturnumfang (s. Lesartenverzeichnis). Die Anforderungen, die die beiden ersten Sätze an die Präzision des Instruments und an die Spieltechnik des Organisten stellen, sind bemerkenswert. Grifftechnisch von größeren Händen kaum auf einem Manual zu bewältigen ist T. 45 des 1. Satzes und die geringfügig veränderte Wiederkehr der Stelle in T. 47 des 2. Satzes; eine Vereinfachungsmöglichkeit ist in unserer Ausgabe durch Klammern angedeutet. Wie sich aus T. 24 des 2. Satzes ergibt, war wohl auch an ein gelegentliches Hinzutreten des Pedals gedacht. Überhaupt wird der Komponist bei der Niederschrift des Orgelparts – wahrscheinlich war es ja ursprünglich *sein* Part – mit der einen oder anderen improvisatorischen Zutat gerechnet haben. Die vorliegende Ausgabe tut mit einer Reihe von – zumeist generalbaßmäßigen – Ergänzungen einen Schritt in diese Richtung, will aber hier nicht mehr, als Anregungen vermitteln. In dem gleichen Sinne sollte auch die Generalbaßaussetzung des Rezitativs und des Schlußchorals lediglich als Vorschlag betrachtet werden.

Die in der Partitur, abweichend von der Handschrift, klingend notierten Bläserpartien sind für Hörner in G bestimmt, aber von versierten Spielern auch auf den heute gebräuchlichen Instrumenten darstellbar (Corno I = g-g², Corno II = d-c²). Als Ersatz kommen Trompeten oder auch Flügelhörner in Frage; das tiefe d in T. 35 und 37 des 1. Satzes (Corno II) muß dann hoch-octaviert werden.

Folgende Lesarten wurden nicht übernommen:

1. Concert


Takt	Stimme	Anmerkung
5	Viola	2. Takthälfte:
7-8 Mitte	Organo	l. H.: Noten ohne Balken
9-11	Organo	l. H.: jeweils die 4 letzten Noten sind als Sechzehntelnoten geschrieben, in T. 11 fehlen die Noten 6-8
14	Violino II	
	Organo	2. Takthälfte, r. H.:
20	Organo	(Umgehung von e ³) 2. Takthälfte, r. H.: zweimal fis ¹ statt e ¹
23-27	Organo	zu Beginn von T. 23 in der r. H. eine ♩ (für ♩), T. 24 ff. in der l. H. stets ♩ statt ♩
28	Organo	l. H.: 9. Note = ♩
29-32, 34-41	Organo	zu Beginn von T. 29 in der r. H. ♩ , in der l. H. stets ♩ statt ♩
39	Organo	9.-12. Note =
41	Organo	9.-12. Note =
43	Organo	r. H.: 2. Note = fis ² (statt g ²)
45	Violino I	1. Note = d ²
47	Organo	2. Takthälfte, l. H.: zweimal a ¹ – fis ¹
50	Organo	1. Takthälfte:

51-53	Organo	l. H.: außer der 1. Note von T. 51 stets ♩ statt ♩
54, 56, 58	Violino I, II	1. Takthälfte jeweils:
56, 58	Organo	1. Takthälfte, r. H.: ohne Mittelstimme e ¹ – fis ¹ – g ¹ – g ¹ bzw. dis ¹ – e ¹ – fis ¹ – fis ¹ , l. H.: 4. Note ohne # 4. Note = d ² 6. Note ohne \flat
59	Organo	1. Takthälfte, r. H.:
61	Violino II	
63	Viola	
	Organo	
65	Organo	r. H.: ohne g ¹ (viermal)
67	Organo	r. H.: ohne c ¹ (zweimal)
80	Corno I	






2. Coro

1	Organo	l. H.:
2	Violino II, Alto, Organo	1. Viertel: in Violino II unklar, ob e ¹ oder fis ¹ ; in Alto und Organo – wohl fälschlich – e ¹ statt fis ¹
3	Tenore	
4-5	Organo	r. H.: ohne Mittelstimme c ² -h ¹ bzw. g ¹ -a ¹ -h ¹ -h ¹
5	Tenore	
8	Organo	l. H.:
9	Violino II, Alto	4. Note = d ²
10-13	Organo	r. H.: T. 10, 2.-4. Note = g ¹ -fis ¹ -e ¹ ; l. H.: in T. 11-13 sind jeweils die 4 letzten Noten als Sechzehntelnoten geschrieben, in T. 13 fehlen die Noten 6-8
11-12	Violino I	1. Takthälfte jeweils:
16	Organo	2. Takthälfte, r. H.:
		(zur Umgehung von e ³)
17	Violino II	2. Takthälfte:
25	Organo	r. H.: am Taktbeginn ♩ (für ♩)
26	Alto	
34	Organo	r. H.: letztes Achtel möglicherweise g ¹ - e ¹
40	Violino I	
41	Organo	1. Takthälfte, r. H.:
45	Organo	l. H.: 2. Akkord ohne h ¹
58	Corno II	2. Takthälfte:

3. Recitativo

1	alle Stimmen	Taktzeichen C
1-2	Violino II, Viola	ohne Haltebogen
9	Violino I Violino II Soprano	1. Note ohne \flat 2. Note ohne \flat 5. Note ohne \flat
10	Violino II, Viola	2. Note ohne \flat
11	Viola	2. Note soll möglicherweise d^1 sein
15	Violino I, II, Viola, Organo	 (vgl. aber die Kadenzwendung T. 6)

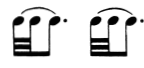
4. Aria

1	Violini	8. Note = d^2
3	Organo	r. H.: 3. Note = c^2
19	Violini	7. Note = 
19-20	Organo	l. H.: Haltebogen von der letzten Note von T. 19 zur ersten Note von T. 20
21	Organo	2. Takthälfte, r. H.: 
24-25	Organo	l. H.: jeweils 1.-2. Note ohne Balken
30	Organo	l. H.: 
34	Organo	2. Takthälfte, r. H.: 
35	Violini	Angabe „Solo“ fehlt hier und steht stattdessen zu Beginn von T. 40
36	Violini	

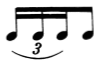
38 Violini 3. Note = fis^2
48 Violini 2. Takthälfte:




52 Soprano Violini 1. Note = ais^1
2. Takthälfte:



53 Organo Soprano Soprano, Violini 2. Takthälfte, r. H.: h^1



55 2. Note ohne \flat

61 Violini, Organo (l.H.) 

84-85 Soprano Haltebogen fehlt

85 Organo l. H.: 

5. Corale

Die Stollenwiederholung T. 10-18 ist durch Wiederholungszeichen angezeigt; in T. 9/18 sind Fermaten gesetzt. In T. 6/15 hat die Handschrift in den Singstimmen dem Text des 1. Stollens entsprechend Viertelnoten.

Orthographie und Interpunktion des Kantatentextes wurden modernisiert, kleine Lautungsmängel („vom“ statt „von“, „in“ statt „im“ etc.) wurden stillschweigend behoben.

Für die Übermittlung von Mikrofilmaufnahmen und Faksimile-Vorlagen sowie für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Kantate sei der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin verbindlich gedankt.

Tübingen, 1975
Klaus Hofmann (Herbipol.)

Preface

Johann Ernst Bach (1722-1777) is one of the Erfurt line of the Bach family. His great-grandfather, Johann Bach (1604-1673), was a town wait and organist in Erfurt; his brother, Christoph (1613-1661), was Johann Sebastian Bach's grandfather. There was a second family connexion. Johann Sebastian's mother, Elisabeth née Lämmerhirt (1644-1694), was the step-sister of Johann Ernst's great-grandmother, Hedwig (died 1675), the wife of Johann Bach of Erfurt. Johann Ernst's father, Johann Bernhard Bach (1676-1749), had begun his musical career in Erfurt, but by 1703 had become town organist and harpsichordist to the Court in Eisenach. There was a strong bond of friendship between him and Johann Sebastian, who was nine years his junior. Johann Bernhard was god-father to Bach's son Johann Gottfried Bernhard, and Johann Bernhard Bach's first son, Johann Ernst, the composer of the present cantata, was a god-child of Johann Sebastian.

Johann Ernst Bach will have received his first musical training from his father. Early 1737 we find his name entered among the list of pupils at the school attached to St Thomas', Leipzig – and shortly after he registered as a student of Law at the university of Leipzig. In all probability, however, the main attraction for Johann Ernst in Leipzig will have been the continued musical training in the house of Johann Sebastian. Circa 1742 he returned to Eisenach to act, in the first place, as his father's deputy, and from 1749 as his successor as town organist. In 1756 he took on an additional appointment, namely that of director of music to the Court at Weimar, having reorganized the band of musicians by command of Ernst August Constantin, though the ensemble was disbanded again in 1758 on the death of the Regent.

Johann Ernst Bach's relatively small output includes works for keyboard, organ and chamber music. Other works to survive include his *Sammlung auserlesener Fabeln* („Collection of choice Fables”), which appeared in Nuremberg in 1749, many of them settings of poems by Gellert and important to the development of the *Lied* in Germany; a Birthday Ode for the Court has also survived. However, his church music forms the greater part of his output. That he considered himself to be first and foremost a church composer is made clear in his Preface to the *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* („Introduction to the Knowledge of Music”) published by Jakob Adlung in 1758. His surviving church compositions comprise about a dozen cantatas and cantata-like Psalm settings, a *Missa Brevis*, a *Magnificat* and a Passion Oratorio. This Passion of 1764 was published in 1914 by Joseph Kromolicki in Volume 48 of *Denkmäler Deutscher Tonkunst*. It shows its composer to be one kindly disposed towards the new style, but quite individual – a musician of the generation between two epochs, as were the sons of Johann Sebastian Bach. Karl Geiringer in his anthology, *Music of the Bach Family* (Cambridge, USA, 1955), published three movements of a setting of Psalm 6, *Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn*, in which the Baroque and the influence of Johann Sebastian Bach are more clearly felt.



The present publication of the cantata *Die Liebe Gottes ist ausgegossen* makes this the first full sacred work of Johann Ernst Bach to appear in a practical edition. This work, too, owes much to Johann Sebastian Bach, especially in the *concertante* use of the organ, a characteristic of several of the Leipzig cantatas. What is new and original is the way in which the opening orchestral movement is linked to the choral movement that follows it by the use of basically the same thematic material and an identical formal scheme. It is difficult to decide whether not Johann Ernst Bach has followed his teacher by arranging an existing instrumental work for the purpose, as did Johann Sebastian Bach in similar instances (BWV 29, 35, 49, 146, 169, 188). On careful study of both movements the evidence points

less to newly composed movements with an affinity to each other, and more to an existing work, arranged in two different ways.


It is unclear when the cantata was composed and for what purpose; nor is the author of its text known. The text itself is such that it cannot be unequivocally ascribed to a particular Sunday or Feast in the church year. The text of the first choral movement is taken from Romans 5, v 5, and as such part of the two possible Epistles for the Sunday known as *Laetare* – the 3rd Sunday in Lent. The final chorale verse is by Elisabeth Creutziger (c. 1504–1535) and is taken from her Epiphany hymn *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* (Evangelisches Kirchengesangbuch 46, v 3). As a whole the cantata text would appear to most appropriate to Whitsunday; certainly the festal nature of the music makes that not unlikely.

The present cantata has survived in a manuscript volume held by the *Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* in Berlin, No: Mus. ms. Bach P 403. It is part of the extensive collection originally made by Georg Pölchau, and is the last of a set of four works entitled *Vier Kirchenstücke von Johann Ernst Bach* (pp 85-99). It is in score by unknown hand. A further manuscript held by the same library (No: Mus. ms. Bach P 1013) contains the final chorale of the cantata in a 19th century copy. This copy was not consulted, since it clearly goes back to P 403.

This edition reproduces the source material in modern practical form after a certain amount of revision and editorial realization. The original notation and designations are made clear by the incipits given in the score. Editorial addenda are distinguishable by the use of smaller print or italics (also in the case of dynamic markings and trill signs), unless reference has been made to them in the Critical Commentary as being addenda or realizations. The only exception to the above are slurs and ties, which have been added where appropriate to the instrumental parts, in places to the organ part and the vocal lines, by a process of analogy and without further comment.

Unfortunately the source material from the Pölchau collection proves to be extremely unreliable on closer examination. All too often incorrect note-values are given – notably semiquavers for demisemiquavers – and figures such as  and  are often confused*; in some cases accidentals or even notes are missing and the given notation itself is on occasion incorrect. The extent of the inaccuracies is such as to question whether the manuscript in a whole variety of cases is faithful to the composer's original intentions. A further complication comes from the fact that the copyist of the score has not given a separate orchestral bass part in the numbers using *obbligato* organ, probably because he thought it identical with the left hand to the organ part. For the two opening movements the missing basso continuo part can be reconstructed with some degree of certainty from the organ part. The Aria, however, is more problematic. Here originally cello and double-bass must also have been intended to play; however their part cannot have held so closely to the organ as in the two opening movements. The basso continuo part in the present edition must be looked upon only as one possible solution and the performer should not be deterred from altering it. In accordance with orchestral practice of the time, the basso continuo part in the *tutti* or *forte* sections can be doubled an octave higher by the violas. In performances using relatively large resources the cellos and double-basses should observe *forte* and *piano* for *Tutti* and *Solo*.

The solo organ part can be played on a single-manual instrument. Originally it was intended for a keyboard that did not extend beyond d³, as can be gleaned from two thematic distor-

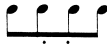


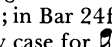
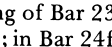



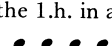


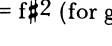

* It is more than possible that in the *tutti* sections of the first two movements both figures are intended to be played in the same way. In which case it would seem reasonable to perform the figure  as a triplet.











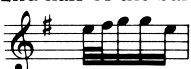




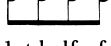


tions in Bar 14 of the opening movement and Bar 16 of the first chorus, which have been amended in the present edition (cf Critical Commentary). The demands made by these two movements on both the precision of the instrument and the dexterity of the performer are remarkable. Bar 45 of the first movement and the similar instance at Bar 47 of the next, are virtually unplayable by organists with large hands on a single-manual instrument. To ease matters, some notes that are not absolutely indispensable have been placed in brackets. Probably – cf Bar 24 of the second movement – originally occasional use of the pedals was intended. At all events, in writing out the part, which presumably he would play, the composer will have expected improvised additions to be made. The present edition adds such, generally in the nature of basso continuo realizations, without expecting them to be slavishly adhered to, but serving only as an indication as to what might be expected. Likewise the realizations of the basso continuo in the recitative and in the final choral should not be looked upon as more than one of many possible solutions.

The wind parts are given in this score at pitch; in the manuscript they are given transposed. They are intended for horns in G, but skilful players will manage the parts on modern instruments (Corno I = g-g², Corno II = d-c²). If need be trumpets or even flugelhorns could be used; in that case the low d in Bars 35 and 37 of the opening movement in the Corno II part will have to be taken an octave higher.


The following source readings were not adopted:

1. Concert






Bar	Part	Comment
5	Viola	2nd half of the bar: 
7-8 middle	Organo	left hand (l.h.): beam missing
9-11	Organo	l.h.: in all cases the last 4 notes written as semiquavers: in Bar 11 notes 6-8 are missing
14	Violino II	
	Organo	right hand (r.h.): in second half of bar: 
20	Organo	(in avoidance of e ³) r.h., second half of bar: f [#] 1 twice given for e ¹
23-27	Organo	at the beginning of Bar 23 in the r.h.: a  (for ); in Bar 24ff in the l.h.:  in every case for  l.h.: 9th note = 
28	Organo	
29-32,		
34-41	Organo	at the beginning of Bar 29 in the r.h.  , and in the l.h. in all cases 
39	Organo	9-12th notes = 
41	Organo	9-12th Notes = 
43	Organo	r.h.: 2nd note = f [#] 2 (for g ²)
45	Violino I	1st note = d ²
47	Organo	2nd half of bar, l.h.: twice a ¹ - f [#] 1
50	Organo	1st half of bar: 


51-53	Organo	l.h.: apart from the 1st note of Bar 51 in all cases  for 
54, 56, 58	Violino I, II	1st half of the bar in all cases: 
56,58	Organo	1st half of the bar, r.h.: inner part e ¹ - f [#] 1 - g ¹ - g ¹ and d [#] 1 e ¹ - f [#] 1 - f [#] 1 missing
59	Organo	l.h.: # missing on 4th note
61	Violino II	4th note = d ²
	Viola	no  on 6th note
63	Organo	1st half of the bar, r.h.: 
65	Organo	r.h.: g ¹ missing (4 times)
67	Organo	r.h.: c ¹ missing (twice)
80	Corno I	. . 7
2. Coro		
1	Organo	l.h.: 
2	Violino II, Alto, Organo	1st crotchet: unclear in Violino II whether e ¹ or f [#] 1, Alto and Organo both e ¹ probably incorrectly for f [#] 1
3	Tenore	
4-5	Organo	r.h.: inner part c ² - b ¹ and g ¹ - a ¹ - b ¹ - b ¹ missing
5	Tenore	
8	Organo	l.h.: 
9	Violino II, Alto	4th note = d ²
10-13	Organo	r.h.: Bar 10, notes 2-4 = g ¹ - f [#] 1 - e ¹ ; l.h.: in Bars 11-13 the 4 last notes are written as semiquavers; in Bar 13 notes 6-8 are missing.
11-12	Violino I	1st half of the bar in both cases: 
16	Organo	2nd half of the bar, r.h.:  (in avoidance of e ³)
17	Violino II	2nd half of the bar: 
25	Organo	r.h.:  for  at beginning of bar
26	Alto	. . 
34	Organo	r.h.: final quaver possibly g ¹ - e ¹
40	Violino I	
41	Organo	1st half of the bar, r.h.: 
45	Organo	l.h.: 2nd chord is without b ¹
58	Corno II	2nd half of the bar: 


3. Recitativo


1	All parts	Time-signature C
1-2	Violino II, Viola	tie missing
9	Violino I	no \flat on 1st note
	Violino II	no \flat on 2nd note
	Soprano	no \flat on 5th note
10	Violino II, Viola	no \flat on 2nd note
11	Viola	2nd note is possibly d1
15	Violino I, II Viola, Organo	 (cf cadence Bar 6)

4. Aria

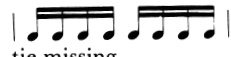
1	Violini	8th note = d2
3	Organo	r.h.: 3rd note = c2
19	Violini	7th note = 
19-20	Organo	l.h.: tie from the last note of Bar 19 to first of 20
21	Organo	second half of bar, r.h.: 
24-25	Organo	l.h.: 1st and 2nd notes in both cases unbeamed
30	Organo	l.h.: 
34	Organo	second half of bar, r.h.: 
35	Violini	caption „Solo” is missing and wrongly entered at beginning of Bar 40
36	Violini	

38	Violini	3rd note = f#2
48	Violini	second half of bar: 

52	Soprano Violini	1st note = a#1 2nd half of bar: 
----	--------------------	--

	Organo	2nd half of bar, r.h.: 
--	--------	--

53	Soprano	b1
55	Violini, Soprano	no \flat on 2nd note

61	Violini, Organo (l.h.)	
84-85	Soprano	tie missing
85	Organo	l.h.:



5. Corale

The repeat of Bars 10-18 is shown in the source by a repeat sign; Bars 9 & 18 end with fermatas. In the source in Bars 6 & 15 the vocal parts have a crotchet, as appropriate to the text before the repeat.

Spelling and punctuation have been modernized; insignificant grammatical slips („vom” for „von”, „in” for „im” etc.) have been tacitly corrected.

The Editor is indebted to the *Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz* in Berlin for placing microfilm and facsimile material at his disposal, and for giving their kind permission for publication.

Tübingen, 1975
Klaus Hofmann (Herbipol)

(English translation by Derek McCulloch)

Concert. Bach

Corn. 1. ex 9.

Corn. 2. 9

Violin 1.

Violin 2.

Viola

Organo Conc.

Seiten 8 und 9: Johann Ernst Bach, *Die Liebe Gottes ist ausgegossen*. Beginn des ersten Satzes (T. 1-38) der Kantate im Manuskript. Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Signatur *Mus. ms. Bach P 403*.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly yellowed paper. The score is organized into three systems, each consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings are present throughout the piece, including *pp.* (pianissimo) at the top, *pianissimo* in the middle of the first system, *pp.* in the second system, and *pp.* and *pp.* in the third system. The bottom two staves of the third system feature a prominent, dark ink smudge or correction that partially obscures the underlying notes. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's draft.

The image displays two pages of a handwritten musical manuscript. The top page (T. 75) shows the conclusion of the first movement, featuring a complex arrangement of staves with various musical notations, including rests and dynamic markings. The bottom page (T. 1-20) begins the second movement, which is a vocal piece. It features two vocal staves with German lyrics: "In Liebe Gottes lie- be Gottes ist aus- gegeben, ist". The lyrics are written in a cursive hand. The musical notation includes notes, rests, and bar lines, with some staves showing instrumental accompaniment. The manuscript is on aged, slightly yellowed paper.

Seiten 10 und 11: Ende des ersten Satzes (T. 75-Schluß) und Beginn des zweiten Satzes (T. 1-20) der Kantate im Manuskript.
Quelle s. S. 8.

Handwritten musical score for the first system. It consists of seven staves. The top three staves contain instrumental parts. The fourth staff has the lyrics "aus - ge - ge - ben". The fifth staff has "aus - ge - ge - ben". The sixth staff has "aus - ge - ge - ben". The seventh staff has "aus - ge - ge - ben". The lyrics are written in a cursive hand and are partially obscured by the musical notation.

Handwritten musical score for the second system. It consists of seven staves. The top three staves contain instrumental parts. The fourth staff has the lyrics "In Lieb - ge - tes". The fifth staff has "In Lieb - ge - tes". The sixth staff has "In Lieb - ge - tes". The seventh staff has "In Lieb - ge - tes". The lyrics are written in a cursive hand and are partially obscured by the musical notation.

Die Liebe Gottes ist ausgegossen

Kantate

Johann Ernst Bach

1722–1777

1. Concert

Musical score for the first system of the concert. The instruments listed are Corni (1 and 2), Violino I and II, Viola, Violoncello/Contrabbasso, and Organo. The score is in G major and 2/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic. The Corni parts feature triplet figures. The strings play a rhythmic accompaniment. The organ provides harmonic support.

Musical score for the second system of the concert. It continues the instrumental parts from the first system. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) for several parts. The organ part features a triplet figure. The score is in G major and 2/4 time.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 15 min.

© 1976/1993 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 30.301

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2011 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by

Klaus Hofmann (Herbipol.)

English version by Jean Lunn

9

Musical score for measures 9-13. The score is written for five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 9 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a triplet of eighth notes. The grand staff contains a triplet of eighth notes. The score continues with various rhythmic patterns and dynamics, including a forte (f) dynamic marking in measure 11. A large watermark 'PROBENPAPIER' is overlaid diagonally across the score.

14

Musical score for measures 14-18. The score is written for five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 14 starts with a treble clef staff containing a quarter note. The bass clef staff contains a quarter note. The grand staff contains a quarter note. The score continues with various rhythmic patterns and dynamics, including a forte (f) dynamic marking in measure 16. A large watermark 'PROBENPAPIER' is overlaid diagonally across the score.

19

19

Carus-Verlag

23

pp

pp

pp

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

26

Musical score for measures 26-28. The score is written for a piano with four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 26 features a melodic line in the upper treble staff with a slur over two notes. Measure 27 continues this line. Measure 28 shows a dynamic change to *f* (forte) and includes a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the upper treble and bass staves.

29

Musical score for measures 29-31. Measure 29 begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a slur over a melodic phrase. Measure 30 continues this phrase. Measure 31 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the upper treble and bass staves.

32

pp

pp

pp

pp

32

This block contains the first system of musical notation, measures 32 through 34. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 32, followed by a half note in measure 33, and a quarter note in measure 34. The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in measures 33 and 34. A large watermark is overlaid on the page.

35

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

35

This block contains the second system of musical notation, measures 35 through 37. The vocal line continues with a quarter note in measure 35, a half note in measure 36, and a quarter note in measure 37. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The dynamic marking *pp* is present in measure 36. A large watermark is overlaid on the page.

38

38

41

41

44

Musical score for measures 44-46. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line consists of a few notes with rests.

47

Musical score for measures 47-49. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line consists of a few notes with rests.

50

53

53

53

53

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

57

57

61

65

65

tr

f

f

f

69

69

3

3

f

f

f

73

73

76

attaca

2. Coro

Corno I
Corno II
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Soprano
Die ... tes, die Lie - - be
us, the love God

Alto
- be Got - tes, die Lie - - be
ve God bears us, the love God

Tenore
Die Lie - be Got - tes, die Lie - - be
The love God bears us, the love God

Basso
Die Lie - be Got - tes, die Lie - - be
The love God bears us, the love God

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

4

4

Got - tes ist aus - - ge aus - - ge -
 bears us is poured ge out
 Got - tes ist aus - ge sen, ist aus - ge -
 bears us is poured. t - ly, is poured out
 Got - tes ist - gos - sen, ist aus - ge -
 bears us is out rich - ly, is poured out

Go+ - - ge - gos - sen, ist aus - ge -
 1 out rich - ly, is poured out

8

8

gos - - - - - sen in un
rich - - - - - ly in -

gos - sen, ist aus - ge - - - - - sen
rich - ly, is poured out - - - - - t - - - - - arts,

gos - sen, ist
rich - ly, is

an - ser Herz,
to our hearts,

- sen in un - ser Herz,
- ly in-to our hearts,

12

12

die Lie - - be Got - tes,
the love God bears us,

die Lie - - be Got - tes,
the love God bears us,

die Lie - - be Got - tes,
the love God bears us,

17

17

die Lie - be aus - ge - gos - sen, die
 the love_God poured out rich - ly, the

Lie - be ist aus - ge - gos - sen, die
 lo - ve is poured out rich - ly, the

God bears us is poured out rich - ly, the

die Lie - be Got - tes ist aus - ge - gos - sen, die
 the love God bears us is poured out rich - ly, the

PROBENPARTIEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

22

22

Lie - be Got - tes ist aus - ge - gos - sen un - - - - ser
 love God bears us is poured out rich - ly in - to - - - - our

Lie - be Got - tes ist aus - ge - gos - sen in - un - - - - ser
 love God bears us is poured out rich - ly in - to - - - - our

Lie - be Got - tes ist aus - ge - gos - sen ly

L: ge - gos - sen
 d out - rich - ly

26

26

Herz, hearts, in in un - to Herz hearts durch den
 hearts, in in un hearts through the

Herz, hearts, in in un Herz hearts durch den
 hearts, in in un hearts through the

durch den
 through the

durch den
 through the

29

f

f

f

29

Heil - - - gen - - - Geist,
 Ho - - - ly - - - Ghost,

Heil - - - gen - - - Gei - - - den
 Ho - - - ly - - - ly - - - ough the

Heil - - - - gen
 Ho - - - - ly

Heil - - - - gen
 Ho - - - - ly

f

Geist, durch den Heil - - - - gen
 Ghost, through the Ho - - - - ly

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

32

32

Geist, die Lie - be Go - tes, us, die Lie - - be God
 Ghost, the love God bears us, the love God

Geist, die Lie - be Go - tes, us, die Lie - - be God
 Ghost, the love God bears us, the love God

Geist, die Lie - be Go - tes, us, die Lie - - be God
 Ghost, the love God bears us, the love God

Geist, die Lie - be Go - tes, us, die Lie - - be God
 Ghost, the love God bears us, the love God

37

37

Got - tes ist aus - ge - gos Herz
 bears - us is poured out - rich - hearts

Got - tes ist aus - un - ser Herz
 bears - us is poured to - our hearts

Got - tes ist - sen in un - ser Herz,
 bears us is rich - ly in - to our hearts,

G

ge - gos - sen in un - ser Herz,
 out rich - ly in - to our hearts,

42

pp

pp

pp

42

durch den Heil - gen Geist, durch den Heil - gen
 through the Ho - ly Ghost, through the Ho - ly

durch den Heil - gen Geist durch den Heil - gen
 through the Ho - ly through the Ho - ly

pp

45

45

Geist, den Heil Geist, die
 Ghost, the Ho Ghost, the

Geist, den Hei Geist, die
 Ghost, th the Ghost, the

die
 the

die
 the

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

48

48

Lie - - be Got - tes ist aus - an - ser Herz durch den
 love God bears us is pour - ed in - to our hearts through the

Lie - - be Got - tes ist at gos - sen in un - ser Herz durch den
 love God bear rich - ly in - to our hearts through the

Lie - - ge - gos - sen in un - ser Herz durch den
 love poured out rich - ly in - to our hearts through the

- tes ist aus - ge - gos - sen in un - ser Herz durch den
 ars us is poured out rich - ly in - to our hearts through the

53

53

Heil - gen Geist, den Heil - - - - -
 Ho - ly Ghost, the Ho - - - - -

Heil - gen Geist, den Heil - - - - -
 Ho - ly Ghost, the Geist,
 Ghost,

Heil - gen C - - - - -
 Ho - ly - - - - - Geist,
 - - - - - ly Ghost,

Heil - - - - -
 Ho - - - - - Geist,
 - - - - - Ghost,

56

56

wel - cher uns ge - ge - - ben ist.
 which the Lord has giv - - en us.

wel - cher uns ge - ge - - ben ist.
 which the Lord has giv - - en us.

wel - cher the L - - - - - ben, ge - - - - - ben ist.
 which the L - - - - - en, has giv - - - - - en us.

ge - - - - - ben, ge - - - - - ben ist.
 giv - - - - - en, has giv - - - - - en us.

3. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

Soprano

Ach Ach, die - ses ist das teu - re Lie - bes -
O, this is the most pre - cious pledge o'

Organo

3

1

as je - dem die Ver - sich - rung gi - bet, daß Gott ihn noch von Her - zen
It gives to all the world as - sur - ance That in his heart of hearts God

6

lie - bet. Und da - mit ja kein Mensch an die - ser Lie - be aus Furcht und Schw
 loves us. And there - fore no man doubts his great af - fec - tion From weak - ness

6

9

durch sei - ne Trie - be in uns das Licht des Glaubens an und mehrt die sü - ße
 : fire of his com - pas - sion He lights the light of faith in us And fans the flame there -

12

Glut, da-mit die Her - zen nicht er - kal - ten und sich viel-mehr r
 of, That hearts may not grow cold be - fore him, But ev - er - more

12

14

res Je - su Lie - be hal - ten.
 ell on Je - sus and a - dore him.

4. Aria

Violini. all unison:
Violino I, II (Tutti)

Viola (all'ottava)
Violoncello
Contrabbasso*

Canto **26**

Soprano

Organo. Concert.

Organo

Ent-

*Siehe Vorwort /See Preface.

12

tr

12

tr

16

16

21

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

25

Solo

p

Ent - zün - - det mich, ihr
 Now kin - - dle me, O

25

30

Tutti

f

rei - - - nen_ Flammen,
 fire_ most_ ho - ly,

30

35

Solo

zün - - det mich, ihr rei - - - nen_ Flam-men, und
 Now kin - - dle me, O fire_ most_ ho - ly, And

35

40

nährt die süß und schö - ne Glut, die süß und schö - ne Glut, die
 feed the sweet and love - ly flame, the sweet and love - ly flame, the

40

44

schö - - ne Glut, ent - zün - det
 love - - ly flame, Now kin
 ,ire most ho - -

44

48

men, ent - zün - det mich,
 ly, now kin - dle me,

52

ent - zün - det mich, ihr rei - nen
now kin - dle me, O fire most

52

56

Flam - - - - - men, na - - - - - schön - ne Glut, die
ho - - - - - ly - - - - - ad love - ly flame, the

56

60

Tutti

ne Glut!
ve - ly flame!

Ped. ad lib.

64 *Fine*

Laßt mich von Him - mels - lie - be bren - - -
 Let me, with ho - ly pas - sion burn - - -

64 *Fine*

69 *Tutti*

- nen,
 - ing, laßt
 Let

69

74

von Him - - mels - - lie - - - be bren - nen und
 with ho - - ly pas - - - sion burn - ing, From

78

stets aus neu - - - er Kraft er
 ev - - - er new - - - er power be

78

81

ken - - nen, daß Gott in mei - ner See - len ruht,
 learn - ing That in my soul is God's own home,

81

85

Gott in mei - - - ner See - len ruht!
 in my soul is God's own home.

5. Corale

Corn. 1.

Corno I

Corn. 2.

Corno II

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Laß
May

be
tion

und Er - kennt - nis
And thy knowl-edge

geminert. Original evtl. gemindert.

dei - ner
thine af -

Lie - be
fec - tion

und Er - kennt - nis
And thy knowl-edge

uns in
we in

dei - ner
thine af -

Lie - be
fec - tion

und Er - kennt - nis
And thy knowl-edge

Laß uns in dei - ner Lie - be und Er - kennt - nis
May we in thine af - fec - tion And thy knowl-edge

8

8

neh - men zu, daß wir im - ben und die - nen
still in - crease, That in sion We serve thee

neh - men zu, .hin .jen blei - - ben und die - nen
still in - crease, .hin . con - fes - - sion We serve thee

neh - m' im Glau - ben blei - - ben und die - nen
still in thine own con - fes - - sion We serve thee

daß wir im Glau - ben blei - - ben und die - nen
That in thine own con - fes - - sion We serve thee

17

17

im in	Geist our	so, souls,	daß So	wir th	nek - it	ken it	dein Thy	
im in	Geist our	so, souls,		wir that	hie we	mö - gen may in -	schmek - ken her - it	dein Thy
im in	Geist our			wir that	hie we	mö - gen may in -	schmek - ken her - it	dein Thy
			daß So	wir that	hie we	mö - gen may in -	schmek - ken her - it	dein Thy

25

25

Sü - ßig - keit im Her -	dür - sten	stets nach	dir.
sweet - ness for our spir -	ev - er	thirst for	thee.
Sü - ßig - keit im	und	dür - sten	stets nach
sweet - ness for oi	And	ev - er	thirst for
Sü - ßig	und	dür - sten	stets nach
sweet - ne	And	ev - er	thirst for
zen	und	dür - sten	stets nach
it	And	ev - er	thirst for
zen	und	dür - sten	stets nach
it	And	ev - er	thirst for
zen	und	dür - sten	stets nach
it	And	ev - er	thirst for
zen	und	dür - sten	stets nach
it	And	ev - er	thirst for
zen	und	dür - sten	stets nach
it	And	ev - er	thirst for
zen	und	dür - sten	stets nach
it	And	ev - er	thirst for