

Johann Sebastian
BACH

Weihnachtsoratorium

Christmas Oratorio
Oratorium Tempore Nativitatis Christi
BWV 248

für Soli (SSATB), Chor (SATB)
2 Flöten, 2 Oboen / Oboen d'amore, 2 Oboen da caccia
3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Klaus Hofmann (Herbipol.)

for soli (SSATB), choir (SATB)
2 flutes, 2 oboes / oboes d'amore, 2 oboes da caccia
3 trumpets, timpani, 2 horns
2 violins, viola and basso continuo
edited by Klaus Hofmann (Herbipol.)
English version by Henry S. Drinker

Stuttgarter Bach-Ausgaben · Urtext
In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig

Partitur/Full score



Carus 31.248/50

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos

IV

Teil I

1. Coro	Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage / <i>Shout ye exultant this Day of Salvation</i>	3
2. Evangelista (Tenore)	Es begab sich aber zu der Zeit / <i>And in those same days it came to pass</i>	37
3. Recitativo (Alto)	Nun wird mein liebster Bräutigam / <i>At last, beloved Saviour mine</i>	38
4. Aria (Alto)	Bereite dich, Zion / <i>Prepare thyself, Zion</i>	39
5. Choral	Wie soll ich dich empfangen / <i>How can I fitly greet thee</i>	42
6. Evangelista	Und sie gebar ihren ersten Sohn / <i>And there she brought forth her firstborn son</i>	43
7. Choral con Recitativo (Soprano e Basso)	Er ist auf Erden kommen arm / <i>He came among us meek and poor</i>	43
8. Aria (Basso)	Großer Herr, o starker König / <i>Mighty Lord of all creation</i>	47
9. Choral	Ach mein herzliebes Jesulein / <i>Ah, Jesus Child, my heart's delight</i>	53

Teil II

10. Sinfonia		55
11. Evangelista	Und es waren Hirten in derselben Gegend / <i>And abiding in the field in that same country</i>	64
12. Choral	Brich an, o schönes Morgenlicht / <i>Break forth, O beauteous morning light</i>	65
13. Evangelista et Angelus (Tenore e Soprano)	Und der Engel sprach zu ihnen / <i>And the angel spoke and said</i>	66
14. Recitativo (Basso)	Was Gott dem Abraham verheißen / <i>What God to Abraham had sworn</i>	67
15. Aria (Tenore)	Frohe Hirten, eilt, ach eilet / <i>Happy shepherds, haste, ah, haste ye</i>	68
16. Evangelista	Und das habt zum Zeichen / <i>This sign do I give you</i>	72
17. Choral	Schaut hin, dort liegt im finstern Stall / <i>Behold! In gloomy stable stall</i>	72
18. Recitativo (Basso)	So geht denn hin, ihr Hirten, geht / <i>So go ye there, ye shepherds, go</i>	73
19. Aria (Alto)	Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh / <i>Sleep thou, my Dearest, and rest thee awhile</i>	74
20. Evangelista	Und alsobald war da bei dem Engel / <i>And sudden there appeared with the angel</i>	81
21. Chorus	Ehre sei Gott in der Höhe / <i>Glory to God in the Highest</i>	82
22. Recitativo (Basso)	So recht, ihr Engel, jauchzt und singet / <i>'Tis well, ye angels, joyful sing</i>	98
23. Choral	Wir singen dir in deinem Heer / <i>In chorus now to thee we raise</i>	99

Teil III

24. Coro	Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen / <i>Ruler of heaven, tho' weak be our voices</i>	103
25. Evangelista	Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren / <i>And as the angels were gone into heaven</i>	116
26. Chorus	Lasset uns nun gehen gen Bethlehem / <i>Let us even go now to Bethlehem</i>	116
27. Recitativo (Basso)	Er hat sein Volk getröst' / <i>Redeemer of his folk</i>	119
28. Choral	Dies hat er alles uns getan / <i>That God has blessed his people thus</i>	120
29. Aria Duetto (Soprano e Basso)	Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen / <i>Lord, thy mercy, thy compassion</i>	121
30. Evangelista	Und sie kamen eilend / <i>And the shepherds hastened</i>	130
31. Aria (Alto)	Schließe, mein Herze, dies selige Wunder / <i>Hold thou forever this blessing in wonder</i>	131
32. Recitativo (Alto)	Ja, ja, mein Herz soll es bewahren / <i>Ah yea, my heart will ever cherish</i>	135
33. Choral	Ich will dich mit Fleiß bewahren / <i>Thee, my Master, faithful serving</i>	136
34. Evangelista	Und die Hirten kehrten wieder um / <i>To their flocks the shepherds then returned</i>	136
35. Choral	Seid froh dieweil / <i>Rejoice and sing</i>	137

Zu diesem Werk ist **carus music**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. Weiterhin ist eine Übe-CD aus der Reihe Carus Choir Coach erhältlich.

For this work **carus music**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. A practice CD from the Carus Choir Coach series is also available. www.carus-music.com

Teil IV

36. Coro	Fallt mit Danken, fällt mit Loben / <i>Bow ye, thankful, kneel and praise ye</i>	139
37. Evangelista	Und da acht Tage um waren / <i>And when eight days were accomplished</i>	165
38. Recitativo con Corale (Soprano e Basso)	Immanuel, o süßes Wort / <i>Immanuel, O word so sweet</i>	165
39. Aria (Soprano I, II)	Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen / <i>Say, my Saviour, tell me rightly</i>	168
40. Recitativo con Corale (Soprano e Basso)	Wohlan, dein Name soll allein / <i>Behold! Thou, Jesus, thou alone</i>	175
41. Aria (Tenore)	Ich will nur dir zu Ehren leben / <i>Thy Name I live to praise and honor</i>	177
42. Choral	Jesus richte mein Beginnen / <i>Jesus, be my firm foundation</i>	183

Teil V

43. Coro	Ehre sei dir, Gott, gesungen / <i>Glory be to God Almighty</i>	190
44. Evangelista	Da Jesus geboren war zu Bethlehem / <i>When Jesus our Lord was born in Bethlehem</i>	205
45. Chorus con Recitativo (Alto)	Wo ist der neugeborne König der Juden / <i>O where is he that is born King of Judea</i>	206
46. Choral	Dein Glanz all Finsternis verzehrt / <i>Thy splendor drives the night away</i>	211
47. Aria (Basso)	Erleucht auch meine finstre Sinnen / <i>Enlighten thou my blinded senses</i>	212
48. Evangelista	Da das der König Herodes hörte / <i>Now when King Herod had heard these things</i>	216
49. Recitativo (Alto)	Warum wollt ihr erschrecken / <i>And why are you thus shaken</i>	217
50. Evangelista	Und ließ versammeln alle Hohepriester / <i>And when the King had gathered all the scribes</i>	218
51. Aria Terzetto (Soprano, Alto, Tenore)	Ach, wenn wird die Zeit erscheinen / <i>Ah, when comes to us salvation</i>	219
52. Recitativo (Alto)	Mein Liebster herrschet schon / <i>Where does my Saviour dwell</i>	230
53. Choral	Zwar ist solche Herzensstube / <i>In my heart of hearts the chamber</i>	231

Teil VI

54. Coro	Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben / <i>Lord, when our haughty foes assail us</i>	232
55. Evangelista et Herodes (Tenore e Basso)	Da berief Herodes die Weisen heimlich / <i>When the King had privily called the Wise Men</i>	259
56. Recitativo (Soprano)	Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen <i>Thou serpent! thou but seek our Lord to slay him</i>	260
57. Aria (Soprano)	Nur ein Wink von seinen Händen / <i>He whom God has not befriended</i>	261
58. Evangelista	Als sie nun den König gehöret hatten / <i>When the Wise Men heard what the King had said</i>	268
59. Choral	Ich steh an deiner Krippen hier / <i>I stand beside thy cradle here</i>	269
60. Evangelista	Und Gott befahl ihnen im Traum / <i>And being warned of God in a dream</i>	269
61. Recitativo (Tenore)	So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier / <i>Begone, enough, my Treasure still is here</i>	270
62. Aria (Tenore)	Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken / <i>With fear the braggart foes are shaken</i>	272
63. Recitativo a 4 voci	Was will der Höllen Schrecken nun / <i>The evil, sinful world is past</i>	279
64. Choral	Nun seid ihr wohl gerochen / <i>The triumph is completed</i>	280

Kritischer Bericht		293
--------------------	--	-----

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 31.248/50), Studienpartitur (Carus 31.248/07), Klavierauszug (Carus 31.248/53), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 31.248/54), Chorpartitur (Carus 31.248/55), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.248/58).

The following performance material is available for this work:

full score (Carus 31.248/50), study score (Carus 31.248/07), vocal score (Carus 31.248/53), vocal score XL in large print (Carus 31.248/54), choral score (Carus 31.248/55), complete orchestral material (Carus 31.248/58).

Vorwort

Bachs *Weihnachtsoratorium* ist, anders als die Gattungsbezeichnung „Oratorium“ vermuten läßt, nicht für eine Aufführung im Zusammenhang bestimmt, sondern als Zyklus von sechs Einzelwerken entstanden, die in den Gottesdiensten der Weihnachtszeit als „Hauptmusiken“ anstelle der Kantate zu musizieren waren. Das Oratorium entstand 1734. Die sechs Teile wurden, wie ein erhaltener Textdruck vermerkt, an den drei Weihnachtsfeiertagen desselben Jahres sowie am Neujahrstag, am Sonntag nach Neujahr (2. Januar) und am Epiphaniastag (6. Januar) 1735 in der Leipziger Hauptkirche St. Nicolai dargeboten, die Teile I, II, IV und VI außerdem auch in der Thomaskirche. Wahrscheinlich hat Bach, wenn nicht das Ganze, so zumindest Teile des Oratoriums in späteren Jahren erneut aufgeführt, doch fehlen hierüber die Nachrichten.

Gattungsgeschichtlich gesehen steht Bachs *Weihnachtsoratorium* in der Tradition der Weihnachtshistorie. Der Brauch, das Weihnachtsevangelium in musikdramatischer Form in der Art der Passionen durch Soliloquenten und einen Chor für die Worte der Engel, Hirten usw. vorzutragen, ist aus dem 17. Jahrhundert besonders für den mitteldeutschen Raum bezeugt. Einen frühen Höhepunkt dieser Tradition repräsentiert die *Weihnachtshistorie* von Heinrich Schütz. Wie bei den Passionen, bei denen ursprünglich ebenfalls nur die biblische Erzählung musikalisch dargestellt wurde, scheint es auch bei der musikalischen Darbietung des Weihnachtsberichts im Verlauf des 17. Jahrhunderts nach und nach zu allerhand Erweiterungen gekommen zu sein, zunächst durch Kirchenliedeeinlagen, dann aber auch durch freigezeichnete, solistische Strophen-Arien; und spätestens 1734 bei Bach – vielleicht aber auch schon vorher – zieht hier wie zuvor schon in die Passionshistorie die moderne Rezitativ- und Arien-dichtung und mit ihr deren italienische Formenwelt ein.

Bachs Textgrundlage ist der biblische Weihnachtsbericht nach Lukas 2, 1–21 und Matthäus 2, 1–12. Er knüpft damit an die Evangelienlesungen des Weihnachtsfestkreises an, setzt sich aber teilweise über die traditionelle Perikopenordnung hinweg. So übergeht er die Lesung des 3. Weihnachtsfeiertags, Johannes 1, 1–14 („Im Anfang war das Wort“), die nicht unmittelbar zum Weihnachtsbericht gehört, gliedert statt dessen den Textzusammenhang der beiden ersten Weihnachtstage, Lukas 2, 1–20, in drei Einheiten und bestreitet damit Teil I–III.¹ Teil IV des Oratoriums entspricht wiederum der kirchlichen Lesungstradition zu Neujahr (Lukas 2, 21). Bei Teil V und VI verfährt Bach aber wieder frei, übergeht die Perikope des Sonntags nach Neujahr, Matthäus 2, 13–23 (Flucht nach Ägypten, Kindermord des Herodes), und nimmt statt dessen für Teil V von der für Epiphaniastag vorgesehenen Lesung, Matthäus 2, 1–12, die Verse 1–6 vorweg; Teil VI beschränkt sich auf die Verse 7–12.

Der Evangelienbericht verbindet sich in Bachs Oratorium mit zwei anderen Textebenen, zum einen mit der freien, sogenannten madrigalischen Dichtung der Eingangschöre, der Arien und der betrachtenden Rezitative, zum anderen mit ausgewählten Kirchenliedstrophen. Als Verfasser der madrigalischen Texte gilt Bachs Leipziger Hausdichter Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700–1764). Die Texte sind weit überwiegend Umdichtungen bereits vorhandener Vorlagen, sogenannte Parodien. Denn Bach hat für die Mehrzahl der Chöre und für fast alle Arien auf frühere

Kompositionen zurückgegriffen, und Aufgabe des Dichters war es, die Sätze mit einem neuen, zur vorhandenen Musik passenden Text zu versehen. Als Parodievorlagen für die Teile I–IV dienten Bach zwei weltliche Kantaten, aus denen er mit je einer Ausnahme sämtliche Arien und Chöre übernahm: „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ (BWV 213) zum Geburtstag des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian am 5. September 1733 und „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten“ (BWV 214) zum Geburtstag der sächsischen Kurfürstin und Königin von Polen Maria Josepha am 8. Dezember 1733. In Teil V hat Bach eine Arie aus der Kantate „Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) zum Jahrestag der Wahl Augusts III. zum König von Polen am 5. Oktober 1734 weiterverwendet (Nr. 47). Außerdem dürfte hier das Terzett „Ach, wenn wird die Zeit erscheinen“ (Nr. 51) parodiert sein. Teil VI beruht auf einer vollständigen Kirchenkantate, deren Text und Bestimmung wir nicht kennen. Im einzelnen bestehen folgende Parodiebeziehungen:²

- Nr. 1 = BWV 214/1 „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten“
Nr. 4 = BWV 213/9 „Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen“
Nr. 8 = BWV 214/7 „Kron und Preis gekrönter Damen“
Nr. 15 = BWV 214/5 „Fromme Musen, meine Glieder“
Nr. 19 = BWV 213/3 „Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh“
Nr. 24 = BWV 214/9 „Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern“
Nr. 29 = BWV 213/11 „Ich bin deine, du bist meine“
Nr. 36 = BWV 213/1 „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“
Nr. 39 = BWV 213/5 „Treues Echo dieser Orten“
Nr. 41 = BWV 213/7 „Auf meinen Flügeln sollst du schweben“
Nr. 47 = BWV 215/7 „Durch die von Eifer entflammten Waffen“
Nr. 51 = ? (Vorlage unbekannt)
Nr. 54,
56, 57,
61–64 = BWV 248a/1–7 (Text unbekannt)

Von den Arien des *Weihnachtsoratoriums* ist also nur eine einzige neu geschaffen, „Schließe, mein Herze, dies selige Wunder“ (Nr. 31), von den Eingangschören ebenfalls nur ein einziger, „Ehre sei dir, Gott, gesungen“ (Nr. 43). Durchweg neu komponiert dagegen sind die Worte des Evangelisten samt denen des Engels (Nr. 13) und des Herodes (Nr. 55) sowie die Chöre der Engel „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Nr. 21), der Hirten „Lasset uns nun gehen gen Bethlehem“ (Nr. 26) und – wenn auch nicht ebenso sicher³ – der Weisen aus dem Morgenlande „Wo ist der neugeborne König der Juden“ (Nr. 45). Neu sind auch die freigezeichneten und von Bach mit Ausnahme des kurzen „So recht, ihr Engel, jauchzt und singet“ (Nr. 22) als *Accompagnati* behandelten Rezitative der Teile I–V, nur in Teil VI sind sie parodiert (Nr. 56, 61, 63). Eigens für das *Weihnachtsoratorium* gesetzt sind außerdem sämtliche Choräle mit Ausnahme des Schlußsatzes (Nr. 64).

¹ Bach läßt dabei Vers 2 des Textes aus („Und diese Schätzung war die allererste ...“).

² Einzelne der im folgenden genannten Sätze sind offenbar Parodien zweiten Grades, d. h. ihre Vorlagen waren ihrerseits schon Parodien. So deuten bei der Vorlage von Nr. 29, BWV 213/11, verschiedene Quellenmerkmale auf Parodierung eines uns unbekanntes Originals. Nr. 39 geht über BWV 213/5 wahrscheinlich auf Satz 7 („Frommes Schicksal, wenn ich frage“) der verschollenen Huldigungskantate „Es lebe der König, der Vater im Lande“ BWV Anh. 11 zurück. Der Nr. 54 zugrundeliegende Eingangsschor einer verschollenen Kirchenkantate war vermutlich Parodie des Eingangssatzes der ihrerseits verschollenen Huldigungskantate „So kämpfet nur, ihr muntern Töne“ BWV Anh. 10.

³ Die von Gerhard Freiesleben („Ein neuer Beitrag zur Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs *Weihnachtsoratorium*“ in: *Neue Zeitschrift für Musik* 83, 1916, S. 237f.) vertretene These, dieser Satz gehe auf den Chor „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel“ aus der verschollenen *Markus-Passion* (BWV 247) zurück, bleibt freilich spekulativ.

Mag bei den madrigalischen Beiträgen Picander die Feder geführt haben, so wird die Auswahl der Choräle eher Bachs Sache gewesen sein. In hohem Maße prägen gerade sie das Gesicht des Werkes. Neben bekannten Luther-Liedern verwendet Bach in bemerkenswertem Umfang Lieddichtungen des 17. Jahrhunderts, vor allem von Paul Gerhardt (1607–1676) und Johann Rist (1607–1667). Die Liedstrophen erscheinen mit wenigen Ausnahmen mit ihren bis heute geläufigen Melodien. Im einzelnen handelt es sich um folgende Kirchenlieder:

- Nr. 5 *Wie soll ich dich empfangen*: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1653 (EG 11); Melodie: „Herzlich tut mich verlangen“, Hans Leo Haßler 1601
- Nr. 7 *Er ist auf Erden kommen arm*: Strophe 6 des Liedes „Gelobet seist du, Jesu Christ“ von Martin Luther 1524 (EG 23); Melodie: 15. Jahrhundert, Wittenberg 1524
- Nr. 9 *Ach mein herzliebes Jesulein*: Strophe 13 des Liedes „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ von Martin Luther 1535 (EG 24); Melodie: Martin Luther 1539
- Nr. 12 *Brich an, o schönes Morgenlicht*: Strophe 9 des Liedes „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ von Johann Rist 1641 (vgl. EG 33); Melodie: Johann Schop 1641
- Nr. 17 *Schaut hin, dort liegt im finstern Stall*: Strophe 8 des Liedes „Schaut, schaut, was ist für Wunder dar“ von Paul Gerhardt 1667; Melodie wie Nr. 9
- Nr. 23 *Wir singen dir in deinem Heer*: Strophe 2 des Liedes „Wir singen dir, Immanuel“ von Paul Gerhardt 1653; Melodie wie Nr. 9
- Nr. 28 *Dies hat er alles uns getan*: Strophe 7 des Liedes „Gelobet seist du, Jesu Christ“, siehe oben Nr. 7
- Nr. 33 *Ich will dich mit Fleiß bewahren*: Strophe 15 des Liedes „Fröhlich soll mein Herze springen“ von Paul Gerhardt 1653 (EG 36); Melodie: nach Johann Georg Ebeling 1666
- Nr. 35 *Seid froh dieweil*: Strophe 4 des Liedes „Laßt Furcht und Pein“ von Christoph Runge 1653, Melodie: „Wir Christenleut“, Dresden 1593
- Nr. 38 *Jesu, du mein liebstes Leben*: Strophe 1, Vers 1–4, des Liedes von Johann Rist 1642; Melodie möglicherweise von Bach
- Nr. 40 *Jesu, meine Freud und Wonne*: Fortsetzung der Liedstrophe von Nr. 38
- Nr. 42 *Jesus richte mein Beginnen*: Strophe 15 des Liedes „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen“ von Johann Rist 1642 (EG 61); Melodie möglicherweise von Bach
- Nr. 46 *Dein Glanz all Finsternis verzehrt*: Strophe 5 des Liedes „Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit“ von Georg Weißel 1642; Melodie: „In dich hab ich gehoffet, Herr“, Leipzig 1573
- Nr. 53 *Zwar ist solche Herzensstube*: Strophe 9 des Liedes „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte“ von Johann Franck 1655; Melodie: „Gott des Himmels und der Erden“ nach Heinrich Albert 1642
- Nr. 59 *Ich steh an deiner Krippen hier*: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1653 (EG 37); Melodie: „Nun freut euch, lieben Christen gmein“, Wittenberg 1529
- Nr. 64 *Nun seid ihr wohl gerochen*: Strophe 4 des Liedes „Ihr Christen auserkoren“ von Georg Werner 1642; Melodie wie Nr. 5

Nach dem Tode Bachs versank mit einem Großteil seines Œuvres auch das *Weihnachtsoratorium* in einen Hundertschlaf. 1844 war es der Breslauer Universitätsmusikdirektor Johann Theodor Mosewius (1788–1858), der als erster dem Werk zu neuem klingenden Leben verhalf. 1865 erschien das Oratorium, herausgegeben von Wilhelm Rust, in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft und trat damit seinen Weg in die Öffentlichkeit an.

In den anderthalb Jahrhunderten seit seiner Wiederentdeckung für die Öffentlichkeit hat das *Weihnachtsoratorium* nur ausnahmsweise den Weg zurück in die Gottesdienste des Weihnachtsfestkreises gefunden; sein eigentlicher Platz ist seit langem das öffentliche Konzert, wo es gewöhnlich in verkürzter Form, gelegentlich auch in Doppelveranstaltungen vollständig dargeboten wird. Die bei weitem verbreitetste Aufführungsform ist die der Darbietung ausschließlich der Teile I–III, die ja sowohl inhaltlich in ihrer Konzentration auf das eigentliche Weihnachtsgeschehen wie auch formal mit ihrem gewichtigen Abschluß in der Tonart und in der strahlenden Festbesetzung des Eingangschors ein geschlossenes und abgerundetes Ganzes darstellen.⁴

Über die unserer Ausgabe zugrunde liegenden Quellen, die Editionsgrundsätze und Einzelheiten der Textredaktion informiert der Kritische Bericht am Ende dieses Bandes. Besonders hingewiesen sei jedoch noch auf folgende Besonderheiten: In Teil I und III ist bei einigen Chorälen (Nr. 5, 9, 28, 33, 35) in den Quellen unklar, ob die Oboisten die normale Oboe oder Oboe d’amore spielen sollen. Wir empfehlen, bei Nr. 5 und 9 sowie bei Nr. 28 bei der Oboe d’amore zu bleiben und für Nr. 33 und 35 zurück zur normalen Oboe zu wechseln. Teil II ist von Bach – wie im Kritischen Bericht näher ausgeführt – ohne Flöten konzipiert. Bei einer Einzelaufführung dieses Teils wäre demnach auch eine entsprechend reduzierte Bläserbesetzung in Betracht zu ziehen. Der instrumentale Solopart der Arie Nr. 15, „Frohe Hirten, eilt, ach eilet“, (den Bach in seiner Partitur ohne Besetzungsangabe gelassen hat) wäre dann der Oboe zuzuweisen, an die Bach vermutlich auch zunächst gedacht hat (in der Parodievorlage BWV 214/5 Oboe d’amore).

In der Arie Nr. 8, „Großer Herr, o starker König“, haben in T. 63–64 sowohl in Bachs Partitur als auch in den Originalstimmen die Legatobögen in Violine I (+ Flöte I), Violine II und Viola die Form von Wellenlinien. Offenbar ist ein Tremolo- oder Vibratoeffekt gemeint.

Die vorliegende vollständige Ausgabe des *Weihnachtsoratoriums* stellt eine Erweiterung der auf die Teile I–III beschränkten Edition aus dem Jahre 1999 dar. Der Notentext der Teile I–III ist, abgesehen von einzelnen Korrekturen, unverändert übernommen.

Der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, die die Originalpartitur und die Originalstimmen des *Weihnachtsoratoriums* zu ihren Schätzen zählt, sei für die Erlaubnis, die Handschriften für die vorliegende Ausgabe zu benutzen, verbindlich gedankt.

Göttingen, 1999/2005

Klaus Hofmann

⁴ Speziell für diese Aufführungsform gedacht und daher gesondert im Carus-Verlag erschienen sind Klavierauszug (CV 31.248/03), Chorpartitur (CV 31.248/05) und Aufführungsmaterial der Teile I–III.

Foreword

Contrary to what one would assume from the generic term "Oratorio," Bach's *Weihnachtsoratorium* (Christmas Oratorio) was intended not for performance as a complete work but as a cycle of six individual pieces to be used instead of cantatas as the "principal music" at church services during the Christmas period. The Oratorio dates from 1734. An extant libretto shows that its six parts were performed on the three Christmas festival days in the same year, as well as on New Year's Day, the Sunday after New Year (2nd January) and Epiphany (6th January) in 1735 at the Nicolaikirche in Leipzig; Parts I, II, IV and VI were also performed at the Thomaskirche. It is probable that Bach repeated the whole or at least some parts of the oratorio in later years, but we have no information in that respect.

Bach's *Weihnachtsoratorium* belongs to the tradition of the Christmas *historia*. The custom of performing the Christmas Gospel in musical-dramatic form similar to Passion compositions, with soliloquies and a chorus for the words of the angels, shepherds, etc., is especially well documented in the 17th century in central Germany. The *Weihnachtshistorie* by Heinrich Schütz represents an early high point in this tradition. As in the Passions, in which originally only the biblical narrative was set to music, it appears that during the course of the 17th century more and more elements gradually came to be added to performances of the Christmas story, first through the use of verses from familiar hymns, then through solo strophic arias using freely paraphrased words. Not later than 1734 in Bach, or possibly earlier, as in previous Passion settings, these *historiae* drew upon modern recitative and aria with their concomitant elements of Italian form.

The words are based on the biblical accounts of the Nativity in Luke 2:1–21 and Matthew 2:1–12. Bach made use of the Gospel readings for services during the Christmas season, but sometimes he departed from the traditional prescribed readings. Thus he did not use the Gospel for the 3rd day of Christmas, John 1:1–14 ("In the beginning was the Word"), which is not directly connected with the events of the Nativity, instead dividing the Gospel readings for the first two days of Christmas, Luke 2:1–20, into three sections, used in Parts I–III.¹ Part IV of the oratorio corresponds once again to the traditional Gospel reading for the New Year (Luke 2:21). However in Parts V and VI Bach returned to a freer treatment, ignoring the prescribed readings for the Sunday after New Year, Matthew 2:13–23 (the flight into Egypt and Herod's massacre of the children); instead, for Part V he anticipated the designated reading for Epiphany, Matthew 2:1–12, by employing verses 1–6; Part VI is restricted to verses 7–12.

The Evangelist's narration in Bach's oratorio is combined with two other layers of text: the first is the free, so-called madrigalesque poetry of the opening choruses, the arias and contemplative recitatives, while the second are selected verses chosen from hymns. The author of the madrigalesque texts is believed to have been Bach's established poet in Leipzig, Christian Friedrich Henrici, known as Picander (1700–1764). The great majority of the texts are re-writings of existing texts, known as parodies. For most of the choruses and almost all the arias, Bach drew upon earlier compositions, so that the poet's task was to write new words to fit existing music. For the originals parodied in Parts I–IV Bach used two secular cantatas from which, with one exception

in each case, he took all the arias and choruses: "Laßt uns sorgen, laßt uns wachen" (BWV 213), written for the birthday of the Electoral Prince Friedrich Christian of Saxony on 5 September 1733, and "Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten" (BWV 214), for the birthday of the Electress of Saxony and Queen of Poland, Maria Josepha, on 8 December 1733. In Part V Bach used an aria from the cantata "Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" (BWV 215), written for the anniversary of the election of August III as King of Poland on 5 October 1734 (No. 47). The trio "Ach, wenn wird die Zeit erscheinen" (No. 51) may also be a parody of an earlier piece. Part VI is based on a complete church cantata, whose text and purpose are unknown. The following list shows further parody relationships:²

- No. 1 = BWV 214/1 "Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten"
- No. 4 = BWV 213/9 "Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen"
- No. 8 = BWV 214/7 "Kron und Preis gekrönter Damen"
- No. 15 = BWV 214/5 "Fromme Musen, meine Glieder"
- No. 19 = BWV 213/3 "Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh"
- No. 24 = BWV 214/9 "Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern"
- No. 29 = BWV 213/11 "Ich bin deine, du bist meine"
- No. 36 = BWV 213/1 "Laßt uns sorgen, laßt uns wachen"
- No. 39 = BWV 213/5 "Treues Echo dieser Orten"
- No. 41 = BWV 213/7 "Auf meinen Flügeln sollst du schweben"
- No. 47 = BWV 215/7 "Durch die von Eifer entflammten Waffen"
- No. 51 = ? (original unknown)
- No. 54,
56, 57,
61–64 = BWV 248a/1–7 (text unknown)

Only one of the arias in the *Weihnachtsoratorium* was newly composed: "Schließe, mein Herze, dies selige Wunder" (No. 31), and of the opening choruses, also, only one was original: "Ehre sei dir, Gott, gesungen" (No. 43). Wholly newly composed, however, are the words of the Evangelist, those of the Angel (No. 13), of Herod (No. 55), and the choruses of the angels "Ehre sei Gott in der Höhe" (No. 21), of the shepherds "Lasset uns nun gehen gen Bethlehem" (No. 26) and – although this is less certain³ – of the wise men from the east "Wo ist der neugeborne König der Jüden" (No. 45). Except for the short "So recht, ihr Engel, jauchzt und singet" (No. 22), the recitatives of Parts I–V, to freely written words and set by Bach as *accompagnati*, are also new; only in Part VI are the recitatives parodies (Nos. 56, 61, 63). All the chorales were composed especially for the *Weihnachtsoratorium*, with the exception of the final movement (No. 64).

While Picander may have written the madrigalesque elements of the work, Bach will have played an important part in shaping it through his choice of the chorales, which greatly influence its

¹ Bach omitted the second verse of the text ("And this taxing was first made ...").

² Certain of the following movements are evidently doubly parodies, i.e. their originals were themselves already parodies. Thus the model for No. 29, BWV 213/11, suggests through various characteristics a source which is a parody of an unknown original. No. 39 goes back through BWV 213/5, probably to the 7th movement ("Frommes Schicksal, wenn ich frage") of the lost homage cantata "So lebe der König, der Vater im Lande," BWV Anh. 11. The basis for No. 54, the opening chorus of a lost church cantata, was probably a parody of the opening movement of a homage cantata, also lost, "So kämpfet nur, ihr muntern Töne," BWV Anh. 10.

³ The theory put forward by Gerhard Freiesleben ("Ein neuer Beitrag zur Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Weihnachtsoratorium" in: *Neue Zeitschrift für Musik* 83, 1916, p. 237f.) that this movement was based on the chorus "Pfu! dich, wie fein zerbrichst du den Tempel" from the lost *Markus-Passion* (St. Mark Passion) BWV 247 remains mere speculation.

character. Apart from well-known hymns by Luther, Bach made extensive use of 17th-century hymns, particularly by Paul Gerhardt (1607–1676) and Johann Rist (1607–1667). With a few exceptions the hymn verses appear with the tunes to which they are still sung today. Verses from the following hymns are included in Parts I–VI:

- No. 5 *Wie soll ich dich empfangen*: Verse 1 of the hymn by Paul Gerhardt, 1653; tune: "Herzlich tut mich verlangen," Hans Leo Haßler 1601
- No. 7 *Er ist auf Erden kommen arm*: Verse 6 of the hymn "Gelobet seist du, Jesu Christ" by Martin Luther 1524; tune: 15th century, Wittenberg, 1524
- No. 9 *Ach mein herzliebtes Jesulein*: Verse 13 of the hymn "Vom Himmel hoch, da komm ich her" by Martin Luther, 1535; tune: Martin Luther, 1539
- No. 12 *Brich an, o schönes Morgenlicht*: Verse 9 of the hymn "Ermuntre dich, mein schwacher Geist" by Johann Rist, 1641; tune: Johann Schop, 1641
- No. 17 *Schaut hin, dort liegt im finstern Stall*: Verse 8 of the hymn "Schaut, schaut, was ist für Wunder dar" by Paul Gerhardt, 1667; tune: the same as No. 9
- No. 23 *Wir singen dir in deinem Heer*: Verse 2 of the hymn "Wir singen dir, Immanuel" by Paul Gerhardt, 1653; tune: the same as No. 9
- No. 28 *Dies hat er alles uns getan*: Verse 7 of the hymn "Gelobet seist du, Jesu Christ," see No. 7 above
- No. 33 *Ich will dich mit Fleiß bewahren*: Verse 15 of the hymn "Fröhlich soll mein Herze springen" by Paul Gerhardt, 1653; tune: after Johann Georg Ebeling, 1666
- No. 35 *Seid froh dieweil*: Verse 4 of the hymn "Laßt Furcht und Pein" by Christoph Runge, 1653; tune: "Wir Christenleut," Dresden, 1593
- No. 38 *Jesu, du mein liebstes Leben*: Verse 1, lines 1–4 of the hymn by Johann Rist, 1642; tune: possibly by Bach
- No. 40 *Jesu, meine Freud und Wonne*: continuation of the verse from No. 38
- No. 42 *Jesus richte mein Beginnen*: Verse 15 of the hymn "Hilf, Herr Jesu, laß gelingen" by Johann Rist, 1642; tune: possibly by Bach
- No. 46 *Dein Glanz all Finsternis verzehrt*: Verse 5 of the hymn "Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit" by Georg Weißel, 1642; tune: "In dich hab ich gehoffet, Herr," Leipzig 1573
- No. 53 *Zwar ist solche Herzensstube*: Verse 9 of the hymn "Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte" by Johann Franck, 1655; tune: "Gott des Himmels und der Erden" after Heinrich Albert, 1642
- No. 59 *Ich steh an deiner Krippen hier*: Verse 1 of the hymn by Paul Gerhardt, 1653; tune: "Nun freut euch, lieben Christen gmein," Wittenberg, 1529
- No. 64 *Nun seid ihr wohl gerochen*: Verse 4 of the hymn "Ihr Christen auserkoren" by Georg Werner, 1642; tune: as No. 5

After Bach's death the *Weihnachtsoratorium*, in common with the greater part of his oeuvre, sank into a prolonged oblivion which was to continue well into the next century. In 1844 the Breslau University Director of Music Johann Theodor Mosewius (1788–1858) was the first musician to bring this work to new life in concert and in 1865 this Oratorio, edited by Wilhelm Rust, appeared in the Bach-Gesellschaft Complete Edition, thus at last becoming available to the public.

During the century and half since its rediscovery for the public the *Weihnachtsoratorium* has only seldom found its way back into church services during the Christmas season; its place has

long been at public concerts, where it is generally performed in a shortened form or sometimes complete but spread over two concerts. By far the most common practice is to perform only Parts I–III, which offer a unified whole both in the concentration of the actual events of the Nativity as well as in the musical structure with the powerful conclusion in the same key and with the same bright, festive scoring as in the opening chorus.⁴

Information concerning sources on which our publication is based, the editorial principles employed and details of the editing of the music are given in the Critical Report at the end of this volume. The following points should, however, be noted here: In Parts I and III it is unclear in the sources whether in certain chorales (Nos. 5, 9, 28, 33, 35) the oboists should play ordinary oboes or oboes d'amore. We recommend the use of oboes d'amore in Nos. 5, 9 and 28, changing back to normal oboes for Nos. 33 and 35. Part II was conceived by Bach without flutes – as is detailed in the Critical Report. If this part of the work is performed on its own, the wind instrument scoring can therefore be reduced accordingly. In that case the solo instrumental part in Aria No. 15, "Frohe Hirten, eilt, ach eilet" (for which Bach did not specify any particular instrument in his score) can be assigned to the oboe, which Bach probably had in mind originally (the earlier version of the music, BWV 214/5, used an oboe d'amore).

In Aria No. 8, "Großer Herr, o starker König," bars 63–64, both in Bach's score and in the original performance parts the legato slurs in violin I (+ flute I), violin II and viola take the form of wavy lines. Evidently a tremolo or vibrato effect is intended.

This complete publication of the *Weihnachtsoratorium* augments the edition of 1999 which was restricted to Parts I–III. Apart from a few corrections, the musical text of Parts I–III remains unaltered.

We offer sincere thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, which numbers the original score and the original parts of the *Weihnachtsoratorium* among its treasures, for granting permission to use the manuscripts for the present publication.

Göttingen, 1999/2005
Translation: John Coombs

Klaus Hofmann

⁴ Especially planned for performance of this edition, and therefore published separately by Carus-Verlag, are the piano/vocal score (CV 31.248/03), choral score (CV 31.248/05) and performance material of parts I–III.

Avant-propos

Le *Weihnachtsoratorium* (Oratorio de Noël) de Bach n'est pas destiné à une exécution intégrale comme pourrait le laisser supposer le genre indiqué dans le titre. Il s'agit en fait d'un cycle de six œuvres indépendantes destinées à être interprétées comme « musiques principales » durant les services du temps de Noël à la place de la cantate. L'oratorio fut écrit en 1734. Comme nous l'apprend une impression du texte qui nous est parvenue, les six parties furent jouées à la principale église de Leipzig, celle de Saint-Nicolas, lors des trois jours des fêtes de Noël de la même année ainsi que le jour du Nouvel An, le dimanche suivant le jour de l'an (2 janvier) et le jour de l'Épiphanie (6 janvier) 1735. En outre, les parties I, II, IV et VI furent données à l'église Saint-Thomas. Bach a vraisemblablement redonné l'oratorio, si ce n'est au complet, du moins en partie, les années suivantes, cependant, cette hypothèse n'est confirmée par aucun document.

Du point de vue de l'histoire des genres, le *Weihnachtsoratorium* suit la tradition des récits de la Nativité. La coutume consistant à représenter le contenu des évangiles de Noël sous une forme musicale et dramatique correspondant au genre des Passions grâce à des soliloques et des chœurs correspondant aux paroles des anges, des bergers, etc., est attestée dès le dix-septième siècle, particulièrement dans le centre de l'Allemagne. La *Weihnachtshistorie* (Histoire de la Nativité) de Heinrich Schütz représente un premier apogée de cette tradition. Comme pour les Passions où, à l'origine, seul le récit biblique était mis en musique, il semble que la représentation musicale du récit de Noël ait subi des rajouts au cours du dix-septième siècle, au départ par l'introduction de chants religieux, puis ensuite aussi d'airs à strophes solistes de poésie libre pour arriver enfin à Bach en 1734, mais peut-être également plutôt, qui utilise comme auparavant dans les Passions des récitatifs et des arias de type moderne, introduisant ainsi le monde des formes italiennes.

Le texte utilisé par Bach est le récit de la Nativité tel qu'il apparaît dans les Évangiles de saint Luc 2, 1–21 et de saint Matthieu 2, 1–12. Bach part donc de la lecture des Évangiles des fêtes de Noël tout en se plaçant partiellement au dessus de l'ordre traditionnel de la péripécopie. C'est ainsi qu'il omet la lecture du troisième jour de Noël extraite de saint Jean 1, 1–14 (« Au commencement était le Verbe ») qui n'appartient pas à proprement parler au récit de Noël et divise pour compenser les textes des deux premiers jours empruntés à saint Luc 2, 1–20 en trois unités remplissant les parties I à III.¹ La partie IV de l'oratorio correspond à nouveau à la tradition religieuse du Nouvel An (saint Luc, 2, 21). Pour les parties V et VI, Bach agit à nouveau librement en omettant la péripécopie du dimanche après le Nouvel An (saint Matthieu 2, 13–23 : Fuite en Égypte, Massacre des Saints Innocents) et en utilisant pour la remplacer les versets 1 à 6 de la lecture prévue pour l'Épiphanie (saint Matthieu 2, 1–12). La partie VI se limite aux versets 7–12.

Le récit des Évangiles s'allie dans l'Oratorio de Bach à deux autres niveaux textuels, d'une part au récit libre, dit madrigal des chœurs d'entrée, des arias et des récitatifs contemplatifs, d'autre part à des strophes de chants religieux choisies. Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700–1764), auteur favori de Bach à Leipzig, est considéré comme le père des textes en forme de madrigaux. Les textes sont en grande partie des remaniements de modèles déjà existants, des dites parodies. Car Bach eut recours pour la plu-

part des chœurs et pour presque toutes les arias à des compositions antérieures et la tâche du poète était de doter les mouvements d'un nouveau texte adapté à la musique présente. Bach se servit comme modèles parodiques pour les parties I–IV de deux cantates profanes dont il reprit tous les arias et chœurs, à une exception près : « Laßt uns sorgen, laßt uns wachen » (Veillons, attendons) BWV 213 pour l'anniversaire de l'électeur de Saxe Frédéric Chrétien, le 5 septembre 1733 et « Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten » (Sonnez timbales, résonnez trompettes) BWV 214 pour l'anniversaire de l'électrice de Saxe et reine de Pologne Marie-Josèphe, le 8 décembre 1733. Dans Partie V, Bach a réutilisé une aria de la cantate « Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen » (Loue ton bonheur, Saxe bénie) BWV 215 pour le jour anniversaire de la montée d'Auguste III sur le trône de Pologne, le 5 octobre 1734 (N° 47). De plus, le trio « Ach, wenn wird die Zeit erscheinen » (Ah, quand viendra le jour) (N° 51) semble avoir été parodié ici. Partie VI repose sur une cantate d'église complète dont nous ne connaissons ni le texte ni la destination. Dans le détail, les relations parodiques suivantes existent :²

- N° 1 = BWV 214/1 « Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten »
- N° 4 = BWV 213/9 « Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen »
- N° 8 = BWV 214/7 « Kron und Preis gekrönter Damen »
- N° 15 = BWV 214/5 « Fromme Musen, meine Glieder »
- N° 19 = BWV 213/3 « Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh »
- N° 24 = BWV 214/9 « Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern »
- N° 29 = BWV 213/11 « Ich bin deine, du bist meine »
- N° 36 = BWV 213/1 « Laßt uns sorgen, laßt uns wachen »
- N° 39 = BWV 213/5 « Treues Echo dieser Orten »
- N° 41 = BWV 213/7 « Auf meinen Flügeln sollst du schweben »
- N° 47 = BWV 215/7 « Durch die von Eifer entflammten Waffen »
- N° 51 = ? (Modèle inconnu)
- N° 54,
- 56, 57,
- 61–64 = BWV 248a/1–7 (Texte inconnu)

Parmi les arias du *Weihnachtsoratorium*, une seule « Schließe, mein Herze, dies selige Wunder » (N° 31) a donc été écrite pour l'occasion, et parmi les chœurs d'entrée, un seul également « Ehre sei dir, Gott, gesungen » (N° 43). Par contre, les paroles de l'Évangéliste sont des compositions nouvelles, ainsi que celles de l'Ange (N° 13) et d'Hérode (N° 55) et les chœurs des anges « Ehre sei Gott in der Höhe » (N° 21), des bergers « Lasset uns nun gehen gen Bethlehem » (N° 26) et – même si cela n'est pas absolument sûr³ – des mages venus d'Orient « Wo ist der neu-

¹ Bach laisse ainsi de côté le deuxième verset du texte (« Et ce recensement fut le tout premier ... »).

² Quelques-uns des mouvements cités dans la suite sont manifestement des parodies de second degré, à savoir que leurs modèles étaient déjà des parodies. C'est ainsi que dans le modèle du N° 29, BWV 213/11, diverses caractéristiques de sources indiquent une parodie d'un original inconnu de nous. Le N° 39 remonte vraisemblablement par BWV 213/5 au mouvement 7 (« Frommes Schicksal, wenn ich frage ») de la cantate d'hommage disparue « Es lebe der König, der Vater im Lande » BWV Anh. 11. Le chœur d'entrée à la base du N° 54 d'une cantate d'église disparue était sans doute la parodie du mouvement d'entrée de la cantate d'hommage disparue elle aussi « So kämpfet nur, ihr muntern Töne » BWV Anh. 10.

³ La thèse défendue par Gerhard Freiesleben (« Ein neuer Beitrag zur Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Weihnachtsoratorium », dans : *Neue Zeitschrift für Musik* 83, 1916, p. 237 sq.) selon laquelle ce mouvement remonterait au chœur « Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel » de la *Markus-Passion* (Passion selon Saint Marc) disparue (BWV 247) reste bien de l'ordre de la spéculation.

geborne König der Jüden » (N° 45). Nouveaux aussi, les récitatifs d'inspiration libre des parties I–V et traités par Bach en accompagnati (à l'exception du bref N° 22 « So recht, ihr Engel, jauchzt und singet ») sont seulement parodiés dans la partie VI (N° 56, 61, 63). Tous les chorals, à l'exception du mouvement final (N° 64), sont en outre composés pour le *Weihnachtsoratorium*.

Si les madrigaux sont de la plume de Picander, c'est Bach qui dut faire le choix des chorals. Ils donnent à l'œuvre ses traits principaux. En dehors de chants luthériens connus, Bach utilise dans une quantité remarquable des chants du 17^{ème} siècle, surtout de Paul Gerhardt (1607–1676) et de Johann Rist (1607–1667). A quelques exceptions près, les strophes apparaissent avec leurs mélodies en usage jusqu'à aujourd'hui. La liste des chants d'église est la suivante :

- N° 5 *Wie soll ich dich empfangen* : première strophe du chant de Paul Gerhardt datant de 1653 ; mélodie : « Herzlich tut mich verlangen », Hans Leo Haßler 1601
- N° 7 *Er ist auf Erden kommen arm* : sixième strophe du chant « Gelobet seist du, Jesu Christ » de Martin Luther datant de 1524 ; mélodie : XV^e siècle, Wittenberg 1524
- N° 9 *Ach mein herzliebtes Jesulein* : treizième strophe du chant « Vom Himmel hoch, da komm ich her » de Martin Luther datant de 1535 ; mélodie : Martin Luther 1539
- N° 12 *Brich an, o schönes Morgenlicht* : neuvième strophe du chant « Ermuntre dich, mein schwacher Geist » de Johann Rist datant de 1641 ; mélodie : Johann Schop 1641
- N° 17 *Schaut hin, dort liegt im finstern Stall* : huitième strophe du chant « Schaut, schaut, was ist für Wunder dar » de Paul Gerhardt datant de 1667, même mélodie que le N° 9
- N° 23 *Wir singen dir in deinem Heer* : deuxième strophe du chant « Wir singen dir, Immanuel » de Paul Gerhardt datant de 1653, même mélodie que le N° 9
- N° 28 *Dies hat er alles uns getan* : septième strophe du chant « Gelobet seist du, Jesu Christ », voir N° 7
- N° 33 *Ich will dich mit Fleiß bewahren* : quinzième strophe du chant « Fröhlich soll mein Herze springen » de Paul Gerhardt datant de 1653 ; mélodie : d'après Johann Georg Ebeling 1666
- N° 35 *Seid froh dieweil* : quatrième strophe du chant « Laßt Furcht und Pein » de Christoph Runge datant de 1653 ; mélodie : « Wir Christenleut », Dresde 1593
- N° 38 *Jesu, du mein liebstes Leben* : première strophe, vers 1–4, du chant de Johann Rist datant de 1642 ; mélodie peut-être de Bach
- N° 40 *Jesu, meine Freud und Wonne* : poursuite de la strophe du chant du N° 38
- N° 42 *Jesus richte mein Beginnen* : quinzième strophe du chant « Hilf, Herr Jesu, laß gelingen » de Johann Rist datant de 1642 ; mélodie peut-être de Bach
- N° 46 *Dein Glanz all Finsternis verzehrt* : cinquième strophe du chant « Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit » de Georg Weißel datant de 1642 ; mélodie : « In dich hab ich gehoffet, Herr », Leipzig 1573
- N° 53 *Zwar ist solche Herzensstube* : neuvième strophe du chant « Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte » de Johann Franck datant de 1655 ; mélodie : « Gott des Himmels und der Erden » d'après Heinrich Albert 1642
- N° 59 *Ich steh an deiner Krippen hier* : première strophe du chant de Paul Gerhardt datant de 1653 ; mélodie : « Nun freut euch, lieben Christen gmein », Wittenberg 1529
- N° 64 *Nun seid ihr wohl gerochen* : quatrième strophe du chant « Ihr Christen auserkoren » de Georg Werner datant de 1642 ; mélodie comme N° 5

Après la mort de Bach, l'oratorio, comme la plus grande partie de l'œuvre du compositeur tomba dans un oubli des siècles. En 1844, ce fut Johann Theodor Mosewius (1788–1858), le directeur de la musique de l'Université de Breslau, qui permit à l'œuvre de retentir à nouveau. L'oratorio fut publié par Wilhelm Rust en 1865 dans l'édition intégrale de la Bach-Gesellschaft ce qui le fit connaître au public.

Durant les 150 ans qui se sont écoulés depuis sa redécouverte, l'oratorio n'a que rarement retrouvé le chemin des services religieux du temps de Noël, sa vraie place étant depuis longtemps le concert public où il apparaît généralement en version abrégée et, de temps en temps, intégralement en une série de deux concerts. La forme la plus répandue d'exécution reste de loin celle des parties I à III qui forment, tant du point de vue de leur contenu se concentrant sur ce qui est vraiment arrivé la nuit de Noël que du point de vue de la forme avec leur imposant finale dans la tonalité et dans l'éblouissante distribution du chœur initial, un tout en soi bien équilibré et achevé.⁴

L'apparat critique situé à la fin de ce volume donne les informations regardant les sources utilisées, les principes ayant guidé l'édition et les détails concernant la rédaction du texte. Il est cependant nécessaire d'attirer l'attention sur quelques particularités : Dans les parties I et III, les sources ne sont parfois pas claires quant à l'emploi de hautbois ou de hautbois d'amour dans certains chorals (N° 5, 9, 28, 33, 35). Nous conseillons de rester au hautbois d'amour dans les N° 5 et 9 ainsi que 28 et de revenir au hautbois pour les N° 33 et 35. Comme l'apparat critique le signale avec plus de détails, la partie II a été conçue par Bach sans flûtes. Si l'on exécute donc uniquement cette partie, on peut alors envisager une formation d'instruments à vent réduite. La partie instrumentale solo de l'aria N° 15 « Frohe Hirten, eilt, ach eilet » que Bach a laissé sans indication de distribution serait alors confiée au hautbois auquel Bach avait vraisemblablement pensé au départ (dans le texte utilisé par la parodie BWV 214/5 hautbois d'amour).

Aux mesures 63–64 de l'aria N° 8 « Großer Herr, o starker König », les arcs de legato ont la forme de vagues dans les parties de violon I (+ flûte I), violon II et alto aussi bien dans la partition de Bach que dans les voix originales. Cela signifie vraisemblablement un effet de trémolo ou de vibrato.

L'édition intégrale présente du *Weihnachtsoratorium* représente un agrandissement de l'édition limitée aux parties I–III de l'année 1999. Le texte musical des parties I–III est, à l'exception de corrections isolées, repris sans modification.

Nous remercions la Staatsbibliothek de Berlin, Preußischer Kulturbesitz, qui compte parmi ses trésors la partition et les parties originales de nous avoir permis d'utiliser ces manuscrits pour la présente édition.

Göttingen, 1999/2005
Traduction : Jean Paul Ménière
et Sylvie Coquillat

Klaus Hofmann

⁴ Sont parus aux éditions Carus spécialement pour cette forme d'exécution et donc à part, la réduction pour piano (CV 31.248/03), la partition chorale (CV 31.248/05) et le matériel d'orchestre des parties I–III.

-
- Teil I Am 1. Weihnachtstage
Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage
BWV 248/1–9
Soli e Coro
3 Trombe e Timpani, 2 Flauti traversi, 2 Oboi/Oboi d'amore
2 Violini, Viola e Basso continuo
- Teil II Am 2. Weihnachtstage
Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde
BWV 248/10–23
Soli e Coro
2 Flauti traversi, 2 Oboi d'amore, 2 Oboi da caccia
2 Violini, Viola e Basso continuo
- Teil III Am 3. Weihnachtstage
Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen
BWV 248/24–35
Soli e Coro
3 Trombe e Timpani, 2 Flauti traversi, 2 Oboi
2 Violini, Viola e Basso continuo
- Teil IV Am Fest der Beschneidung Christi (Neujahr)
Fallt mit Danken, fällt mit Loben
BWV 248/36–42
Soli e Coro
2 Corni da caccia, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso continuo
- Teil V Am Sonntag nach Neujahr
Ehre sei dir, Gott, gesungen
BWV 248/43–53
Soli e Coro
2 Oboi d'amore, 2 Violini, Viola e Basso continuo
- Teil VI Am Epiphaniastage
Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben
BWV 248/54–64
Soli e Coro
3 Trombe e Timpani, 2 Oboi/Oboi d'amore
2 Violini, Viola e Basso continuo

Teil I: Am 1. Weihnachtstage
Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage

I. Coro

Johann Sebastian Bach
1685–1750

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flauto traverso, Oboe) and strings (Violino, Viola, Violoncello) have active parts, while the brass (Tromba) and vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are currently silent. The Continuo part is marked with a 'y' symbol, indicating a rhythmic pattern. The score is in G major and 3/8 time. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

6

tr

6 6 5
4 3

11

Musical score system 1, measures 11-16. The system consists of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features eighth and sixteenth notes, with a trill (tr.) in measure 15. The bass staff has rests in measures 11-13 and then enters with eighth notes in measure 14.

Musical score system 2, measures 17-22. The system consists of two staves. The music continues with eighth and sixteenth notes, ending with a trill in measure 22.

Musical score system 3, measures 23-28. The system consists of two staves. The music continues with eighth and sixteenth notes, ending with a trill in measure 28.

Musical score system 4, measures 29-34. The system consists of four staves. The music features sixteenth-note runs in the upper staves and eighth-note patterns in the bass staff. A trill (tr.) is present in measure 32.

Musical score system 5, measures 35-40. This system contains five empty staves, indicating a section where the instruments are silent.

Musical score system 6, measures 41-46. The system consists of one bass staff. The music features a sequence of eighth-note patterns with fingerings indicated below the notes.

7 6 9 8 6 4 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

5 4 3 5 4 2 4 2 5 4 4 5 4

A system of four empty musical staves, consisting of two treble clefs and two bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

The first system of musical notation, featuring two treble clefs and two bass clefs. The music consists of eighth-note patterns with slurs, primarily in the upper staves.

The second system of musical notation, featuring two treble clefs and two bass clefs. It continues the eighth-note patterns from the first system.

The third system of musical notation, featuring two treble clefs and two bass clefs. It continues the eighth-note patterns from the previous systems.

A system of four empty musical staves, consisting of two treble clefs and two bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

The fourth system of musical notation, featuring two treble clefs and two bass clefs. The music consists of eighth-note patterns with slurs, primarily in the lower staves.

7₅ # 6 6 7 9 8 6

The first system of music consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a series of eighth notes. The second staff is in treble clef and contains a whole rest followed by quarter notes. The third staff is in treble clef and contains a whole rest followed by quarter notes. The fourth staff is in bass clef and contains a whole rest followed by quarter notes.

The second system of music consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp. Both staves contain eighth-note patterns with various accidentals.

The third system of music consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp. The notation continues with eighth-note patterns and some rests.

The fourth system of music consists of two staves in treble clef and two staves in bass clef, all with a key signature of one sharp. The notation includes eighth-note patterns and rests.

The fifth system of music consists of four empty staves, two in treble clef and two in bass clef, all with a key signature of one sharp.

The sixth system of music consists of two staves in bass clef with a key signature of one sharp. The notation includes eighth-note patterns and rests. Below the staves are the numbers 5, 6, 6, 6.

29

tr

6 6 6 6 7 6

4 4 4 5 6

2 2 2

Jauch-zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, jauch - zet,
 Shout ye ex - ul - tant this Day of Sal - va - tion, shout ye

Jauch-zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, jauch - zet,
 Shout ye ex - ul - tant this Day of Sal - va - tion, shout ye

Jauch-zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, jauch - zet,
 Shout ye ex - ul - tant this Day of Sal - va - tion, shout ye

Jauch-zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, jauch - zet,
 Shout ye ex - ul - tant this Day of Sal - va - tion, shout ye

40

Copyrights

froh - lok - ket, jauch-zet, froh - lok - ket, auf,
 ex - ul - tant, shout ye ex - ul - tant this

froh - lok - ket, jauch-zet, froh - lok - ket, auf,
 ex - ul - tant, shout ye ex - ul - tant this

froh - lok - ket, jauch-zet, froh - lok - ket, auf,
 ex - ul - tant, shout ye ex - ul - tant this

froh - lok - ket, jauch-zet, froh - lok - ket, auf,
 ex - ul - tant, shout ye ex - ul - tant this

6 6 5
4 3

prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge - tan!
 Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to - day!

prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge - tan! Las -
 Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to - day! Fear _____

prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge - tan! Las - - set das
 Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to - day! Fear _____ ye no

prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge - tan!
 Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to - day!

prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge - tan!
 Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to - day!

7 6 9 8 6 4 6 6 6 6 4 2
 5 4 3 5 4 2

Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of four staves (two treble and two bass clefs).

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment consists of eighth notes.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment consists of eighth notes.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment consists of eighth notes.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment consists of eighth notes.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment consists of eighth notes.

Las - - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
 Fear - - ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment consists of eighth notes.

- set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, las - - set das
 ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion, fear - - ye no

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment consists of eighth notes.

Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, las - - set das Za - gen, ver -
 long - er, for - sake la - men - ta - tion, fear - - ye no long - er, for -

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a trill (tr.) on a note. The piano accompaniment consists of eighth notes.

Las - - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, las -
 Fear - - ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion, fear - -

Musical staff with piano accompaniment consisting of eighth notes.

6 7 5 6 6 6 6

las set das Za-gen, ver - ban - net die Kla - ge, ver - ban - net die Kla - ge, ver -
 fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion, for - sake la - men - ta - tion, for -

Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, ver -
 long - er, for - sake la - men - ta - tion, fear ye no long - er, a -

ban - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, las - set das
 sake la - men - ta - tion, fear ye no long - er, fear ye no

- set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, ver -
 ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion, for -

5 6h 6 4 6 6 6 6 6 6 6 4

5h 2 2 5 2

Four empty musical staves (two treble and two bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Two staves of musical notation for the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes.

Two staves of musical notation for the piano accompaniment, continuing the complex rhythmic pattern.

Two staves of musical notation for the piano accompaniment, continuing the complex rhythmic pattern.

Two staves of musical notation for the piano accompaniment, continuing the complex rhythmic pattern.

Vocal line with lyrics: *ban sake - - - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, ver -*

Vocal line with lyrics: *way, - - - net, ver - ban - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, ver -*

Vocal line with lyrics: *Za - - gen, ver - ban - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, ver -*

Vocal line with lyrics: *ban sake - - - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, ver -*

Two staves of piano accompaniment notation for the vocal line, including figured bass notation below the bass staff.

Four empty musical staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#).

Two musical staves (treble and bass clefs) with piano accompaniment notation, including eighth and sixteenth notes.

Two musical staves (treble and bass clefs) with piano accompaniment notation, including eighth and sixteenth notes.

Two musical staves (treble and bass clefs) with piano accompaniment notation, including eighth and sixteenth notes.

Vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are:
 ban - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, ver - ban - net die
 sake la - men - ta - tion, fear ye no long - er, for - sake la - men -
 ban - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, ver - ban - net die
 sake la - men - ta - tion, fear ye no long - er, for - sake la - men -
 ban - net die Kla - ge, las - set das Za - gen, ver - ban - net die
 sake la - men - ta - tion, fear ye no long - er, for - sake la - men -

7 6 5 6 5 - 6 5 # 6 4 2

Four empty musical staves at the top of the page, consisting of two treble clefs and two bass clefs, all in the key of D major.

The first system of accompaniment, featuring a treble and bass clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of accompaniment, continuing the rhythmic pattern from the first system.

The third system of accompaniment, showing the continuation of the instrumental parts.

Vocal line 1: *Kla - ta* *stim - sing* *met - ye* *voll - with* *Jauch - glad* *zen - ness,* *und - ex*

Vocal line 2: *Kla - ta* *ge - tion,* *stim - sing* *met - ye* *voll - with* *Jauch - glad* *zen - ness,* *und - ex*

Vocal line 3: *Kla - ta* *ge - tion,* *stim - sing* *met - ye* *voll - with* *Jauch - glad* *zen - ness,* *und - ex*

Vocal line 4: *Kla - ta* *ge - tion,* *stim - sing* *met - ye* *voll - with* *Jauch - glad* *zen - ness,* *und - ex*

The bottom system of accompaniment, featuring a bass clef with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Fröh-lich-keit an!
ul - tant and gay!

Fröh-lich-keit an!
ul - tant and gay!

Fröh-lich-keit an!
ul - tant and gay!

Fröh-lich-keit an!
ul - tant and gay!

6 5 # 6 6 4 # 7 # 6 9 8 7 6 5 6 5 3 6 6 5

trium

jauch - zet, froh - lok - ket,
 shout ye ex - ul - tant,

jauch - zet, froh - lok - ket,
 shout ye ex - ul - tant,

jauch - zet, froh - lok - ket,
 shout ye ex - ul - tant,

jauch - zet, froh - lok - ket,
 shout ye ex - ul - tant,

99

jauch-zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge -
 shout ye ex - ul - tant this Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to -

jauch-zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge -
 shout ye ex - ul - tant this Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to -

8 jauch-zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge -
 shout ye ex - ul - tant this Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to -

jauch-zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, rüh - met, was heu - te der Höch - ste ge -
 shout ye ex - ul - tant this Day of Sal - va - tion, glo - ry to God in the High - est to -

6 6 5 7 6 9 8 6 4 4 4 6

tan! day! Las - - set das Za - gen, ver -
Fear _____ ye no long - er, for -

tan! day! Las - - set das Za - gen, ver - ban - net die
Fear _____ ye no long - er, for - sake la - men -

tan! day! Las - - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
Fear _____ ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

tan! day! Las - - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, las -
Fear _____ ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion, fear _____

6 4 6 6 5 6 6 6 5 6 6

Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of four staves (two treble and two bass clefs) in G major.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a trill (tr.) and a fermata. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase and a trill. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a trill. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase and a trill. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a trill. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase and a trill. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a trill. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase and a trill. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a trill. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase and a trill. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a trill. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase and a trill. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Musical staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a trill. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern.

Musical staff with piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) in G major.

ba - ge, las - set das Za - gen, ver - ban - net die
 sake ta - tion, fear ye no long - er, for - sake la - men -
 Kla - ge, las - set das Za - gen, las - set das
 ta - tion, fear ye no long - er, fear ye no
 las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, las -
 fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion, fear
 - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, las -
 ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion, fear

6 6 5 6 6 5 7 5 4 6 5 6 4 5 4

Kla - ge, net die Kla - ge, ver - ban - net die
 ta - tion, for - sake la - men - ta - tion, for - sake la - men -

Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge, ver - ban - net, ver - ban - net die
 long - er, for - sake la - men - ta - tion, a - way, put a - way la - men -

- set das Za - - - gen, ver - ban - net, ver - ban - net die
 - ye no long - - - er, a - way, put a - way la - men -

- set das Za - - - gen, ver - ban - net die
 - ye no long - - - er, for - sake la - men -

6 6 6 7# 6
 4 5 5 # 6
 2 5#

Kla - ge, las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
 ta - tion, fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

Kla - ge, las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
 ta - tion, fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

Kla - ge, las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
 ta - tion, fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

Kla - ge, las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
 ta - tion, fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

6 7 6 6 7 6 7 6 6
 4
 2

las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

las - set das Za - gen, ver - ban - net die Kla - ge,
fear ye no long - er, for - sake la - men - ta - tion,

5 — 6 6 6
 5 4 5

stim - met voll Jauch - - - zen und Fröh - lich - keit an!
 sing ye with glad - - - ness, ex - ul - tant and gay!

stim - met voll Jauch - - - zen und Fröh - lich - keit an!
 sing ye with glad - - - ness, ex - ul - tant and gay!

stim - met voll Jauch - - - zen und Fröh - lich - keit an!
 sing ye with glad - - - ness, ex - ul - tant and gay!

stim - met voll Jauch - - - zen und Fröh - lich - keit an!
 sing ye with glad - - - ness, ex - ul - tant and gay!

Die - net dem Höch - sten mit herr - li - chen Chö - -
 Wor - ship the Mas - ter and bow ye be - fore

Die - net dem Höch - sten mit herr - li - chen Chö - - -
 Wor - ship the Mas - ter and bow ye be - fore

Die - net dem Höch - sten mit herr - li - chen Chö - - - ren, die - net dem Höch - -
 Wor - ship the Mas - ter and bow ye be - fore him, wor - ship the Mas - -

Die - net dem Höch - sten mit herr - li - chen Chö - - -
 Wor - ship the Mas - ter and bow ye be - fore

5 6 7 6 7 7 5 6 7 6 6

4 # 2 4 2

- - - ren, mit herr-li - chen Chö - - - ren, mit
 - - - him, and bow ye - be - fore - - - him, and

- - - sten, die - net dem Höch - - - sten, die - net dem Höch - sten mit
 - - - ter, wor - ship the Mas - - - ter, wor - ship the Mas - ter and

Carus

7 # 6 6 6 6 4 6 6 7 7 6 5
 # 4 2 5 2

- ren, - chen Chö-ren, die - net dem Höch - -
 him, and bow ye be - fore him, wor - ship the Mas - -

herr - li - chen Chö-ren, die - net dem Höch - - - - - sten, dem Höch - sten, die - net dem
 bow ye be - fore him, wor - ship the Mas - - - - - ter, the Mas - ter, wor - ship the

herr - - - li - chen Chö-ren, die - net dem Höch - sten mit herr - - - - -
 bow - - - ye be - fore him, wor - ship the Mas - ter and bow - - - - -

- ren, mit herr - li - chen Chö-ren, die - net dem Höch - - - - - sten,
 him, and bow ye be - fore him, wor - ship the Mas - - - - - ter,

4 6 7 3 6 7 6

Four empty musical staves (two treble and two bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Two treble clef staves containing the first system of musical notation for the vocal line, featuring eighth and sixteenth notes.

Two treble clef staves containing the second system of musical notation for the vocal line.

Two treble clef staves containing the third system of musical notation for the vocal line.

Two treble clef staves containing the fourth system of musical notation for the vocal line.

- ste - mit - - li - chen Chö - ren, die - net dem Höch - -
 - ter ana - bow - - - ye be - fore him, wor - ship the Mas - -

Two treble clef staves containing the fifth system of musical notation for the vocal line.

Höch - - - - - sten, die - net dem Höch - - - -
 Mas - - - - - ter, wor - ship the Mas - - - -

Two treble clef staves containing the sixth system of musical notation for the vocal line.

- li - chen Chö - - - - - ren, die - net dem
 - - - - - ye be - fore - - - - - him, wor - ship the

Two treble clef staves containing the seventh system of musical notation for the vocal line.

die - net dem Höch - - - - - sten mit herr - - - - - li - chen Chö - - - - -
 wor - ship the Mas - - - - - ter and bow - - - - - ye be - fore - - - - -

Two treble clef staves containing the eighth system of musical notation for the vocal line.

7 7 7 7 7 7 7 7 7 6 4 6
 # 2

- - - - - sten mit herr-li - chen Chö - ren,
- - - - - ter and bow ye be - fore him.

- - - - - sten mit herr-li - chen Chö - ren,
- - - - - ter and bow ye be - fore him.

Höch - - - - - sten mit herr-li - chen Chö - ren,
Mas - - - - - ter and bow ye be - fore him.

- - - - - ren, mit herr-li - chen Chö - ren,
- - - - - him, and bow ye be - fore him.

6 7 6 6 7 6 6 6 5 6 5 # 6 5 7 6 # 5

9 8 6 9 8 6# 6# 4# 3 7 6 9 8
4 3 5 4 3 5 5 3 5# 5 4 3

laßt uns den
Come all ye

5 6 9 8 6 6 4 3 6 6 4 # 6 6 4 2

Four empty musical staves (two treble clefs and two bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Two treble clef staves with musical notation, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Two treble clef staves with musical notation, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Two treble clef staves with musical notation, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Two treble clef staves with musical notation, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Single treble clef staff with lyrics: Na - men des Herr - schers ver - eh - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver -
 faith - ful with song to a - dore him, come all ye faith - ful with song to a -

Single treble clef staff with lyrics: Na - men des Herr - schers ver - eh - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver -
 faith - ful with song to a - dore him, come all ye faith - ful with song to a -

Single treble clef staff with lyrics: Na - men des Herr - schers ver - eh - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver -
 faith - ful with song to a - dore him, come all ye faith - ful with song to a -

Single treble clef staff with lyrics: Na - men des Herr - schers ver - eh - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver -
 faith - ful with song to a - dore him, come all ye faith - ful with song to a -

Single treble clef staff with lyrics: Na - men des Herr - schers ver - eh - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver -
 faith - ful with song to a - dore him, come all ye faith - ful with song to a -

Single treble clef staff with lyrics: Na - men des Herr - schers ver - eh - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver -
 faith - ful with song to a - dore him, come all ye faith - ful with song to a -

Single treble clef staff with lyrics: Na - men des Herr - schers ver - eh - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver -
 faith - ful with song to a - dore him, come all ye faith - ful with song to a -

Two treble clef staves with musical notation, including eighth and sixteenth notes, and rests.

6 # 4 7 6 4 6 5 6 6 6 6 6 6
 5 2 2 6 4 5 6 4 5 4 2 6 4 2

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). All staves in this system contain whole rests.

The second system contains four staves. The top two staves (treble clef) feature a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bottom two staves (bass clef) provide accompaniment with similar rhythmic patterns.

The third system continues the musical material from the second system, with four staves showing melodic and accompanimental parts.

The fourth system contains four staves of music. A large, semi-transparent watermark with the word "CARUS" is overlaid diagonally across the center of the page, partially obscuring the musical notation.

The fifth system features four staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "eh" and "dore" written below it. The other three staves continue the instrumental accompaniment.

The sixth system continues the vocal and instrumental parts. The top staff has the lyrics "eh" and "dore" under the notes.

The seventh system continues the vocal and instrumental parts. The top staff has the lyrics "eh" and "dore" under the notes.

The eighth system continues the vocal and instrumental parts. The top staff has the lyrics "eh" and "dore" under the notes.

The ninth system contains four staves. The bottom staff is a bass line with figured bass notation: 5, 5, 7, 6, 6, 6, 5. The other staves continue the instrumental accompaniment.

- - - - - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver - eh - ren!
 him, come all ye faith - ful with song to a - dore him.

- - - - - ren, laßt uns den Na - men - des - Herr - schers ver - eh - ren!
 him, come all ye faith - ful - with - song to a - dore him.

- - - - - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver - eh - ren!
 him, come all ye faith - ful with song to a - dore him.

- - - - - ren, laßt uns den Na - men des Herr - schers ver - eh - ren!
 him, come all ye faith - ful with song to a - dore him.

5 3 2 6 6 6 6 6 5 - 6 6 6 5+
 3 4 2 4 2 5 4 2 6 4 4 # Da capo

2. Evangelista

Recitativo

Tenore

Continuo
(Violoncello,
Fagotto, Violone,
Cembalo, Organo)

8 Es be-gab sich a-ber zu der Zeit, daß ein Ge-bot von dem Kai-ser Au-gu-sto aus-ging, daß al-le
And in those same days it came to pass, that there went out a de-cree from Au-gus-tus Cae-sar, that all the

4 Welt ge-schät-zet wür-de. Und je-der-mann ging, daß er sich schät-zen lie-ße, ein jeg-li-cher in sei-ne
world en-roll for tax-es, and ev'-ry-one went, that he might be re-bord-ed, each go-ing in-to his own

7 Stadt. Da mach-te sich auch auf Jo-seph aus Ga-lä-lä aus der Stadt Na-za-lee
city. And al-so there went up Jo-seph from Ga-li-lee up out of Naz-a-

10 reth, in das Land zur Stadt Da-vid, die da hei-ßet Beth-le-hem, dar-um, daß er von dem Hau-se und Ge-
reth, to the Land in Ju-de-a, which is call-ed Beth-le-hem, for Jo-seph was of the house and of the

13 schlech-te Da-vid war, auf daß er sich schät-zen lie-ße mit Ma-ri-a, sei-nem ver-trau-ten
lin-e-age of David that there he might be en-rolled for tax with Ma-ry, Ma-ry, his wed-ded

16 Wei-be, die war schwan-ger. Und als sie da-selbst wa-ren, kam die Zeit, daß sie ge-bä-ren soll-te.
wife, being great with child. And while they yet were there it came the time that she should be de-liv-ered.

attacca

3. Recitativo

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Alto

Continuo

accompagnato

Nun wird mein lieb-ster Bräu - ti-gam,
At last, be - lov - ed Sav - iour mine,

nun wird der Held aus Da-vids
at last, thou Child of Da-vid's

7
4
2

3

Stamm
line

zum Trost, zum Heil der Er - den ein - mal ge - ren - den.
art come, our con - so - la - tion, to com - pass ion - sal - tion.

Nun wird der
At last is

5
3

6

4
2

6

#

6

aus Ja
b's st

schei - nen, sein Strahl bricht schon her - vor.
shin - ing, be - hold its glo - rious ray.

Auf,
Up

7
5

6
5

8

Zi - on, und ver - las - se nun das Wei - nen, dein Wohl steigt hoch em - por! —
Zi - on, put a - way from thee re - pin - ing, for all is well to - day. —

6

5

6
4
3

2

6

4
2

7
#

4. Aria

Oboe d'amore I
Violino I

Alto

Continuo

8

16

p

Be - rei - te dich, Zi - on, mit zärt - li - chen Trie - ben, den Schön - sten, den Lieb - sten bald
Pre - pare thy - self, Zi - on, with ten - der e - mo - tion, the Fair - est, the Dear - est to

23

bei dir zu sehn den Schön - sten, den Lieb - sten, be - rei - te dich, Zi - on,
wel - come to thee, Fair - est, the Dear - est, pre - pare thy - self, Zi - on,

31

p

mit zärt - li - chen Trie - ben, be - rei - te dich, Zi - on, mit
with ten - der e - mo - tion, pre - pare thy - self, Zi - on, with

39

tr

zärt - li - chen Trie - ben, den Schön - sten, den Lieb - sten bald bei dir zu sehn, be - rei - te dich,
ten - der e - mo - tion, the Fair - est, the Dear - est to wel - come to thee, pre - pare thy - self,

46 *tr*

Zi - on, mit zärt - li - chen Trie - ben, den Schön - sten, den Lieb - sten bald bei dir zu sehn, den
 Zi - on, with ten - der e - mo - tion, the Fair - est, the Dear - est to wel - come to thee, the

6 7 6 5 6 6 4 4 2 6 5 6 4 5 5

53

Lieb - sten, den Schön - sten, be - rei - te dich, Zi - on,
 Dear - est, the Fair - est, pre - pare thy - self, Zi - on,

7 7 7 4 7 6 9 8 6 5

60 *tr*

mit zärt - li - chen Trie - ben, be - rei - te dich, Zi - on, mit zärt - li - chen
 with ten - der e - mo - tion, pre - pare thy - self, Zi - on, with ten - der e -

9 8 6 9 6 6 7 7 6 5
 4 3 5 5b

68 *tr*

Trie - ben, den Schön - sten, Lieb - sten bald bei dir zu sehn!
 mo - tion, the Fair - est, the Dear - est to wel - come to thee.

6 5 6 5 6 5 6 7 6 5

77 *tr*

6 # 6 6 5 6 5 6 5 6

85 *tr*

Dei - ne Wan - gen müs - sen heut viel
 With what yearn - ing must thy heart to -

5 5 6 6 6 7 # 5 *Fine* *p* 5 7 6 7 6 5
 4 4 2 2

93

schö - ner pran - gen, müs-sen heut viel schö - ner pran - gen, ei - le, den Bräu-ti - gam
 day - be burn - ing, must thy heart - to - day - be burn - ing, wel - come thy dear one with

101

sehn - lichst zu lie - ben, ei - le, ei - - - le, den Bräu - ti-gam sehn - -
 lov - ing - de - vo - tion, wel - come, wel - - - come thy - dear one with lov - -

108

- - - lichst zu lie - ben, ei - le, den Bräu-ti gam sehn-lichst zu lie - ben,
 - - - ing - de - vo - tion, wel - come thy dear one with lov - ing de - vo - tion,

116

Ob

dei - ne
with what

124

Wan - gen müs-sen heut viel schö - - - ner pran - - - -
 yearn - ing - must thy heart to - day - be - burn - - - -

131

Ob

gen, ei - le, den Bräu-ti - gam sehnlichst zu lie-ben!
 ing, wel - come thy dear one with lov - ing de - vo-tion.

Da capo

5. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
all'ottava
Oboe d'amore I, II
(o Oboe I, II)*
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso
Violoncello

Continuo
(Fagotto, Violone,
Cembalo, Organo)

Ob, VI tr

Wie soll ich dich emp - fan - gen und wie be - gegn' ich dir, }
o al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - len Zier? }
How can I fit - ly greet thee, how right - ly thee ex - tol, }
of man the best Be - lov - ed, thou Trea - sure of my soul? }

Wie soll ich dich emp - fan - gen und wie be - gegn' ich dir, }
o al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - len Zier? }
How can I fit - ly greet thee, how right - ly thee ex - tol, }
of man the best Be - lov - ed, thou Trea - sure of my soul? }

Wie soll ich dich emp - fan - gen und wie be - gegn' ich dir, }
o al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - len Zier? }
How can I fit - ly greet thee, how right - ly thee ex - tol, }
of man the best Be - lov - ed, thou Trea - sure of my soul? }

Wie soll ich dich emp - fan - gen und wie be - gegn' ich dir, }
o al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - len Zier? }
How can I fit - ly greet thee, how right - ly thee ex - tol, }
of man the best Be - lov - ed, thou Trea - sure of my soul? }

7 6 5 6 6 5 9 8 6 5 4 3 # # 5 6

O Je - su, Je - su, set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Lord, I pray thee car - ry the torch to light my way, that

O Je - su, set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Lord, I pray thee car - ry the torch to light my way, that

O Je - su, set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Lord, I pray thee car - ry the torch to light my way, that

O Je - su, set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Lord, I pray thee car - ry the torch to light my way, that

8 7 5 6 6 3 2 6b 6 # # 6 5

mit, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei.
I may know thy plea - sure and serve thee day by day.

mit, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei.
I may know thy plea - sure and serve thee day by day.

mit, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei.
I may know thy plea - sure and serve thee day by day.

mit, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei.
I may know thy plea - sure and serve thee day by day.

6 5 6 5 # 6 6 7 6 6 6 6 4 5

* Siehe Vorwort.

6. Evangelista

Recitativo

Tenore

Continuo
(Violoncello,
Fagotto, Violone,
Cembalo, Organo)

Und sie ge - bar ih - ren er - sten Sohn und wik - kel - te ihn in
And there she brought forth her first - born son and wrapped him a - round in

Win - deln und leg - te ihn in ei - ne Krip - pen, denn sie hat - ten sonst kei - nen Raum in der Her - ber - ge.
swaddling clothes, and made his cra - dle in a man - ger, for there was no room, was no room in the inn for them.

6 5 \sharp 5 8

3 6 5 \sharp 4 7 \sharp 6 7 6 5 3 *attacca*

7. Choral con Recitativo

Andante, arioso

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Soprano

Basso

Continuo

6 5 6 6 5 7 \sharp 6 5
 2 4 6 2 5 \sharp 8 7
 #

9 6 7 7 6 8 7 9 6 6 5 6 5
 4 8 5 5 6 5 4 8 5 - 4 4 3

11

Er ist auf Er - den kom - men arm,
He came a - mong us meek and poor,

6 7 6 5 6 6 5 6 6 6 6 5 4 6 6 7
5 4 3 4 2 5 4 2 4 5 3 2 4 4 5

17 Recitativo

Wer will die Lie - be recht er - höhn die uns er Hei - land vor uns
Who is there right - ly can as - he Sav - our's love and kind - li -

19 Choral arioso

daß that er he

24

un - ser sich er - barm
know what we en - dure;

5 5 6 6 6 6 7 6 6 7 6 5 2

29 Recitativo

Ja, wer ver-mag es ein-zu-se-hen, wie ihn der Men-schen Leid be-
 yea, who may un-der-stand how sore-ly our Lord is moved by mor-tal

6
4
2

5b

31 Choral arioso

weg? we?
 und dem
 in leav-en-

4 #

6 7 7 6 7 7

4 #

6 7 7 6 7 7

37

Him-reich we-reich

6 6 5 6 7 # 5 6 4 2 6 6 7 3 9 8 7 4 6 5

6 6 5 6 7 # 5 6 4 2 6 6 7 3 9 8 7 4 6 5

42 Recitativo

Des Höch-sten Sohn kömmt in die Welt, weil ihm ihr Heil so wohl ge-
 The High-est gave his on-ly Son, and thus for man sal-va-tion

6
4
2

5b

7 #

44 Choral arioso

und sei - nen lie - ben
there like the an - gels

fällt,
won.

6 4 2
6 7 9 6 7 5
6 5 6 4 3

50 Recitativo

En - geln gleich.
we will be...

so will er selbst a... ge-bo-ren wer-den.
So God be-came... that He might save us.

7
6 5 2
7
7^b 5^b
6 5 4 3

55 Choral arioso

i - e -

6 5^b
6 5 2
6
6 6 5 4 3 2
7^b 7 9 6 8

61

7 6 5
9 4 6 8
6 5 6 5 4
6 4 3
6 7 5

8. Aria

Tromba I
 Flauto traverso I
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Basso
 Continuo

Musical score for an aria, featuring staves for Tromba I, Flauto traverso I, Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Continuo. The score includes a large watermark "CARUS" and lyrics in German and English. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, and 19 indicated. The lyrics are: "Gro - ßer Herr, o star - ker Kö-nig, - lieb - ster Hei - land, Might - y Lord of all cre - a - tion, - dear - est Sav - iour."

21 *tr*

o — wie we-nig — ach - - test du der Er - den Pracht, der Er - den
 O — how lit - tle — car - - est thou for earth - ly fame, — for earth - ly —

6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6

4 3

28

Pracht fam gro - Ber o star - ker Kö - nig, lieb - ster Hei - -
 fam t - y ht - y of all cre - a - tion, dear - est Sav - -

6 4 6 6 6 5 6 6 7

2

3

35 *tr*

- land, o wie we - nig ach - - - test du der Er - - den Pracht,
 - iour, O how lit - tle car - - - est thou for earth - - ly fame, —

6 4 3 7 7 7 7

5 4 3 5 5 5 5

— lieb - ster Hei - land, gro - Ber Herr, o star - ker Kö - nig, o wie we - nig
 — dear - est Sav - iour, might - y Lord of all cre - a - tion, O how lit - tle

7 7 7 7 7 6 6 6 6

5 2 4 3

ach - test du der Er - den Prö - ch - test du der Er - den
 car - est thou for earth - ly fa - car - est thou for earth - ly

gro - Ber Herr, o star - ker Kö - nig, lieb -
 might - y Lord of all cre - a - tion, dear -

6 6 7 7 6 6

5 5 4 4 4 5 4

- - ster Hei - land, o wie we - - nig - - ach - - - test du der Er - den
 - - est Sav - iour, O how lit - - tle - - car - - - est thou for earth - ly -

4 6 6 6 6 7 6 5 7

3 5 4 2 5 7 5

62

Pracht, der Er - den Pracht!
fame, for earth - ly fame!

Pracht, der Er - den Pracht!
fame, for earth - ly fame!

5 6 6 7 \sharp 8 7 6 6 7 6
4 5 \sharp 5 \sharp # 4 2 5 7 6

69

7 7 7 4 6 6 7 \sharp 5 6 6 6 5
2 5 \sharp 4 \sharp 4 5 5

75

5 \sharp 6 9 6 6 6 7 5
9 5 5 5 6 6 5

Fine

* Siehe Vorwort.

Der die gan - ze Welt er - hält, die gan - ze Welt, die gan - ze Welt er -
 Thou whom all men would ac - claim, whom all men would, whom all men would ac -

5 7 5 6 6 5 6 # 5 7 5 6 6 5 6
 3 4 3 4 6 5 5 # 3 4 3 4 6 5 6
 2 2 2 2 4 4 4 4 2 2 2 2 2 2 2

hält, claim, ih - re Pracht und Zier er - schaf - fen, muß in har -
 thou in Maj - es - - ty the High - est, in a low -

6 6 6 7
 5# 5# 4# 5

- ten Krip - pen schla - fen,
 - ly man - ger li - est,

7 6 6 5# 6 5 6 6 6 6 6 6
 # 4# 5 4 # 6 5 6 6 6 6 6 6
 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

101

der die gan-ze, die gan-ze Welt er-
 thou whom all men, whom all men would ac-

5 5# 6 5 6 5 6 4# 6 # 5 7 4 6 4 6 6 #

108

hält die gan-ze Welt er - hält, ih - re
 clu whom all men would ac - claim, thou in

6 4 6 4 2 6 6 5 # 6

114

Pracht und Zier er - schaf - fen, muß in har - ten Krip - pen schla - - fen.
 Maj - - - es - ty the High - est, in a low - ly man - ger li - - est.

6 5 6 5 # 6 7 4 3 7 6 7 6 7 5 6 4 5 #

Da capo

9. Choral

Tromba I
 Tromba II
 Tromba III
 Timpani
 Soprano
 Flauto traverso I, II
 all'ottava
 Oboe d'amore I, II
 (o Oboe I, II)
 Violino I
 Alto
 Violino II
 Tenore
 Viola
 Basso
 Continuo

Ach mein herz - lie - bes Je - su - lein,
 Ah, Je - sus Child, my heart's de - light!

mach dir ein rein sanft Bet - te - lein, zu
 make here thy lit - tle - bed this night, my

mach dir ein rein sanft Bet - te - lein, zu
 make here thy lit - tle bed this night, my

mach dir ein rein sanft Bet - te - lein, zu
 make here thy lit - tle - bed this night, my

8

ruhn in mei - nes Her - zens Schrein, daß ich nim -
 heart will be - a shrine for thee so dwell thou
 ruhn in mei - nes Her - zens Schrein, daß ich nim -
 heart will be - a shrine for thee so dwell thou
 ruhn in mei - nes Her - zens Schrein, daß ich nim -
 heart will be - a shrine for thee so dwell thou
 ruhn in mei - nes Her - zens Schrein, daß ich nim -
 heart will be - a shrine for thee so dwell thou

6 # 6 6 6 # 6 5 6 6 9 5 6 6
5 4 # 4 # 2

12

mer ver - ges - se dein! Fine
 there in - peace with me.
 mer ver - ges - se dein!
 there in - peace with me.
 mer ver - ges - se dein!
 there in - peace with me.
 mer ver - ges - se dein!
 there in - peace with me.

6 6 6 6 7 4 3 6 6 6 5 5 6 6 5 3
4 2 5 4 3 4 3

Teil II: Am 2. Weihnachtstage

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde

10. Sinfonia

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

(Fagotto, Violoncello,
Violone, Cembalo,
Organo)

6
4
2

8

7

6 5 9 8 6 5 9 8 6 5

5 6

4

7 9 7 6 5 7 9 6 6 5 # 7 9 5 5 5 6 6 6 6

5 4 5 4 3 4 4 4 3 # 4 4 4 - 5 5 4 3

7

5 6 6 5 6 6 4 6 6 7 6 6 6 5
6 4 2 4 #

11

6 5 6
4 2 4

15

4♯ 3 6 5 9 8 6 5 7 6 9 7 6 5 6 6 6♯ 6 4♯ 3 6 7 ̂ 7
 3 6 5 8 6 5 5 5 4 5 4 3 5 5 5♯ 5♯

18

4 3 6 7 ̂ 7 8 7 6 5 6
 # # #

21

6 4 — 6 5 8 4 — 6 5 6 6 4 2 5 6 2

24

6 5 8 # 7 9 3 6 4 2 6 5 8 7 9 8 7 5 6 5 # 6 6 8 3

27

6 6 6 6 6 7 # 6 4 2

30

5 4 3 6 5 9 # 8 6 5+ 9 8 8 5 4+ 3

9 8 6 7 5 6 7 4 3 6 7 4 3 7 4 6 4 7 7 4 3 6 7 7

4 # 5 4 3 5# 5 # 5

4 3 6 7 7 8 7 6 5 6

#

39

6 4 5 2 6 6 6 4 # 7 9# 4 8 #

42

7 # 7 5b 9b 4 8 3 7 6 4 2 6 4 2

45

tr

tr

tr

6 5 8 7 9 6 5 4 9 6 5 5 9 6 7 6 9 7 6 6 7 5 5 4 5 4 2

48

52

52

52

52

4_h 6 6 7 5 6 6 6 6 5
4 4 # 4 5 3 5 5 6 6

56

56

56

56

6 4 6 6 7 6 4 5 6 5 6 6 5 6

60

6b 4 6 4 2 6 6 3

11. Evangelisten

Tenore

Continuo

Ur-ten in der-sel-ben Ge-gend auf dem Fel-de bei den Hür-den, die
 An-bid-ten in the field in that same coun-try nigh to Beth-le-hem were shep-herds, who

6 4 5 4

4

8

hü - te-ten des Nachts ih - re Her - de. Und sie - he, des Her - ren En - gel trat zu
 with their flock by night watch were keep - ing. And lo, the an - gel of the Lord came up -

7 5 6 4 2

7

8

ih-nen, und die Klar-heit des Her-ren leuch-tet' um sie, und sie furch - ten sich sehr.
 on them and the glo - ry of God shone round a - bout them; they were sore, sore a - fraid.

6 7 6 4 2 6 7 5 5 7 5

12. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
all'ottava
Oboe d'amore I, II
Violino I

Alto
Oboe da caccia I
Violino II

Tenore
Oboe da caccia II
Viola

Basso

Continuo

Brich an, o schö - nes Mor - gen - licht, und laß den Him - mel ta - gen!
 Du Hir - ten - volk, er - schrek - ke nicht, weil dir die En - gel sa - gen,
 Break forth, O beau - teous morn - ing light and fill the heav'ns with glo - ry!
 Ye shep - herd folk, re - strain your fright, and hear the an - gels' sto - ry:

5 6 7 3 2 6 4 6 # 6 6 6 7 4 7 3
 5 5 5 4+ 5 6 7 5 5 4 2

daß die - ses schwa - che Knä - be - lein soll un - ser Trost und Freu - de sein, da -
 this lit - tle child whom you will see for com - fort and our joy will be, a -
 Ob.

daß die - ses schwa - che - be - lein soll un - ser Trost und Freu - de sein, da -
 this lit - tle child will see our com - fort and our joy will be, a -
 Ob.

daß die - ses schwa - che - be - lein soll un - ser Trost und Freu - de sein, da -
 this lit - tle child will see our com - fort and our joy will be, a -
 Ob.

7 7 5 6 3 4 7 6 5 #
 5 4 # 5 5 6 5 6 4 #

zu den Sa - tan zwin - gen und letzt - lich Frie - de brin - - gen!
 gainst the fiend sus - tain us, and peace at last re - gain us.

Ob. VI

zu den Sa - tan zwin - gen und letzt - lich Frie - de brin - - gen!
 gainst the fiend sus - tain us, and peace at last re - gain us.

Ob. Va

zu den Sa - tan zwin - gen und letzt - lich Frie - de brin - - gen!
 gainst the fiend sus - tain us, and peace at last re - gain us.

Va

zu den Sa - tan zwin - gen und letzt - lich Frie - de brin - - gen!
 gainst the fiend sus - tain us, and peace at last re - gain us.

6 6 9 3 6 # 6 9 8 7 6 6 6 6 5
 5 5 5 5 # 6 6 6 6 5

13. Evangelista et Angelus

Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano Angelus

Tenore Evangelista

Continuo

„Fürch - tet euch nicht!
"Be not a - fraid;

Und der En - gel sprach zu ih - nen:
And the an - gel spoke and said: —

accoragnato

Soprano

Sie - ren Freu - de, die al - lem Vol - ke wi - der - fah - ren wird; denn euch ist
for I - ven - ful tid - ings, which shall be — to all peo - ple. For un - to

heu - te der Hei - land ge - bo - ren, wel - cher ist Chri - stus, der Herr, in der Stadt Da - vid."
you there is born — this day in the ci - ty of Da - vid a Saviour which is Christ the Lord." —

14. Recitativo

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Basso

Continuo

Was Gott dem A - bra-ham ver - hei - ßen, das läßt er nun dem Hir - ten -
 What God to A - bra-ham had sworn — he showed the shep-herds on the

chor er ... Ei ... rt hat al - les das zu - vor von Gott er - fah - ren müs-sen; und
 day wh ... It ... s a shep-herd whom he told that thus it was he willed it; he

nun muß auch ein Hirt die Tat, was er da-mals ver-spro-chen hat, zu-erst er - fül-let wis-sen.
 made his cov - e - nant of old and when the years a-round had rolled, to shep-herds he ful - filled it.

15. Aria

Flauto traverso

Tenore

Continuo

pp pizzicato

7

14

21

28

Fro - he - Hir - ten, eilt, ach ei - let,
 ap - py - thep - herds, haste, ah, haste ye,

eh - zu lang ver - wei - let, eilt, das hol - de Kind zu
 why - me pre - cious mo - ments waste ye? haste the love - ly child to

sehn, eilt, ach ei - let, eilt, das hol - de Kind zu sehn,
 see, haste, ah, haste ye, haste the love - ly child to see,

6 6 6 6 6 6 # 6 6 6 6 5

6 5 5 # 6 7 6 6 6 6 6 6 6 6

4+ 7 7 # 6 6 6 7 # # 6

4+ 2+ 5 5 # 6 7 5 # # 6 4 4 6 6 6 7 5

6 6 6 7 6 7 # # 6 6 6 6 6 6 6 7

6 6 6 6 9 8 6 6 5 6 7

35

fro - he_ Hir - ten, eilt, ach ei - let, eh_ ihr
 hap - py_ shep - herds, haste, ah, haste ye, why the

42

euch zu lang ver - wei - let, eilt, das hol - de Kind zu sehn, eilt,
 pre - cious mo - ments waste ye? haste the love - ly child to see, haste,

49

eilt das hol - de Kind zu
 the love - ly child to

56

sehn!
 see.

63

Geht, die Freu -
 Let your joy

70

de heißt zu schön, geht, die Freu -
 un - bound - ed be, let your joy

75

de heißt zu schön, sucht die An - mut, die An - mut zu ge - win - nen,
 un - bound - ed be, there will find - ye, will find - ye grace per - fect - ed,

6 5 5 6 7 6 7 # 6 7 6

81

geht und la - - - - -
 grace to fresh - - - - -

6 5 6 6 4 3 6 6

85

- - - - - bet, und la - - - - -
 - - - - - en, to fresh - - - - - Herz hearts und de - - - - -

6 6 4 3 6 6 6 5

89

Sir - - - - -
 je - - - - - ed, la - - - - -
 fresh - - - - -

7 5 6 7 5 3 7 4 5 3

93

- - - - - - - - - - - bet Herz und Sin - - - - -
 - - - - - - - - - - - en hearts de - ject - - - - - nen,
 ed,

6 4 6 6 6 5 6 6 6 5 6

98

geht, die Freu - - - - -
 let your joy - - - - - de heißt zu schön,
 un - bound - ed be,

6 7 6 7 5 6 7 7 # 6 7 # 6 6

104

geht, die Freude heißt zu schön,
let your joy un-bound-ed be,

6 4+ 6 7 5 7 6 6
2 4 5 # 5# 7 5 6

108

sucht die Anmut zu gewinnen, geht und
there will find ye grace perfect-ed, grace to

6 6 9 6 4 # 6 4 3

4+ 2

113

laß bet Herz und Sinnen,
fresh hearts de-ject-ed,

6 6 6 # 6 4 5

117

bet Herz und Sinnen!
en hearts de-ject-ed.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
5 4 3 4 5 5 6 4 3

121

bet Herz und Sinnen!
en hearts de-ject-ed.

6 6 7 7 6 5 4+ 6 6 6 5
5 2 #

125

6 6 6 # 6 6 6 6 6 6 6 #
5# 4+ 5# 6 6 4 2

16. Evangelista

Recitativo

Tenore

Und das habt zum Zei - chen: Ihr wer - det fin - den das Kind in Win - deln ge -
 This sign do I give you: In Beth - le - hem wrapped in swad - dling clothes ye shall

Continuo

6 - 5 4

3

wik - kelt und in ei - ner Krip - pe lie - gen.
 find him, a babe in a man - ger ly - ing.

6 5 4 3 5 4 3 6 5 4 3

17. Choral

Soprano
 Flauto traverso I, II
 all'ottava
 Oboe d'amore I, II
 Violino I

Schaut hin, dort liegt im fin - stern Stall, der Herr - schaft ge - het
 Be - hold! In gloom - y sta - ble stall there lies the Rul - er

Alto
 Oboe da caccia I
 Violino II

Schaut hin, dort liegt in fin - ern Stall des Herr - schaft ge - het
 Be - hold! In gloom - y sta - ble stall there lies the Rul - er

Tenore
 Oboe da caccia II
 Viola

Schaut dort liegt in fin - stern Stall, des Herr - schaft ge - het
 Be - hold! In gloom - y sta - ble stall there lies the Rul - er

Basso

Schaut hin, liegt im fin - stern Stall, des Herr - schaft ge - het
 Be - hold! In gloom - y sta - ble stall there lies the Rul - er

Continuo

6 5 6 5 6 6 6 6 6 6 6 4 2

4

ü - ber - Spei - se vor - mals sucht ein Rind, da ru - het itzt der Jung - frau'n Kind.
 of us all; where once the hun - gry ox - en fed, the Vir - gin finds her Child a bed.

ü - ber - all. Da Spei - se vor - mals sucht ein Rind, da ru - het itzt der Jung - frau'n Kind.
 of us all; where once the hun - gry ox - en fed, the Vir - gin finds her Child a bed.

Ob

ü - ber - all. Da Spei - se vor - mals sucht ein Rind, da ru - het itzt der Jung - frau'n Kind.
 of us all; where once the hun - gry ox - en fed, the Vir - gin finds her Child a bed.

Ob

ü - ber - all. Da Spei - se vor - mals sucht ein Rind, da ru - het itzt der Jung - frau'n Kind.
 of us all; where once the hun - gry ox - en fed, the Vir - gin finds her Child a bed.

6 5 4 3 5 6 7 5 6 6 5 4 3 6 6 6 6 6 6 6 7 4 3

18. Recitativo

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Basso

Continuo

So geht denn hin, ihr Hir-ten, geht, daß ihr das Wun-der-seht! Und fin-det ihr des Höch-sten
 So go ye there, ye shep-herds go this won-drous thing to know; and when you find the Son of

6 4 - 7 4 - 2

4

Sohn in ei-ner Krip-pe lie-ge so sin-get ihm bei sei-ner Wie-gen aus ei-nem sü-Ben
 God ly-ly man-ge then sing ye all, be-side his cra-dle, with voic-es sweet and

6 7 7b

7

Ton und mit ge-sam-tem Chor dies Lied zur Ru-he vor:
 clear, a sooth-ing slum-ber song of hope and love and cheer.

6 5 6 4 2 6 6 4 #

19. Aria

Flauto traverso I

Oboe d'amore I, II
Violino I

Oboe da caccia I
Violino II

Oboe da caccia II
Viola

Alto

Continuo

6 5 7 5 8 7 6 7
4 3 4 3 7 4 4 2

7

5 6 7 8 5 6 7 6 7 7 7
4 4 4 3 3 4 5 4 4 7 5

15

4 3 7 7 6 6 7 6 6 6 7 6 5 9 8 5
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 3 3

22

p

Schla -
Sleep

7^b 6 5 9 8 5^b 7^b 6 5 9 8 6 6 5 4 6 4 6

29

senza Ob II

pp senza Ob

pp senza Ob

pp

- fe, mein Lieb - - - - -
thou, my Dear

7 4 3 7 7 6 5 5 6

36

ster, ge - nie - - - - - ße der Ruh, schla - fe, mein Lieb - - - - -
est, and rest - - - - - thee a - while, sleep thou, my Dear - est, and

6 6 7 6 6 5 4 3 5 6 7 8

43

nie - ße der Ruh, wa - che nach die - sem vor al - ler Ge - dei - hen, schla - fe, mein
rest thee a - while, wake from thy slum - ber to bring us sal - va - tion, sleep thou, my

6 7 7 6 7
4 4 4 4 2

50

Lieb - liche - ße der Ruh, wa - che nach die - sem vor al - ler Ge - dei - wake from thy slum - ber to bring us sal - va -
Dec - orate the while, wake from thy slum - ber to bring us sal - va -

8 6 6 6 6 6 6 5
3 4 2 2 2 2 2 4

56

hen, tion,

con Ob II
con Ob
con Ob

6 6 6 7 6 6 6 7 6 5 4 3 5 7 6 5
4 4 2 4 4 4 5 9 8 4 7 6 5

Musical score for measures 63-68. The score consists of five staves: two treble clefs, one bass clef, and two more treble clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple melodic lines and a bass line with fingerings: 9 8 5b 7b 6 5h 9 8 6 6 5 6 6 #.

Musical score for measures 69-74. The score includes parts for Ob I, VI (senza Ob II), Ob II (senza Ob), and a vocal line. The vocal line includes the lyrics: "schla - fe, Lieb - ster, ge - Be - der Ruh, schla - fe, mein Lieb - ster, ge - sleep - ar - est, and - thee a - while, sleep - thou, my Dear - est, and". The music is marked *pp* (pianissimo). Fingerings for the bass line include 7h, 4, 8, 3, 2.

Musical score for measures 75-77. The score includes parts for Ob I, VI, Ob II, and a vocal line. The vocal line includes the lyrics: "nie - Be - der Ruh, wa - che nach die - sem vor al - ler Ge - dei - hen, rest - thee a - while, wake - from thy slum - ber to bring us sal - va - tion,". The music is marked *pp*. Fingerings for the bass line include 7h, 5, 6, 5, 6, 5, 8, 7, 6, 5h.

81

wa - che nach die - sem vor al - ler Ge - dei - hen, schla - fe, schla - fe,
 wake from thy slum - ber to - bring us sal - va - tion, sleep - thou, sleep - thou,

9 7 7 5 4 3 7 7 4 6 4 7 4 6 4

88

wa - che nach die - sem vor al - ler Ge - dei - hen, schla - fe, schla - fe,
 wake from thy slum - ber to - bring us sal - va - tion, sleep - thou, sleep - thou,

5 7 9 8 5 9 6 6 7 6 6 6 6

95

- ler Ge - dei - hen!
 us sal - va - tion.

6 6 6 5 6 4 f 6 5 7 8 8 7 6 7 4 6 4 2

Musical score for measures 102-108. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Musical score for measures 109-115. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. A large watermark 'Carus' is overlaid on the score. The word 'Fine' is written below the piano part. Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes.

Musical score for measures 116-122. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The instruction 'Ob I solo (senza VI)' is written above the piano part. Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes.

122

freu - - - en, la - - - be die Brust, emp - fin - de die
ta - - - tion, rest - - - thee a - while, and sleep - with a

senza Ob
p

7 6 6 6 # 4 6 7 6 # 6 6 5 6 5

128

Lust, wh un-ser Herz freu - - - en, la - - - be die Brust, emp -
smile, to our ex ta - - - tion, rest - - - thee a - while, and

6 6 7 7 6 6 4 6 6 6 # 6 5 6 6 7

2 2 2 5 5 2 4 5

134

fin - de die Lust, wo wir un-ser Herz er - freu - - - en, la -
sleep - with a smile, wake to hear our ex - ul - ta - - - tion, rest -

con VI
f

6 6 9 8 4 6 6 6 6 6 6 # 7 6 4 3

5 5 # 2 6 6 5 4 5 5 4 3

140

- be die Brust, thee a-while, emp - fin - de die Lust, and sleep with a smile, wo wir un - ser Herz er - freu - - wake to hear our ex - ul - ta - -

6 6 6 7 6 6 6 7 6 5 9 8 6 8 5
4 4 3 4 2 4 3 4 5 4 3 2 4

146

en!
tion.

7 7 6 7 6 6 4 5

Da capo

20. Evangelista

Recitativo

Tenore

Und al - so - bald war da bei dem En - gel die Men - ge der himm - li - schen Heer -
And sud - den there ap - peared with the an - gel a mul - ti - tude of the Heav'n - ly

scha - ren, die lob - ten Gott und spra - chen:
Host all prais - ing God and say - ing:

6 5 4 6 7 6 5 4 3

21. Chorus

Vivace

Flauto traverso I *staccato*

Flauto traverso II *staccato*

Oboe d'amore I *staccato*

Oboe d'amore II *staccato*

Oboe da caccia I *staccato*

Oboe da caccia II *staccato*

Violino I *staccato*

Violino II *staccato*

Viola *staccato*

Soprano
 - - re sei Gott, Eh - - - re sei Gott, Eh - - -
 - - ry to God, glo - - - ry to God, glo - - -

Alto
 Eh - - re sei Gott, Eh - - re sei Gott,
 Glo - - ry to God, glo - - ry to God,

Tenore
 Eh - - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh -
 Glo - - ry to God, glo - ry to God, glo -

Basso
 Eh - - re sei Gott, Eh - - -
 Glo - - ry to God, glo - - -

Continuo
 7 6 5 7 6 9 6 7 6 9 6 9 6 9 4 8 7
 4 5 4 5 7 4 5 9 4 5 7 4 5 7 4 5

5

re sei Gott in der Hö - he, in der Hö -
 ry to God in the High - est, in the High -

Eh - re sei Gott in der Hö - he,
 glo - ry to God in the High - est,

- re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö -
 - ry to God in the High - est, in the High - est, in the High -

- re sei Gott in der Hö - he,
 ry to God in the High - est,

6 6 6 # 7 7 6 6 6 9 3 6 9 8 5 7 #
 4 2 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

9

he, est, Eh re sei Gott, sei Gott in der
 glo - - - ry to God, to God in the

Eh re sei Gott, Eh
 glo - - - ry to God, glo - - -

he, est, Eh re, Eh
 est, glo - - - ry, glo - - -

Eh re sei Gott, Eh
 glo - - - ry to God, glo - - -

6 7 6 7 9 6 7 6 7 6 5 6 4 5 6 4 5 6 4 5 9 8 7

13

Hö - - - he, Eh - - re sei Gott in der Hö - - -
 High - - - est, glo - - ry to God in the High - - -
 - - - re sei Gott in der Hö - - he, in der Hö - -
 - - - ry to God in the High - - est, in the High - -
 - - - re sei Gott in der Hö - - - he,
 - - - ry to God in the High - - - est,
 - - - re sei Gott in der Hö - -
 - - - ry to God in the High - -

6 6 6 # 7 5 6 6 6 9 3 6 # 6 7 #
 4 2 5 5 5 5 9 3 5 # 4 5 #
 2 3

17

Eh - re sei Gott, Eh - re sei
 glo - ry to God, glo - ry to
 he, est, Eh glo - re sei
 glo - re sei Gott in der Hö he, est, Eh
 glo - ry to God in the High est, glo - ry to God, glo

6 7 6 6 9 6 7 7 6 5 7 6 4 5 7 6 4 5 7 6 4 5 7 6 4 5 7 6 5 7 8 5

Gott der Hö he, in der Hö - - - - he, in der Hö -
 God der High est, in the High - - - - est, in the High -

Gott, Eh - - - - re sei Gott in der Hö - - he, in der Hö -
 God, glo - - - - ry to God in the High - - est, in the High -

- - - - re sei Gott in der Hö - - he, in der Hö -
 - - - - ry to God in the High - - est, in the High -

- - - - re sei Gott in der Hö -
 - - - - ry to God in the High -

25

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

und Frie - - - de auf Er - den, und Frie - - - de auf Er - den, Frie - -
 est and peace - - - be to all men, and peace - - - be to all men, peace - -

he und Frie - - - de auf Er - den, und Frie - - - de auf Er - den, und Frie -
 est and peace - - - be to all men, and peace - - - be to all men, and peace -

he und Frie - - - de auf Er - den, Frie - - - de auf Er - den, und Frie -
 est and peace - - - be to all men, peace - - - be to all men, and peace -

he est und Frie - - - de auf Er - den, Frie - - - de auf Er - den, und Frie -
 est and peace - - - be to all men, peace - - - be to all men, and peace -

he est und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den,
 and peace be to all men, and peace be to all men,

p
 #
 tasto solo

30

de auf Er - den und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - - len, ein Wohl - ge -
 be to all men, and on earth peace, good will to all men, good will to

de auf Er - den und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - - len, ein
 be to all men, and on earth peace, good will to all men, good

de auf Er - den und den Men - schen ein
 be to all men, and on earth peace, good

und Frie - de auf Er - den und den
 and peace be to all men, and on

6 7 7 \flat 6 5 \sharp 7 6 7 6

34

len,
men,

Wohl-ge - fal - - - - - len, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - -
will to all - - - - - men, and on earth - peace, good will - - - - - to all - - -

Wohl - ge - fal - - - - - len, und den Men - schen ein Wohl - ge -
will - - - - - to all - - - - - men, and on earth peace, good will - - - - - to

Men - schen ein Wohl - ge - fal - - - - -
earth peace, good will - - - - - to all - - - - -

6 # 7 6 # 6 5 6 7

und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - -
 and on earth peace, good will to all

- - - - - len, und den
 men, and on

fal - - - - - len, ein Wohl - ge - fal - len, und den Men - schen ein
 all men, good will to all men, and on earth peace, good

- len, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - - len,
 men, and on earth peace, good will to all men,

6 7 # 5# 6 4 6 6 6 6 7

40

Men - schen ein Wohl - ge - fal - len, den
earth peace, good will to all men, on

Wohl - ge - fal - len, den *tr*
will to all men, on

und den
and on

6 5 6 5 5 6 6 #
 5

43

den Men - schen ein Wohl - ge - fal - len,
 on earth_ peace, good will to all men,

Men - schen ein Wohl - ge - fal - len,
 earth peace, good will to all

len, den Men - schen ein Wohl - ge - fal - len,
 men, on earth_ peace, good will to all

Men - schen ein Wohl - ge - fal - len, und den Men - schen ein Wohl - ge -
 earth peace, good will to all men, and on earth_ peace, good will to

6 7 5 6 7 # 6 6 7
 4 2 2

46

und den Men - schen ein Wohl - ge - fal
 and on earth - peace, good will - - - to all - - -

- len, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - - len,
 - men, and on earth - peace, good will - - - to all - - - men,

- - - len, ein Wohl - - - ge - fal
 - - - men, good will - - - to all - - -

fal - - - len, den Men - schen ein Wohl - ge -
 all - - - men, on earth - peace, good will - - - to

6 # 6 4 6 5 4 7 4

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

staccato

- le - - - Eh - - - re sei Gott, Eh - - - re sei Gott, Eh - - -
 - men - - - glo - - - ry to God, glo - - - ry to God, glo - - -

Eh - - - re sei Gott, Eh - - - - - - - - - -
 glo - - - ry to God, glo - - - - - - - - - -

len, Eh - - - re sei Gott, Eh - - - - - re sei Gott, Eh - -
 men, glo - - - ry to God, glo - - - - - ry to God, glo - -

fal-len, Eh - - - re sei Gott, Eh - - - - -
 all men, glo - - - ry to God, glo - - - - -

6 7 6 7 6 9 6 9 6 7 6 9 6 9 8 7
 4 5 4 5 4 7 4 5 7 4 5 9 4 5 7 4 5 9 6 5

- - - - - re sei Gott in der Hö - - - -
 - - - - - ry to God in the High - - - -

- - - - - re sei Gott in der Hö - - he, in der Hö -
 - - - - - ry to God in the High - - est, in the High -

- re, Eh - - - - - re sei Gott in der Hö - - he, in der Hö -
 - ry, glo - - - - - ry to God in the High - - est, in the High -

- - - - - re sei Gott in der Hö -
 - - - - - ry to God in the High -

6 6 6 7 6 6 6 9 3 6 9 8 7 6 4 #
 2 4 5 5 5 5 5

57

he est ad pacem et in pace... Friede auf Erden, Friede auf Erden und den Menschen...

he und Friede auf Erden, Friede auf Erden und den Menschen ein...

he und Friede auf Erden, und Friede auf Erden und den Menschen ein...

he est ad pacem et in pace... Friede auf Erden, Friede auf Erden und den Menschen...

he est ad pacem et in pace... Friede auf Erden, Friede auf Erden und den Menschen...

tasto solo

62

Men - schen ein Wohl - ge - fal - len.
earth peace, good will all men.

Wohl - ge - fal - len.
will to all men.

Men - schen ein Wohl - ge - fal - len.
peace, good will to all men.

und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len.
and on peace, good will to all men.

6 6 6 7^b 6 5 4 3

22. Recitativo

Basso

So recht, ihr En - gel, jauchzt und sin - get, daß es uns
'Tis well, ye an - gels, joy - ful sing, to - day is

Continuo

6 # 6

3

heut so schön ge - lin - get! Auf denn! Wir stim - men mit euch ein; uns kann es so wie euch er - freun.
born our Lord and King. Sing then! and each one raise his voice and with the an - gels all re - joice.

5 6 6 6 6 5 4 3

23. Choral

Flauto traverso I, II

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Soprano Violino I

Alto Violino II

Tenore Viola

Basso

Continuo

Wir sin - gen dir in dei - nem Heer
In cho - rus now to thee we raise

6 4 6 5 # 7 6 6 5

4

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in G major and 4/4 time. The vocal lines begin with a rest, followed by a melodic phrase starting on the second measure.

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment with lyrics. The system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The lyrics are: "aus al - ler Kraft Lob, Preis und Ehr, daß that with might - y voice our songs of praise". The vocal lines continue with the same melodic phrase as in the first system.

Piano accompaniment for the second system with fingerings. The system consists of three staves: Right Hand, Left Hand, and Bass. The fingerings are: 5, 5, 6, 6, 6, 8, 7, 6, 5, 4.

8

du, o lang ge - wünsch - ter Gast,
 thou our long a - wait - ed Guest

du, o lang ge - wünsch - ter Gast,
 thou our long a - wait - ed Guest

du, o lang ge - wünsch - ter Gast,
 thou our long a - wait - ed Guest

6 4 5 6 6 #
 4 5 5

11

dich nun ein ge - stel - let hast.
 hast come la be - loved and blest.

ch nun ein ge - stel - let hast.
 t come last, be - loved and blest.

dich nun - mehr ein - ge - stel - let hast.
 hast come at last, be - loved and blest.

dich nun - mehr ein - ge - stel - let hast.
 hast come at last, be - loved and blest.

6 6 6 3 6 6
 5 5 5 3 4 5
 2

Fine

Teil III: Am 3. Weihnachtstage
Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen

24. Coro

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Tromba I, II, and III; Timpani; Flauto traverso I and II; Oboe I and II; Violino I and II; Viola; Soprano, Alto, Tenore, and Basso; and Continuo. The Continuo part includes figured bass notation at the bottom of the page.

Figured Bass:

6 5 6 5 6 6 7 6 6 6 7 6
4 2 5 4 5 # 4 5 4 5 6
2

7 6 6 6 6 6 5 # 6 5 6 5

4 4 2

5 4 #

5

5

- - - len, Herr-scher des Him-mels, er - hö - re das Lal - len,
 - - - es, Rul - er of heav - en, - tho' weak be our voic - es,

Herr-scher des Him-mels, er - hö - re das Lal - len,
 Rul - er of heav - en, - tho' weak be our voic - es,

- - - re das Lal - len, Herr-scher des Him-mels, er - hö - re das Lal - len,
 - - - be our voic - es, Rul - er of heav - en, tho' weak be our voic - es,

Herr-scher des Him-mels, er - hö - re das Lal - len,
 Rul - er of heav - en, tho' weak be our voic - es,

6 6 5 6 5# 6 6 7
 4 2 5 5 5 #

37



laß dir die mat - ten Ge - sän - ge ge - fal - len, wenn dich dein Zi - on mit Psal - men er -
 each in his heart, for thy glo - ry re - joic - es, so let our mu - sic be sweet to thine
 laß dir die mat - ten Ge - sän - ge ge - fal - len, wenn dich dein Zi - on mit Psal - men er -
 each in his heart, for thy glo - ry re - joic - es, so let our mu - sic be sweet to thine
 laß dir die mat - ten Ge - sän - ge ge - fal - len, wenn dich dein Zi - on mit Psal - men er -
 each in his heart, for thy glo - ry re - joic - es, so let our mu - sic be sweet to thine

6 6 6 7 6 6 5 6 6 6 6 5 6 6 5 6 5 #
 4 4 4 4 4 4 3 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
 2 5 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

First system of musical notation, featuring a vocal line with a melodic line and piano accompaniment in the lower staves.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fifth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

höht, ears, Psal sweet - - - men er - höht!
ears, sweet to thine ears.

höht, mit Psal - - - men er - höht!
ears, be sweet to thine ears.

höht, mit Psal - - - men er - höht!
ears, be sweet to thine ears.

höht, mit Psal - - - men er - höht!
ears, be sweet to thine ears.

6 5 6 5 6 4 2 7 6 6

52

6 6
4 5
2

6 6
4 2

7 6 6
6

6 6
4 5
2

5 6

6 6 6 6 5
4 4 4 3

System 1: Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with musical notation. The key signature has two sharps (F# and C#). The first four measures contain notes, while the last three are rests.

System 2: Four staves with musical notation. The first four measures contain notes, while the last three are rests.

System 3: Four staves with musical notation. The first four measures contain notes, while the last three are rests.

System 4: Four staves with musical notation. The first four measures contain notes, while the last three are rests.

System 5: Four staves, all of which are empty (rests).

System 6: Four staves. The first three are empty. The fourth staff (Soprano) contains the lyrics: "Hö-re der Her-zen froh-lok-ken-des Zi-on re-sound-ing with gay ju-bi-".

System 7: Four staves. The first three are empty. The fourth staff (Bass) contains musical notation and fingerings: 7_h, 7_h, 6, 4, 2, 6, 6, [4+], [2], [6].



sen, hö - re der
tion, Zi - on re -

fe - sti - get steht, hö-re der
in - fi - nite years, Zi-on re -

zen froh - lok ken - des Prei - sen, hö - re der
ing with gay ju - bi - la tion, Zi - on re -

Hö - re der
Zi - on re -

Her - zen froh - lok - ken-des Prei - sen, wenn wir dir it - zo die Ehr - furcht er - wei - sen, —
 sound - ing with gay ju - bi - la - tion, glo - ries to wel - come our prom - ised sal - va - tion, —

Her - zen froh - lok - ken-des Prei - sen, wenn wir dir it - zo die Ehr - furcht er - wei - sen, —
 sound - ing with gay ju - bi - la - tion, glo - ries to wel - come our prom - ised sal - va - tion,

Her - zen froh - lok - ken-des Prei - sen, wenn wir dir it - zo die Ehr - furcht er - wei - sen, —
 sound - ing with gay ju - bi - la - tion, glo - ries to wel - come our prom - ised sal - va - tion, —

6 4 2 7 6 6 5 6 6 6 4 2 6 4 2 7 6 6 6 4 2 6 4 2

First system of musical notation, featuring a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, including a large watermark that reads 'Carus' diagonally across the page.

weil uns - re Wohl-fahrt be - fe - sti - get steht, be - fe - - - sti - get steht!
fixed and un - chang - ing through in - fi - nite years, through in - - - fi - nite years.

weil uns - re Wohl-fahrt be - fe - sti - get steht, be - fe - - - sti - get steht!
fixed and un - chang - ing through in - fi - nite years, through in - - - fi - nite years.

weil uns - re Wohl-fahrt be - fe - sti - get steht, be - fe - - - sti - get steht!
fixed and un - chang - ing through in - fi - nite years, through in - - - fi - nite years.

weil uns - re Wohl-fahrt be - fe - sti - get steht, be - fe - - - sti - get steht!
fixed and un - chang - ing through in - fi - nite years, through in - - - fi - nite years.

Fifth system of musical notation, including a large watermark that reads 'Carus' diagonally across the page.

5 6 6 6 6 5 7₄ 7₄
 4 4 4 3
 2

25. Evangelista

Recitativo

Tenore

Und da die En-gel von ih-nen gen Him-mel fuh-ren, spra-chen die Hir-ten un-ter-ein-an-der:
And as the an-gels were gone in-to heav-en from them, then did the shep-herds say to each oth-er:

Continuo

6 - 5 $\frac{4}{4}$ 6 9 7 5 6 5 4 #
attacca

26. Chorus

Flauto traverso I, II
Violino I

Soprano
Oboe d'amore I
Violino II

Alto
Oboe d'amore II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

6 6 6 6 7 5 6 6 4

4

ge - hen gen to Beth - - le - hem, las - set uns nun ge - hen,
go - now to Beth - - le - hem, let us e - ven go now,

Las - set uns nun ge - hen gen to Beth - - le - hem, las - set uns nun
Let us e - ven go now to Beth - - le - hem, let us e - ven

hem, las-set uns nun ge - hen, las - set uns nun ge - hen,
hem, let us e - ven go now, let us e - ven go now,

Beth - - le - hem, las - set uns nun ge - hen gen to Beth - - le -
Beth - - le - hem, let us e - ven go now to Beth - - le -

6 6 7 $\frac{4}{4}$ 5 6 6 6 5 6

8

las - set uns nun ge - hen, let us e - ven go now, las - set uns nun ge - hen gen Beth - le - hem, to Beth - le - hem, gen Beth - le - hem, to Beth - le - hem, hem, las - set uns nun ge - hen, let us e - ven go now, las - set uns nun ge - hen, let us e - ven go now

12

le - hem, gen Beth - le - hem, gen Beth - le - hem und die Ge - to Beth - le - hem, to Beth - le - hem that we las - set uns nun ge - hen gen Beth - le - hem und die Ge - let us e - ven go now to Beth - le - hem that we may las - set uns nun ge - hen gen Beth - le - hem und die Ge - let us e - ven go now to Beth - le - hem that we

Ge-schich - te se - hen, die da ge - sche - - - hen ist, die Ge -
 our-selves may wit - ness that which has come _____ to pass, that our -

schich - te se - hen, und die _____ Ge-schich - te se - hen, die da ge -
 wit - ness this thing, that we _____ our-selves may wit - ness that which has

Ge-schich - te se - hen, die Ge - schich - te, und die _____
 our-selves may wit - ness, that we wit - ness, we _____

die Ge-schich-te se - hen, las-set uns nun ge - hen gen Beth - le - hem
 we our-selves may wit - ness, let us e - ven go _____ now to Be - le - hem

6 5 4 3 # 7 3 9 # 6 7 6 5 7 9 7 3 5

- te se - hen, die da ge - sche - hen ist, die uns der Herr
 we - - - ness that which has come to pass, which here the Lord

sche - - - hen ist, die uns der Herr, der Herr kund-ge-tan
 come _____ to pass, which here the Lord, the Lord made known to

Ge - schich - - te se - hen, die da, die da ge-sche-hen
 may wit - - - ness this thing, that which, that which has come to

und die _____ Ge - schich - te se - hen, die
 that we _____ may wit - ness this _____ thing that

5 4 3 # 6 6 4 7 6 7 6 7 6 4 2

24

— kund - ge - tan — hat, die uns der Herr, der Herr kund - ge - tan — hat.
 — made — known un - to us, which here the Lord, the Lord made known un - to us.

hat, die uns der Herr kund - ge - tan hat, die uns der Herr kund - ge - tan — hat.
 us, which here the Lord made known to us, which here the Lord made known un - to us.

ist, die uns der Herr kund - ge - tan — hat, die uns der Herr kund - ge - tan hat.
 pass, which here the Lord God, the Lord — God, which here the Lord made known to us.

da ge - sche - hen — ist, die uns der Herr, — der Herr — kund - ge - tan — hat.
 which has come — to — pass, which here the Lord, — the Lord — made — known to us.

7 7 7 7 6 6 6 6 7 6 5 #

attacca

27. Recitativo

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Basso

hat sein Volk er - löst, die Hül aus Zi - on her - ge - sen - det und un - ser Leid ge -
 eem - er of the yoke, from Is - ra - el he lifts the yoke, from Zi - on sends to us re - lief, — to end our woe and

6 6 5 7
 4 4 4 5
 2 2 2 5

en - det. Seht, Hir - ten, dies hat er ge - tan; geht, die - ses trifft ihr an! —
 grief. — Ye shep - herds, make haste ev' - ry one. See! what your God has done.

6 6 6 7
 4 4 4 4
 2 2 2 2

28. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
all'ottava
Oboe d'amore I, II
(o Oboe I, II)*
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Dies hat er al - les uns ge - tan, sein groß Lieb zu
That God has blessed his peo - ple thus, shows his might - y

8 7 5 6 6 4 3 5 5 6 7

4
zei - gen an; des freu - sich al - le Chri - sten - heit und
love for us; all Chris - ten - dom must thus a - dore, and

3 6 # 6 6 6 # 6 7 5 # # 6 5 4 # #

7
dank ihm des in E - wig - keit. Ky - rie - leis!
joy - ous thank him ev - er - more. Ky - rie - leis!

6 4 2 # 6 6 6 # 7 6 5 6 5 6 5 4 5 3 2 3

* Siehe Vorwort.

29. Aria Duetto

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Soprano

Basso

Continuo

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7

5 4 3 2

7 4 # 8 7 5 6 6 6 6 6 # 5 6

14

tr p

Herr, dein Mit - leid, dein Er - bar - men,
 Lord, thy mer - cy, thy com - pas - sion,

Herr, dein Mit - leid,
 Lord, thy mer - cy,

5 6 7 # 6 5 6 6 6 6 6 7

4 #

21

Herr, dein Mit - leid, dein Er - bar - men trö - stet uns und macht uns frei,
 Lord, thy - mer - cy, thy - com - pas - sion com - fort us and make us free,

Herr, dein Mit - leid, dein Er - bar - men trö - stet uns und macht uns frei, trö - stet
 Lord, thy - mer - cy, thy - com - pas - sion com - fort us and make us free, com - fort

7 5 4 2 6 4 6 4 6 5 6 6 6 4 6 4 6 6

27

stet uns und macht uns frei, Herr, dein Mit - leid,
 ort us and make us free. Lord, thy mer - cy,

uns und macht uns frei, Herr, dein Mit - leid,
 us and make us free. Lord, thy mer - cy,

6 6 6 4 3 6 4 5 3 6 3 6 # 4 2

33

dein Er - bar - men trö - - stet uns und macht uns frei,
 thy com - pas - sion com - - fort us and make us free,

dein Er - bar - men trö - - stet uns und macht uns frei, dein Er - bar - men
 thy com - pas - sion com - - fort us and make us free, thy com - pas - sion

5+ 6 # 6 # 6h 7h 6h 2 9 # 7 6 6 4 6h 4 # 2

39

trö - stet uns und macht uns frei, und macht__ uns frei,
 com - fort us and make us free, and make__ us free.

trö - stet uns und macht uns frei, und macht__ uns frei,
 com - fort us and make us free, and make__ us free.

6 5 6 # 7 6 5 6 4 # 6 7 # 6 6 5 4 6 6 5

45

6 6 5 4 5 4 2 6 4 6 5 6 4 6 6 # 7 4 8 #

52

Herr,__ dein
 Lord,__ thy

Herr,__ dein
 Lord,__ thy

7 # 5 6 4 3 4 6 6 6 4 2 # 6 5 6 5 4 6 4 # 6 4

59

p

Mit - leid, dein Er - bar - men, Herr, dein Mit - leid, dein Er -
 mer - cy, thy com - pas - sion, Lord, thy mer - cy, thy com -

Mit - leid, dein Er - bar - men, Herr, dein Mit - leid,
 mer - cy, thy com - pas - sion, Lord, thy mer - cy,

8 7 6 6 8 7 6 6 5 4 3 6 6 6 8 7

5 4 5 4 2

65

bar - men, Er - bar men trö - set uns und macht uns frei,
 pas - sion, com - pas sion com - fort us and make us free,

dein Er - bar men trö - stet uns und macht uns frei,
 thy pas - sion com - fort us and make us free,

5 6 6 7 7 7 6 4 6 6 6 6 6

7 5 7 6 2 4 6 4 5

71

trö - stet uns und macht uns frei, trö - stet uns und macht uns frei,
 com - fort us and make us free, com - fort us and make us free,

trö - stet uns und macht uns frei, trö - stet uns und macht uns
 com - fort us and make us free, com - fort us and make us

6 6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7

4 4 4 6 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 5

2 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 5

77

Herr, dein Mit - leid trö - - - stet uns und macht uns
 Lord, thy mer - cy com - - - fort us and make us

frei, trö - - - stet uns und macht uns frei, dein Er - bar - men
 free, com - - - fort us and make us free, thy com - pas - sion

6 5 5 6 6 6 6 5 6 6
 4 3 3 4+ 4 # 4 4 6

82

frei, dein Er - bar - men trö - - - stet uns und macht uns frei, Herr, dein
 free, thy com - pas - sion com - - - fort us and make us free, Lord, thy

trö - - - stet uns macht uns frei, Herr, dein Mit - leid, dein Er -
 com - - - fort us ke us free, Lord, thy mer - cy, thy com -

7 6 6 6
 4 5 4 5 #

87

Mit - leid, dein Er - bar - men trö - - - stet uns und macht uns
 mer - cy, thy com - pas - sion com - - - fort us and make us

bar - men, dein Er - bar - men trö - - - stet uns und macht uns frei, dein Er -
 pas - sion, thy com - pas - sion com - - - fort us and make us free, thy com -

6 5 6 7 6 7 7 8 7 6 6 6 6
 4 4 5 6 4 5 6 # 9 8 4 4 6

93

frei, — trö - stet uns und macht uns frei, und macht — uns frei, und macht uns —
free, — com - fort us and make us free, and make — us free, and make us —

bar - men trö - stet uns und macht uns frei, und macht — uns frei, und macht uns —
pas - sion com - fort us and make us free, and make — us free, and make us —

6 4 5 6 6 6 6 7
 4 3 2 5

98

frei.
free.

frei
fr

5 6 6 6 7 6 4# 6 5 6 6 5 6 6

105

5 6 6 6 6 5 7 7# 5 6 6 6 6 6# 5 7
 5 4 3 4 5 4 4 3 5 4 4 4 3 5 2

111

Dei - ne
All - thy

Dei - ne hol - de Gunst und
All - thy kind - ness, all thy

tr *p* *p* *tr*

Fine

6 5 6 6 5 4 3 6 5 5 6 # 7 5 #

118

hol - de Gunst und Lie - be, dei wun - der - sa - men
kind - ness, all thy fa - vours, thy gard - which nev - er

Lie - - be dei wun - der - sa - men Trie - be ma - chen
fa - - vours thy gard - which nev - er wav - ers, bind us

tr

5 # 4 6 6 5 5 6 6 6 5 4

124

Trie - be ma - chen dei - - ne Va - ter - treu
wav - ers, bind us fast and firm to thee,

dei - - ne Va - ter - treu wie - der neu,
fast and firm to thee, firm to thee,

tr

6 3 4 5 6 5 4 5 6 5 4 7 4 2 8 7 6 5

130

wie - der neu, dei - ne Va - ter - treu wie - der neu,
 firm to thee, fast and firm to thee, firm to thee,

dei - ne Va - ter - treu wie - der neu,
 fast and firm to thee, firm to thee,

6 6 7 6 6 6 7 # 6 6 7 5 #
 4 4 3 4 5 4 5 4 #

136

5 6 4 5 # 6 6 6 6 6 5 #

142

dei - ne hol - de Gunst und Lie - be, dei - ne
 all thy kind - ness, all thy fa - vors, all thy

dei - ne hol - de Gunst und Lie - be, dei - ne
 all thy kind - ness, all thy fa - vors, all thy

7 7 7 7 # 6 6 # 7 #

148

hol - de kind - ness, Gunst all thy Lie - be, fa - vours, dei - ne thy re - gard, wun - der - sa - men which nev - er

hol - de kind - ness, Gunst all thy Lie - be, fa - vours, dei - ne thy re - gard, wun - der - sa - men which nev - er

7 7 7 6 # 6 4 2 5 6 4 2 6

154

Trie - be ma - che dei - ne Va - ter - treu, wie - der neu, wie - der neu.
wav - ers, bind - us fast and firm to thee, fast and firm to thee, fast and firm to thee.

Trie - be ma - che dei - ne Va - ter - treu, dei - ne Va - ter - treu, wie - der neu, wie - der neu.
wav - ers, bind - us fast and firm to thee, fast and firm to thee, fast and firm to thee.

6 4 2 6 5 6 # 6 7 # 4 2

160

dei - ne Va - ter - treu, wie - der neu, wie - der neu.
fast and firm to thee, fast and firm to thee, fast and firm to thee.

treu, thee, dei - ne Va - ter - treu, wie - der neu, wie - der neu.
fast and firm to thee, fast and firm to thee, fast and firm to thee.

6 6 7 # 6 4 2 6 5 6 7 6 5 6 7 6 6 7 6 #

Da capo

30. Evangelista

Recitativo

Tenore

Und sie ka - men ei - lend und fun - den bei - de, Ma - ri - am und Jo - seph,
And the shep - herds has - tened, and found there Ma - ry, the moth - er, and Jo - seph,

Continuo

5 6 3 4

3

da - zu das Kind in der Krip - pe lie - gen. Da sie es a - ber ge - se - hen hat - ten, brei - te -
and found the babe in a man - ger ly - ing. And af - ter they them - selves had seen it, they re -

7 6 4 2 8 5 3 6

6

ten sie das Wort aus, wel - ches zu ih - nen an die sem Kn - ge - sa - get
port - ed the say - ing which had been told them on - cern - ing this same

6 7 5 6 5

8

war. al - le, für die es kam, wun - der - ten sich der Re - de, die
child all men, who heard these things, lis - tened to them in won - der, in

6 5 4 6

11

ih - nen die Hir - ten ge - sa - get hat - ten. Ma - ri - a a - ber be -
won - der to all that the shep - herds told them; but Ma - ry kept to her -

5 4 6 4 # 6

13

hielt al - le die - se Wor - te und be - weg - te sie in ih - rem Her - zen.
self all the things that hap - pened and she pon - dered them in her heart.

5 4 6 7 6 5 6 5

31. Aria

Violino I solo

Alto

Continuo

7

14

20

Schlie - ße, mein
Hold thou for -

26

Her - ze, dies se - - li - ge Wun - der fest in_ dei-nem Glau - -
ev - er this bless - - ing in won - der, make it_ tru - ly part

32

ben ein, fest in dei-nem Glau - ben ein, schlie - Be, mein
of thee, make it tru - ly part of thee, hold thou for -

7 5 3 7 5 4 3 6 5 9 6 7 5 6 4 2 6 4

38

Her - ze, dies se - li - ge Wun - der fest in dei-nem Glau - ben, in nem Glau-ben
ev - er this bless - ing in won - der, make it tru - ly part of, it tru - ly part of

5 4 3 7 5 6 4 5 4 3 7 5 7 6 6 7 5

44

ein, schlie Be, mein Her - ze, dies se - li - ge Wun - der fest in dei-nem
thee, hold thou for - ev - er this bless - ing in won - der, make it tru - ly

6 5 5 3 6 # 6 4 # 6 7 7 6 5 9 8 5

50

Glau - ben, fest in dei-nem Glau - ben, in part of thee, make it tru - ly part of, make it tru - ly part of, it

6 5 9 8 6 6 7 9 8 4 6 7 6 5

57

dei-nem Glau-ben ein, fest in dei-nem Glau - ben ein!
tru - ly part of thee, make it tru - ly part of thee.

6 7 5 # 5 6 7 6 7 6 7 5 # 4 # f 6 6 # 4 2

65

6 6 4 6 6 6 4 6 6 5 5 5 6 7 #

5 5 2 6 5 5 2 6 6 5 5 5 6 5 #

72

p

Las-se dies Wun-der, die gött-li-chen Wer-ke, im-mer zur
 Let thou this mar-vel ex-alt thee and mould thee, ever up-

6 7 6 6 4 #

6 4 2 5 4 2 6 4 #

78

Stär-ke dei-nes schwa-chen Glau-bens sein, las-se dies
 hold thee firm and fast in faith to be, let thou this

6 6 5 4 3 2 6 5 7 # 6 5 6 4 2

6 6 5 4 3 2 6 4 5 # 6 5 6 4 2

84

Wun-der-li-chen Wer-ke, im-mer zur Stär-ke dei-nes schwa-
 mar-vel-ous and mould thee, ever up-hold thee firm and fast

7 5 6 7 # 6 # 7 5 6 5 6 4 3 2

- 5 6 7 # 6 # 7 5 6 5 6 4 3 2

90

- chen Glau-bens sein, im-mer zur Stär-ke dei-nes
 in faith to be, ev-er up-hold thee firm and

6 7 7 7 8 6 7 8 7 6 5 4 3 2

6 7 [5#] # 5# 8 6 7 8 7 6 5 4 3 2

96

schwa-chen Glau - bens sein!
fast - in - faith - to be.

7 8 7 7 6 # 6 7 f
4 3 4 5 4 3 # 6 7 # 6

103

Schlie - ße, mein Her - ze, dies se - li-ge Wun - der fest in dei-nem Glau - ben, in
Hold thou for - ev - er this bless - ing in won - der, make it tru - ly part of, it

p 6 5 6 6 6 7 # 4 6 4
4 3 6 4 6 5 # 2 5 2

109

dei - nem Glau-ben ein, fest in dei-nem Glau - ben, in dei - nem Glau-ben ein,
tru - ly part of the make it tru - ly part of, it tru - ly part of thee,

6 6 9 7 4 3 6 9 6 7 6
5 5 7 5 # 4 3 5 5 6 7 5 6

115

schlie - ße, mein Her - ze, dies se - li-ge Wun - der fest in dei-nem Glau-ben ein,
hold thou for - ev - er this bless - ing in won - der, make it tru - ly part of thee,

6 6 6 6 7 # 6 6 7 6 9 7 6 6
4 4 4 6 # 6 5 # 5 9 7 6 6
2 2

121

fest in dei-nem Glau - ben, in dei - nem Glau-ben ein,
make it tru - ly part of, it tru - ly part of thee,

6 9 8 6 5 6 7 6 6 6 6 7 7 6
5 5 4 5 # 4 4 5 6 7 7 6
2 2

127

fest in dei-nem Glau-ben ein, fest in dei-nem Glau-ben
 make it tru-ly part of thee, make it tru-ly part of

134

ein!
 thee!

140

ein!
 thee!

32. Recitativo

Flauto traverso
 Flauto traverso
 Alto
 Continuo

Ja, ja, mein Herz soll es be-wah-ren, was es an die-ser
 Ah yea, my heart will ev-er cher-ish what it re-ceives this

hol-den Zeit zu sei-ner Se-lig-keit für si-che-ren Be-weis er-fah-ren.
 Bless-ed Day, it will not pass a-way; a to-ken sure, it will not per-ish.

33. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
all'ottava
Oboe I, II
(o Oboe d'amore I, II)
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Ich will dich mit Fleiß be-wah-ren, ich will dir le-ben hier, dir will ich ab-fah-
Thee, my Mas-ter, faith-ful serv-ing, here live I, here I die, die with faith un-swerv-

5 6 6 5 6 6 5 8 7 6 6 4 5

3 4 2 4 3

ren, mit dir will ich end-lich schwe-ben vol-ler Freud oh-ne Zeit dort im an-dern Le-ben.
ing. Then my soul, to heav-en soar-ing, soon will rise through the skies joy-ous and a-dor-ing.

ren, mit dir will ich end-lich schwe-ben vol-ler Freud oh-ne Zeit dort im an-dern Le-ben.
ing. Then my soul, to heav-en soar-ing, soon will rise through the skies joy-ous and a-dor-ing.

ren, mit dir will ich end-lich schwe-ben vol-ler Freud oh-ne Zeit dort im an-dern Le-ben.
ing. Then my soul, to heav-en soar-ing, soon will rise through the skies joy-ous and a-dor-ing.

ren, mit dir will ich end-lich schwe-ben vol-ler Freud oh-ne Zeit dort im an-dern Le-ben.
ing. Then my soul, to heav-en soar-ing, soon will rise through the skies joy-ous and a-dor-ing.

6 6 6 6 6 5* # 5 6 6 7 6 6 5 6 6 6 6

4 5 4 5 3 4 5 6 6 5 4 2

34. Evangelista

Recitativo

Tenore

Und die Hir-ten kehr-ten wie-der um, prei-se-ten und lob-ten
To their flocks the shep-herds then re-turned, prais-ing and glori-fying

Continuo

5 7 5 6

3 4 3 6

2

3

Gott um al-les, das sie ge-se-hen und ge-hö-ret hat-ten, wie denn zu ih-nen ge-sa-get war.
God for all the won-der-ful things that they had heard and wit-nessed, as it was told, yea, was told to them.

6 5 - 6 6 6 5*

4 2 4 #

35. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
all'ottava
Oboe I, II
(o Oboe d'amore I, II)
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Seid froh die - weil, seid froh die - weil, daß eu - er Heil ist
Re - joice and sing, re - joice and sing, your heav'n - ly King as

hie ein Gott und auch ein Mensch ge - bo - - ren, der, wel - cher ist der
man is born and lays a - side his glo - - ry; he is a - dor'd as

Herr und Christ in Da - vids Stadt, von vie - len aus - er - ko - - ren.
Christ the Lord, and ev' - ry tongue re - peats the won - drous sto - - ry.

Chorus I ab initio repetatur et claudatur (Nr. 24 Da capo)

Fine

QZ

Carus

Teil IV: Am Fest der Beschneidung Christi (Neujahr)

Fallt mit Danken, fällt mit Loben

36. Coro

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Corno da caccia I
- Corno da caccia II
- Oboe I
- Oboe II
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Soprano
- Alto
- Tenore
- Basso
- Continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Cembalo, Organo)

The score includes various musical notations such as trills (*tr*), slurs, and dynamic markings. The Continuo part at the bottom includes a figured bass line with the following figures: 5 3, 6 4, 7 4 2, 8 5, 6 4 2, 6 6 2, 6 4 2, 6 6, 6 5, 7 5.

9

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

17

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Fallt mit Dan-ken, fallt mit Dan-ken, fallt mit Lo-
 Bow ye, thank-ful, kneel and praise ye, bow ye, thank-ful, kneel and praise

Fallt mit Dan-ken, fallt mit Lo-ben, fallt mit Dan-ken, fallt mit Lo-
 Bow ye, thank-ful, kneel and praise ye, bow ye, thank-ful, kneel and praise

Fallt mit Dan-ken, fallt mit Lo-ben, fallt mit Dan-ken, fallt mit
 Bow ye, thank-ful, kneel and praise ye, bow ye, thank-ful, kneel and

Fallt mit Dan-ken, fallt mit Dan-ken, fallt mit Dan-ken, fallt mit
 Bow ye, thank-ful, kneel and praise ye, bow ye, thank-ful, kneel and

5 6 7 8 6 6 6 6 7b 9 8 6 6 6 5
 3 4 4 3 4 6 6 6 4b 3 6 6 4 3

ve. Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor des Höch - sten
thank - ful, kneel and praise ye, kneel be - fore the

en, fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor des Höch - sten
ye, bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, kneel be - fore the

Lo - ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor des Höch - sten
praise ye, bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, kneel be - fore the

- - - - - ken, fällt mit Lo - ben vor des Höch - sten
ful, kneel and praise ye, kneel be - fore the

7 4 2 - 5 3 6 4 7 4 2 8 3 6 4 2 6 6 6 6 6 4 2 6 4 2 6 6 5

Gna - den - thron, Dan - ken, fällt mit Lo - ben,
 Fa - ther's throne, thank - ful, kneel and praise ye,

Gna - den - thron, fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben, —
 Fa - ther's throne, bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, —

Gna - den - thron, fällt mit Lo - ben, fällt mit Dan - ken,
 Fa - ther's throne, kneel and praise ye, kneel and thank - ful,

Gna - den - thron, fällt mit Lo - ben, fällt mit Dan - ken,
 Fa - ther's throne, kneel and praise ye, kneel and thank - ful,

7 - 6 6 7 5 6 6 6 6 6 6 7b
 4 4 5 3 4 4 4 4 4 4 4 4
 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

51

mit Lo - be - - - Höch - sten Gna - - -
 and praise ye, kneel be - fore the Fa - - -

8 fällt mit Lo - ben vor des Höch - - - sten Gna - - -
 kneel and praise ye, kneel be - fore the Fa - - -

fällt mit Lo - ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor des Höch - sten
 kneel and praise ye, bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, kneel be - fore the

6 6 6 6 6 6 6
 4 4 5 4 5 4 5
 2 2 2 2 2 2 2

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a trill (tr) and a bass clef staff.

Musical notation for the second system, featuring a treble clef staff with a trill (tr) and a bass clef staff.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef staff with a trill (tr) and a bass clef staff.

Musical notation for the fourth system with lyrics:
 - den - thron, Dan - ken, fällt mit Lo - ben, fällt mit Dan -
 - ther's throne, thank - ful, kneel - and praise ye, bow - ye, thank -

Musical notation for the fifth system with lyrics:
 - den - thron, fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben, fällt mit Dan -
 - ther's throne, bow ye, thank - ful, kneel - and praise ye, bow - ye, thank -

Musical notation for the sixth system with lyrics:
 - den - thron, fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - - - - -
 - ther's throne, bow ye, thank - ful, kneel and praise - - - - -

Musical notation for the seventh system with lyrics:
 Gna - den - thron, fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben,
 Fa - ther's throne, bow ye, thank - ful, kneel - and praise ye,

Musical notation for the eighth system with figured bass notation:
 64 4 6 6 6 64 6 6 6 6 9 8 6 4 3 3

67

ken, kn... Lo - - - ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit
praise - - - ye, bow ye, thank - ful, kneel and

ken, fällt mit Lo - - - ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit
ful, kneel and praise - - - ye, bow ye, thank - ful, kneel and

- - - - - ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit
ye, bow ye, thank - ful, kneel and

fällt mit Dan - - - ken, fällt mit Lo - - - ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit
bow ye, thank - ful, kneel and praise - - - ye, bow ye, thank - ful, kneel and

- - - - - ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit
ye, bow ye, thank - ful, kneel and

6 6 5 7^b 6 8 7 5 6 6 6
4 3 4 2 - 4 2

76

Lo-
prais
vor
kneel
- sten
the
Gna - den - thron!
Fa - ther's throne.

Lo-ben
praise ye,
es
be -
Höch - sten
fore - the
Gna - den - thron!
Fa - ther's throne.

Lo-ben
praise ye,
vor
kneel
des
be -
Höch - sten
fore - the
Gna - den - thron!
Fa - ther's throne.

Lo-ben
praise ye,
vor
kneel
des
be -
Höch - sten
fore - the
Gna - den - thron!
Fa - ther's throne.

7 6 6 6 6 6 6 5 6 4 6 4 6 5

Musical score for measures 83-89. The score consists of six systems of staves. The first system (measures 83-84) includes a large, stylized watermark '© AKU S' overlaid on the right side. The notation includes various rhythmic patterns, trills (tr), and slurs. Below the bottom staff are guitar fretboard diagrams for measures 83 through 89.

Measure 83: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$

Measure 84: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$

Measure 85: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$

Measure 86: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$

Measure 87: $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

Measure 88: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$

Measure 89: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$

Musical score for measures 90-96. The score consists of six systems of staves. Similar to the first system, a large watermark '© AKU S' is overlaid on the left side. The notation includes various rhythmic patterns, trills, and slurs. Below the bottom staff are guitar fretboard diagrams for measures 90 through 96.

Measure 90: $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

Measure 91: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$

Measure 92: $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

Measure 93: $\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 5 \end{matrix}$

Measure 94: $\begin{matrix} 9 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$

Measure 95: $\begin{matrix} 6 \\ 6 \\ 5 \end{matrix}$

Measure 96: $\begin{matrix} 4 \end{matrix}$

Got - tes Sohn er - Er - den Hei - land und Er - lö - ser wer - den,
 Christ the Lord to save you, God for him your sins for gave you,

Got - tes Sohn will der Er - den Hei - land und Er - lö - ser wer - den,
 Christ the Lord came to save you, God for him your sins for gave you,

Got - tes Sohn will der Er - den Hei - land und Er - lö - ser wer - den,
 Christ the Lord came to save you, God for him your sins for gave you,

Got - - - tes Sohn will der Er - den Hei - land und Er - lö - ser wer - den,
 Christ the Lord came to save you, God for him your sins for gave you,

7 5+ 6 6 6 6 6 6 7 # 5 4 6 6 7 6 # -

land und Er lö - ser wer - den,
for him your sins - - - - - for - gave you,

Hei - land und Er lö - ser wer - den, Er lö - ser wer - den,
God for him your sins - - - - - for - gave you, your sins - - - - -

Hei - land und Er lö - ser wer - den, Er lö - ser wer - den,
God for him your sins - - - - - for - gave you, your sins - - - - -

6 # 6 6 6 4# 6 4 6 6 6 5

Got - tes Sohn, John dämpft der Fein-de Wut und To - ben,
 Christ the Lord from the pit of hell will raise you,

Got - tes Sohn dämpft der Fein-de Wut und To - ben,
 Christ the Lord from the pit of hell will raise you,

- ser wer - den, Got - tes Sohn dämpft der Fein - - - de Wut und To - ben,
 for - gave you, Christ the Lord from the pit of hell will raise you,

- ser wer - den, Got - tes Sohn dämpft der Fein-de Wut und To - ben,
 for - gave you, Christ the Lord from the pit of hell will raise you,

6 5 6 7 6 5 6 6 6 7 #
 5 5 5 4+ 5

Fingering numbers for the bass line:

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| # | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 6 | 6 |
| | 4 | | 5 | 4 | | | 2 | | | | | |
| | 2 | | | b | | | | | | | | |

Fingering numbers for the bass line:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|-----|----|---|---|---|---|
| # | 6 | 6 | b 6 | 6 | 6 | 7 | 6 | 6 |
| | 4 | 5 | 4b | 5b | 4 | 5 | 6 | 4 |
| | 2 | | 2 | | 2 | | | 2 |

Sohn will der Er den Hei land und Er
 Lord came to save you, God for him your

Got tes Sohn will der Er den Hei land und Er
 Christ the Lord came to save you, God for him your

Got tes Sohn will der Er den Hei land und Er
 Christ the Lord came to save you, God for him your

Got tes Sohn will der Er den Hei land und Er
 Christ the Lord came to save you, God for him your

6 6 # 4 4 6 7 5 4 4 6 6 5 6 6

ser - wer - - - - - land und Er - lö - -
for - gave - - - - - for him your sins - -

lö - ser - wer - den, Hei - land und Er - lö - - - - - ser for -
sins - for - gave you, God - for him your sins - - - - - for -

lö - ser - wer - den, Hei - land und Er - lö - - - - - ser for -
sins - for - gave you, God - for him your sins - - - - - for -

lö - ser - wer - den, Hei - - - - - land for und - Er - lö - - -
sins - for - gave you, God - - - - - for him your sins - - -

6# 6 # 6 6 5 6 6 # 6 6 # 6 5
5 4 2

den, Got - tes Sohn, Got - tes Sohn _____ dämpft der
 you, Christ the Lord, Christ the Lord _____ from the

wer - den, Er - lö - - - - - ser wer - den, Got - tes Sohn dämpft der
 gave you, your sins _____ for - gave you, Christ the Lord from the

wer - den, Er - lö - - - - - ser wer - den, Got - tes Sohn _____ dämpft der
 gave you, your sins _____ for - gave you, Christ the Lord _____ from the

_____ ser wer - den, Got - - - - - tes Sohn dämpft der
 for - gave you, Christ _____ the Lord from the

4 - 4 6 6 6 7 6 9 8 6
 2 2 5 5 5 5 4

F
 — Wut — und
 — hell — w

Fallt mit Dan - ken,
 Bow ye, thank - ful,

fallt mit
 kneel and

Fein-de To - ben. Fallt mit Dan - ken, fallt mit
 pit of hell will raise you. Bow ye, thank - ful, kneel and

Fein-de Wut und To - ben. Fallt mit Dan - ken, fallt mit
 pit of hell will raise you. Bow ye, thank - ful, kneel and

Fein-de Wut und To - ben. Fallt mit Dan - ken, fallt mit
 pit of hell will raise you. Bow ye, thank - ful, kneel and

6 6 6 7 # 5 6 7 8 6 6 6 6 6 6
 4h 5h 4 5 3 4 4 5 4 4 5 4 4 4 4
 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Lo-
prais

vor des — Höch - sten Gna - den - thron, fällt mit
kneel be - fore — the Fa - ther's throne, bow ye,

Lo-ben
praise ye,

vor des — Höch - sten Gna - den - thron, fällt mit
kneel be - fore the Fa - ther's throne, bow ye,

Lo-ben
praise ye,

vor des Höch - sten Gna - den - thron, fällt mit
kneel be - fore - the Fa - ther's throne, bow ye,

Lo-ben
praise ye,

vor — des Höch - sten Gna - den - thron,
kneel — be - fore — the Fa - ther's throne,

6 6 6 6 6 7 6
4 4 5b 4 4 5 5
2 2 2 2 2 2 2

Dan - - - ken, fällt mit Lo - - - ben, fällt mit Dan - ken,
 thank - - - ful, kneel and praise - - - ye, bow - ye, thank - ful,

Dan - - - ken, fällt mit Lo - - - ben, fällt mit Dan - ken,
 thank - - - ful, kneel and praise - - - ye, bow ye, thank - ful,

fällt mit Dan - - - ken, fällt mit Lo - ben, fällt mit Dan - ken,
 bow - ye, thank - - - ful, kneel and praise ye, bow ye, thank - ful,

9 8 6 6 6 5 7 6 7 4 3 6 6 6 5 7 6 6 6 -
 4 3 4 3 4 3 3 4 3 4 3 2 4 3 2

fallt mit Lo-ben vor des Höch - sten Gna - den - thron,
 kneel and praise ye, kneel be - fore the Fa - ther's throne,

fallt mit Lo-ben vor des Höch - sten Gna - den - thron,
 kneel and praise ye, kneel be - fore the Fa - ther's throne,

fallt mit Lo-ben vor des Höch - sten Gna - den - thron, fällt mit Dan - ken,
 kneel and praise ye, kneel be - fore the Fa - ther's throne, bow ye, thank - ful,

fallt mit Lo-ben vor des Höch - sten Gna - den - thron, fällt mit Dan - ken,
 kneel and praise ye, kneel be - fore the Fa - ther's throne, bow ye, thank - ful,

6 7b 9 8 6 7 - 6 7 6 6 7

4b 3 5 # 5

fa - *Lo - ben,* Dan - ken, fällt mit Lo - ben - vor des Höch - sten Gna -
 b - *thank - ful,* praise ye, kneel and praise ye, kneel be - fore the Fa -

fällt mit - fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor des Höch - sten Gna -
 bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, kneel and praise ye, kneel be - fore the Fa -

fällt mit Lo - ben, fällt mit Lo - ben - vor des Höch - - - sten
 kneel and praise ye, kneel and praise ye, kneel be - fore - - - the

fällt mit Lo - ben, fällt mit Lo - ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit
 kneel and praise ye, kneel and praise ye, bow ye, thank - ful, kneel and

6 6 6 6 6 6 7b 6 6 6 6 6 6 6
 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

- - - den - thron, fällt mit Dan - ken, fällt mit
 - - - ther's throne, bow ye, thank - ful, kneel and

- - - den - thron, fällt mit Dan - ken, fällt mit
 - - - ther's throne, bow ye, thank - ful, kneel and

Gna - - - - den - thron, fällt mit Dan - ken, fällt mit
 Fa - - - - ther's throne, bow ye, thank - ful, kneel and

Lo - ben vor des Höch - sten Gna - den - thron, fällt mit Dan - ken, fällt mit
 praise ye, kneel be - fore the Fa - ther's throne, bow ye, thank - ful, kneel and

6 6 6 6 6 7 7 5 6 6
 5 4 5 6 6 7 # 4 2b

p fällt mit - - - ken, fällt mit Lo - - - ben,
bow than - - - ful, kneel and praise ye,

Lo-ben, mit Lo - - - ben,
praise ye, kneel and praise ye,

Lo-ben, fällt mit Dan - - - ken, fällt mit Lo - - - ben,
praise ye, bow ye, thank - - - ful, kneel and praise ye,

Lo-ben, fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - - - ben,
praise ye, bow ye, thank - ful, kneel and praise ye,

6 7b 6 5b 6 5b

217

fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor - des Höch - sten Gna - den - thron!
 bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, kneel be - fore - the Fa - ther's throne.

fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor - des Höch - sten Gna - den - thron!
 bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, kneel be - fore - the Fa - ther's throne.

fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor - des Höch - sten Gna - den - thron!
 bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, kneel be - fore - the Fa - ther's throne.

fällt mit Dan - ken, fällt mit Lo - ben vor - des Höch - sten Gna - den - thron!
 bow ye, thank - ful, kneel and praise ye, kneel be - fore - the Fa - ther's throne.

5 6 6 5 6 7 6 6 6 6

3 4b 4b 5 6h 5 5 6 6 6

2 2 3 3 3 5

Musical score for measures 225-232. The score consists of five systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has three staves. The fourth system has two staves. The fifth system has one staff. The music includes various notes, rests, and trills (tr). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Musical score for measures 233-240. The score consists of five systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has three staves. The fourth system has two staves. The fifth system has one staff. The music includes various notes, rests, and trills (tr). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

37. Evangelista

Recitativo

Tenore

Und da acht Ta - ge um wa - ren, daß das Kind be - schnit - ten wür - de, da ward sein Na - me ge -
And when eight days were ac - com - plished, for the circum - cising of the child, - then was the name of the

Continuo

7 $\frac{4}{2}$ 6 5 6

4

nen - net Je - sus, wel - cher ge - nen - net war von dem En - gel, e - he denn er im Mut - ter - lei - be emp - fan - gen ward.
child called Je - sus, which was the name the An - gel had giv - en, giv - en ere he had been conceived in his moth - er's womb.

6 5 7 6 6 6 6 #

38. Recitativo con Corale

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso

Continuo

im - el. i - Bes Wort! Mein Je - sus heißt mein Hort, mein Je - sus heißt mein
ord so sweet! My Je - sus, safe re - treat, my life my Je - sus

8 7 8 6
 3 4 3 4 $\frac{4}{2}$
 2 2

4

Le - ben. Mein Je - sus hat sich mir er - ge - ben; mein Je - sus soll mir im - mer - fort vor mei - nen Au - gen
gave me. My Je - sus died that he might save me, my Je - sus' im - age dear I prize, a joy to light mine

6 6

16 Recitativo

an des bit - tern - Kreu - zes Stamm!
 on thy bit - ter - Cross — for me!

dir, ach, ach, — nimm mich zu dir! — Auch in dem Ster - ben sollst du mir das
 thee! Oh, Lord, — take me to thee! And tho' death take me, my be-lov - ed

6 6 6 6b 6 6b 5 7
 4 5 4 5 4 4 5
 2

19

Al - ler - in Not, wahr und Un - ge - mach seh ich dir sehn - lichst nach. Was jag - te mir zu - letzt der
 Lord wil - led, cess, ad - ver - si - ty, for help I cry to thee. In thy pro - tec - tion e - ven

6 6 7 6
 4 4 4 4
 2 2 2 2

23

Tod für Grau - en ein? Mein Je - sus! Wenn ich ster - be, so weiß ich, daß ich nicht ver - der - be. Dein
 death af - frights not me! My Je - sus, when I die — I know that death I may de - fy; — thy

7b 7 7
 5 4 4
 5 4 4

26

Na - me steht in mir ge - schrie - ben, der hat des To - des Furcht ver - trie - ben.
 Name all doubt and dread doth ban - ish, and cause the fear of death to van - ish.

5b 6 5 7b 6 4 2h 5b 6h 4 5h

39. Aria

Oboe I solo

Soprano I

Echo Soprano

Continuo

7

tr *p* *f* *tr* *tr*

- 6 6 6 7 - 6 7b 6 6h 6 6 5 7 # 6 5 #

13

19

FlöBt, — mein Hei - land, flöBt — dein Na - men, flöBt — mein
 Say, — my Sav - iour, tell — me right - ly, say, — my

24

Hei - lan — men au — al - ler - klein - sten Sa - men je - nes stren - gen Schrek - kens —
 Sav - i — me — name the least — af - fright me, cause me ter - ror or — dis -

29

ein, je - nes stren - gen Schrek - kens, je - nes stren - gen Schrek - kens,
 may, shall thy name af - fright me, shall thy name af - fright me,

34

flöbt dein Na-men, flöbt, mein Hei-land, flöbt dein
tell me right-ly, say, my Sav-iour, tell me

6 7 # 7 8 7 6 4 6 7 6 7 - 5 # 7 6 5 6

b 5 4 2 5 3 5 5

39

Na-men auch den al-ler-klein-sten Sa-men je-nes stren-gen Schrek-kens er-füll, du
right-ly, shall thy name the least af-fright me, cause me ter-ror or dis-may, Nay, nay,

4 6 7 6 5 7 - 6 7 3 4 6 5 4 6 5 7

2 5 # 4 5 4 4 #

44

sag sel-be nein; du sagst sel-ber nein;
ev-er "nay"; ev-er "nay"; Nein, Nay, nein, nay,

6 7 4 3 6 5 6 4 3

5 # 5 5 3

49

flöbt dein Na-men auch den al-ler-klein-sten Sa-men je-nes Schrek-kens
tell me right-ly, shall thy name the least af-fright me, fill me with dis-

7 # 6 # 5 7 # 6 8 7 7 6 7

5 5 7 7 6 7

54 *tr*
p *p*
 ein? may? Nein, Nay, nein, nay, nein, nay,
 nein, nay, nein, nay,
 7 # 7 #

59 *f* *tr*
 nein, du sagst ja sel - ber ...
 nay, thou say - est ev - er ...
 nein, nay, nein! "nay!"
 6 5 7 # 6 5 # 6 7 7 5 5# 6 7 # 7

65
 Sollt ich
 Should I
 8 7 7 6 6 5 7 6 6 5 6 # 6 7

70 *p*
 nun _ das Ster - ben scheu - en? Nein, dein sü - ßes Wort ist da! O - der sollt ich mich er -
 think of death with sad - ness? No, _ thy Word keeps fear - a - way! Shall I not _ be filled with
 6 4 2 6 6 6 7 5 7 5 7 # 2 4 7 6 6 7 #

75

freu - en? Ja, du Hei - land, ja,
glad - ness? Yea, my Sav - iour, yea,

6 # 5 - 6 # 6 4 7 b 7 # 6 b 6

80

du Hei - land sprichst selbst ja, ja, du Hei - land sprichst selbst
my Sav - iour, say thou "yea," yea, my Sav - iour, say thou

6 b 7 b 7 b - 6 4 7 5 6 5 7 5

85

ja, ja, ja, du Hei - land sprichst selbst ...
"yea," "yea," yea, yea, yea, my Sav - iour say thou ...

4 6 b 6 6 4

91

ja!
"yea"!

f 6 7 # 6 6 6 7 # # 4 6 7 5

96

Sollt ich nun das Ster - ben
Should I think of death with

4# 6 # 5 6 4 # 7 6 7

2 5 4 #

101

scheu-en? Nein, dein sü - Bes Wort ist da! O - der sollt ich mich er - freu - be
sad - ness? No, thy Word keeps fear - a - way! Shall I not be glad

6 6 6 6 6 6 7

b b b b b b

106

- - - - - en? Ja, -
- - - - - ness? Yea, -

6 6 6 7 7 6 6 6 6 6 6b 6 5b

b b b # b 5 4 5# 7 6 5 6b 5b

112

du Hei - land my Sav - iour, sprichst selbst ja, ja, - du Hei - land my Sav - iour, sprichst selbst say - thou "yea," yea, -

6 6 7 6 7 4 3 6 6 4 3 6

5 5 7 5 7 7 8 5 5 7 5

117

ja, "yea," ja, — du Hei - land sprichst selbst ja, ja, ja, ja, yea, yea, yea, — my Sav - iour, say — thou "yea," yea, yea,

Ja, Yea, ja, yea,

6 7 6 6 6 6 4 2 6

122

ja, ja, yea, yea, ja, ja, yea, yea, Hei - land sprichst selbst ... yea, my Sav - say — thou ...

ja, ja, yea, yea, ja, ja, yea, yea, ja, ja, yea,

5 6 6 6 5

127

ja! "yea!"

f 6 6 6 7 # 7 6 7 7 6 6 8 7 6 6 7 6 5

133

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

5 7 6 7 7 5 6 4 3

40. Recitativo con Corale

arioso

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Soprano

Basso

Continuo

Je - su, mei - ne
 Je - sus, source of

Wohl - an, dein Na - me soll al - lein in mei - nem Her - zen
 Be - hold! Thou, Je - sus, thou a - lone shall be my ver - y

6 5 6 7 5 6

Freud und Won - ne Hoff - nung, Schatz und
 pre - cious ple - as - ure joy and jew - el

sein, al - lein ein Na - me soll in mei - nem Her - zen
 own, lone, - ou, Je - sus, thou shall be my ver - y

7 6 5 4 5 6 7 6 4 6 6 5 #

arioso

Teil, mein Er - lö - sung, Schmuck und
 bright. King, Re - deem - er, sun and

sein! So, so, so will ich dich ent - zük - ket nen - nen, wenn Brust und Herz zu dir vor Lie - be
 own. So, so, so is my heart, en - rap - tured, burn - ing, with pur - est love for thee, and ea - ger

6 7 # 5b 6 5 7 6 4 6 6 6 6 7 5

Recitativo

arioso

9

Heil, light, bren-nen. Doch, Lieb-ster, sa-ge mir: Wie rühm ich dich, doch Lieb-ster, sa-ge
light, yearn-ing. My Dear-est, tell thou me: how may I thank, my Dear-est, tell thou
Hirt und Kö-nig, Licht und Guide and Shep-herd, price-less

6 6 4 7 6 6 6 7 4

Recitativo

arioso

12

Son-ne, Trea-sure. ach! wie soll ich wür-dig-mir: wie dank ich dir? wie, Lieb-ster, sa-ge
Trea-sure. ach! Lord Je-sus, how may me: how hon-or thee? how, Dear-est, say thou

6 6 7 6 7 6 6 6 8 7 6 7 4 5

lich, we, mein Herr Je-su, prei-sen dich? fit-ly, right-ly, hon-or thee?
mir: Wie rühm ich dich, Lieb-ster, sa-ge, wie dank ich dir? me: how may I thank, Dear-est, tell thou, how thank I thee?

6 4 6 6 7 5 6 7 6 6 6 8 7 6 7 4 5

41. Aria

Violino I solo

Violino II solo

Tenore

Continuo *simile*

4

7

10

13

p

p

8 Ich will — nur dir zu Eh - ren le - - - - -
 Thy Name — I live to praise and hon - - - - -

p 6 7 7 7 7 7 7 # 4+ 2 8

16

ben, mein Hei - land, gib mir Kraft und Mut, daß
 or, Lord, give me strength and cour - age too, that

7 7 6# 7# 6

19

ein Herz rech - - - - - , recht eif - rig tut,
 ev - er - ger thy will to do,

f *tr* *f*

7 6 6 4 # 6 5 6 5

22

p

p

8 ich will — nur dir zu Eh - ren le - - - - -
 thy Name — I — live to praise and hon - - - - -

p 6 5 7 # 6 5 6 4 2 7 6 4 2 7 6 4 2 7

25

- ben,
- or,

ich will — nur dir zu Eh - ren
thy Name — I — live to praise and

5 *f* 6 7 \flat 6 7 7 7 \sharp *p* 6 4+ 6 2 5

28

le - - - - -
hon - - - - -

en, mein Hei land, gib mir Kraft —
or, Lord, ive — me — strength and cour -

6 4 2 6 5 5 6 4 6 4 2 6 5 6 5 4+ 2 6 6

31

- und Mut, daß es mein Herz recht eif - rig, recht eif - rig
- age too, that I be ev - er ea - ger thy will — to

5 6 5 \flat 6 6 5 4+ 2 6 5 4 \sharp

34

tut!
do.

6 7 7 7 7 7 7 \sharp 4+ 2 \flat

37

40

43

46

Stär - - ke mich, dei - - ne Gna - - - - - de
 Strength - - en me by - - thy Grace - - - - - that

Fine

49

wür - dig - lich und mit Dan - ken zu er - he - ben, mit
 worth - i - ly I may thank thee and ex - tol thee, may

6 4 3 6 7 6 7 6 7 6 5

52

Dan - ken zu er - he - ben,
 thank thee and ex - tol thee

5 6 6 4 5 # 6 5b

55

stär - ke mich, dei - ne Gna -
 strength - en me by thy Grace

6 7 7 7 # 7 6 7 6

58

stär - ke mich, dei - ne Gna -
 strength - en me by thy Grace

7 6 7 6 6 6 4 5 # 7 6 6 7

61

- - - - - de wür-dig - lich und mit Dan-ken zu er -
 that worth - i - ly, I may thank thee and ex -

7 7 4 # 7 6 # 6 4 7 6

64

he - ben, mit zu - he -
 tol - thee, y ee and - tol

6 5 6 7 6 5 7 6 4 2

67 **adagio**

- ben, mit Dan-ken zu er - he-ben, mit Dan-ken zu er - he - - - - ben, zu er-he-ben!
 - - - - - thee, may thank thee and ex - tol thee, may thank thee and ex - tol - - - - - thee and ex-tol thee.

6 7 6 7b 6 7 6b 7 6 5b 6b 6 6 5 4 3 Da capo

42. Choral

This musical score is for a choral piece, numbered 42. It is written for a full orchestra and a vocal ensemble. The instruments and voices included are:

- Corno da caccia I (Horn I)
- Corno da caccia II (Horn II)
- Oboe I
- Oboe II
- Violino I (Violin I)
- Violino II (Violin II)
- Viola
- Soprano
- Alto
- Tenore (Tenor)
- Basso (Bass)
- Continuo (Cello/Double Bass)

The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by whole rests. The instrumental parts are active, with the horns and strings playing rhythmic patterns. The continuo part includes fingerings: 6, 5, 6, 5.

5

Je - sus, rich - te mein Be - gin - - nen,
 Je - sus, zäu - me mir die Sin - - nen,
 Je - sus, be - my firm foun - da - - tion,
 Je - sus, save me from temp - ta - - tion,

Je - sus rich - te mein Be - gin - - nen,
 Je - sus zäu - me mir die Sin - - nen,
 Je - sus, be - my firm foun - da - - tion,
 Je - sus, save me from temp - ta - - tion,

Je - sus rich - te mein Be - gin - - nen,
 Je - sus zäu - me mir die Sin - - nen,
 Je - sus, be - my firm foun - da - - tion,
 Je - sus, save me from temp - ta - - tion,

Je - sus rich - te mein Be - gin - - nen,
 Je - sus zäu - me mir die Sin - - nen,
 Je - sus, be - my firm foun - da - - tion,
 Je - sus, save me from temp - ta - - tion,

6 5 3 5 6 9 6

11

Je - sus blei - be stets bei
 Je - sus sei nur mein Be - -
 Je - sus, guard thou well my
 Je - sus, be my on - ly

Je - sus blei - be stets bei
 Je - sus sei nur mein Be - -
 Je - sus, guard thou well my
 Je - sus, be my on - ly

Je - sus blei - be stets bei
 Je - sus sei nur mein Be - -
 Je - sus, guard thou well my
 Je - sus, be my on - ly

Je - - sus blei - be stets bei
 Je - - sus sei nur mein Be -
 Je - - sus, guard thou well my
 Je - - sus, be my on - - ly

5 5 6 7
 5 5 #
 6 7 6 6 9 8
 5 5

16

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

mir,
gier,
soul;
goal.

mir,
gier,
soul;
goal.

mir,
gier,
soul;
goal.

1. 2.

6 7 7 7

26

Je - su, las - se mich nicht
 Je - sus, let me nev - er

Je - su, las - se mich nicht
 Je - sus, let me nev - er

Je - su, las - se mich nicht
 Je - sus, let me nev - er

Je - su, las - se mich nicht
 Je - sus, let me nev - er

7 b 6 7b 6 6 6 — 7 6

5b

32

wan - - ken!
 wa - - ver.

wan - - ken!
 wa - - ver.

wan - - ken!
 wa - - ver.

5 3
 4

5 6
 5

Fine

Teil V: Am Sonntag nach Neujahr
Ehre sei dir, Gott, gesungen

43. Coro

Vivace

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo
(Fagotto, Violoncello,
Violone, Cembalo,
Organo)

6 4 5 3 6 4 5 3

5

6 6 5 6

9

6 6
5 4
3

6

6

7

13

7

6
5

7

6

7

6

6

5

6

5
4
3

Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, ge -
 Glo - ry be to God, glo - ry be to God, glo - ry be to God Al -

Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, ge -
 Glo - ry be to God, glo - ry be to God Al -

Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, ge -
 Glo - ry be to God, glo - ry be to God Al -

Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, ge -
 Glo - ry be to God, glo - ry be to God Al -

6 4 6 5 3

sun - gen, — might - y, — Eh - re sei dir, Gott, glo - ry be - to God,
 sun - gen, — might - y, — Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott,
 glo - ry be to God, glo - ry be to God,
 sun - gen, — might - y, — Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott,
 glo - ry be to God, glo - ry be to God,
 sun - gen, — might - y, — Eh - re sei dir, Gott, glo - ry be - to God,
 sun - gen, — might - y, — Eh - re sei dir, Gott, glo - ry be - to God,

6 5 6 4 5 3 6 6 4

Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen, — Eh - re sei dir,
 glo - ry be to God Al - might - y, — glo - ry be to

Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen, — Eh - re sei dir,
 glo - ry be to God Al - might - y, — glo - ry be to

Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen, — Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir,
 glo - ry be to God Al - might - y, glo - ry be to God, glo - ry be to

Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen, — Eh - re sei dir, Gott, glo - ry be to
 glo - ry be to God, glo - ry be to

6 # 6 7 5 5 6 7 4 5 3

Gott, Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen, —
 God, glo - ry be to God Al - might - y, —

Gott, Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen,
 God, glo - ry be to God Al - might - y,

Gott, Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen, — dir, sei Lob und Dank be -
 God, glo - ry be to God Al - might - y, — glo - ry, praise and thanks to -

Gott, Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen,
 God, glo - ry be to God Al - might - y,

7 6 6 6 5 5

reit', dir sei Lob und Dank, Lob und Dank be -
 day, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks to -

reit', dir sei Lob und Dank, Lob und Dank be - reit',
 day, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks to - day,

reit', dir sei Lob und Dank, dir sei Lob, Lob und Dank e -
 day, glo - ry, praise and thanks, glo - ry, praise, pra and thank o -

reit', Lob und Dank, dir sei Lob und Dank, Lob und Dank be -
 day, praise and thanks, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks to -

6 6 4 3 6 7 9 8 6 5 7 6 5

reit', dir sei Lob und Dank
 day, glo - ry, praise and thanks

dir sei Lob und Dank
 glo - ry, praise and thanks

reit', dir sei Lob und Dank, Lob und Dank,
 day, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks,

reit', dir sei Lob und Dank, Lob und Dank,
 day, glo - ry, praise and thanks, praise and

7 6 6 6 7 6

be - reit', dir sei Lob
to - day, glo - ry, praise

und Dank be - reit', dir sei Lob
and thanks to - day, glo - ry, praise

Dank, dir sei Lob, dir sei Lob
thanks, glo - ry, praise, glo - ry, praise

und Dank be - reit',
and thanks to - day,

und Dank be - reit',
and thanks to - day,

und Dank be - reit',
and thanks to - day,

und Dank be - reit',
and thanks to - day,

Eh - re sei dir, Gott, ge - re sei dir, Gott, ge -
 glo - ry be to God Al - glo - ry be to God Al -
 Eh - re sei dir, Gott, ge - re sei dir, Gott, ge -
 glo - ry be to God, glo - ry be to God Al -
 Eh - re sei dir, Gott, ge - re sei dir, Gott, ge -
 glo - ry be to God, glo - ry be to God Al -
 Eh - re sei dir, Gott, ge - sun - gen, sei dir, Gott, ge -
 glo - ry be to God Al - mighty - y, be to God Al -

5 3 # 6 6 7 6 5

sun - gen, —
 might - y, —
 sun - gen,
 might - y,
 sun - gen, —
 might - y, —
 sun - gen,
 might - y.

6 5 6 6 5

dir — sei Lob und Dank, Lob und Dank be - reit', Eh - re sei dir,
 glo - ry, praise and thanks, praise and thanks to - day, glo - ry be - to

dir — sei Lob und Dank be - reit',
 glo - ry, praise and thanks to - day,

dir — sei Lob und Dank, dir sei Lob und Dank be - reit',
 glo - ry, praise and thanks, glo - ry, praise and thanks to - day,

dir — sei Lob und Dank be - reit', Lob und Dank be - reit', Eh - re sei dir,
 glo - ry, praise and thanks to - day, praise and thanks to - day, glo - ry be - to

Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir,
 God, glo - ry be to God, glo - ry be to God, glo - ry be to God, glo - ry be to

Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir,
 glo - ry be to God, glo - ry be to God, glo - ry be to

Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir,
 glo - ry be to God, glo - ry be to God, glo - ry be to

Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir,
 God, glo - ry be to God, glo - ry be to God, glo - ry be to God, glo - ry be to

Gott, Eh - re sei dir, Gott, sei dir, Gott, ge - sun - gen,
 God, glo - ry be to God, be to God Al - might - y,

Gott, Eh - re sei dir, Gott, sei dir, Gott, ge - sun - gen,
 God, glo - ry be to God, be to God Al - might - y,

Gott, Eh - re sei dir, Gott, sei dir, Gott, ge - sun - gen,
 God, glo - ry be to God, be to God Al - might - y,

Gott, Eh - re sei dir, Gott, sei dir, Gott, ge - sun - gen dir sei Lob und Dank be -
 God, glo - ry be to God, be to God Al - might - y, praise and thanks to -

dir sei Lob und Dank be - reit', Lob und Dank, Lob und dir sei Lob und Dank, Lob und Dank be -
 glo - ry, praise and thanks, praise and thanks, praise and day, praise and thanks, praise and thanks to -
 day, praise and thanks, praise and thanks to - day, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks to -

Musical notation for measures 81-84, including vocal lines and piano accompaniment.

dir sei Lob und Dank be -
 glo - ry, praise and thanks to -

dir sei Lob und Dank be - reit', Lob und Dank, Lob und Dank be -
 glo - ry, praise and thanks to - day, praise and thanks, praise and thanks to -

Dank be - reit', Lob und Dank be - reit', dir sei Lob und Dank, Lob und Dank be -
 thanks to - day, praise and thanks to - day, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks to -

reit', dir sei Lob und Dank be - reit', Lob und Dank be - reit', sei Lob und Dank be -
 day, glo - ry, praise and thanks to - day, praise and thanks to - day, be praise and thanks to -

9 8 6 7 6 5 6 5 6 5

Musical notation for measures 85-90, including vocal lines and piano accompaniment.

reit', Lob und Dank be - reit', Lob und Dank be - reit',
 day, praise and thanks to - day, praise and thanks to - day,

reit', dir sei Lob und Dank, Lob und Dank be -
 day, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks to -

reit', dir sei Lob und Dank, Lob und Dank be -
 day, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks to -

reit', Lob und Dank be - reit', dir sei Lob und Dank, sei Lob und Dank be -
 day, praise and thanks to - day, glo - ry, praise and thanks, be praise and thanks to -

6 5 4 3 6 9 8 6 7 6 5

dir sei Lob und Dank
 glo - ry, praise and thanks

reit', dir sei Lob und Dank
 day, glo - ry, praise and thanks

reit', dir sei Lob und Dank, Lob und Dank,
 day, glo - ry, praise and thanks, praise and thanks,

reit', dir sei Lob und Dank,
 day, glo - ry, praise and thanks, praise and

be - reit', sei Lob,
 to - day, be praise,

be - reit', dir sei Lob
 to - day, glo - ry, praise

und Dank be - reit', dir sei Lob
 and thanks to - day, glo - ry, praise

Dank, dir sei Lob, dir sei Lob
 thanks, glo - ry, praise, glo - ry, praise

sei Lob und Dank be - reit'. Dich er - he - bet al - le Welt,
be praise and thanks to - day. All the world doth wor-ship thee,

und Dank be - reit'. Dich er - he - bet al - le Welt,
and thanks to - day. All the world doth wor-ship thee,

und Dank be - reit'. Dich er - he - bet al - le Welt,
and thanks to - day. All the world doth wor-ship thee,

und Dank be - reit'. Dich er - he - bet al - le Welt,
and thanks to - day. All the world doth wor-ship thee,

6 5 6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3

weil dir un - ser Wohl ge - fällt,
all our needs dost thou fore - see,

weil dir un - ser Wohl ge - fällt,
all our needs dost thou fore - see,

weil dir un - ser Wohl ge - fällt,
all our needs dost thou fore - see,

weil dir un - ser Wohl ge - fällt,
all our needs dost thou fore - see,

5 3 6 7 6 5 6 6 5 7

weil an - heut un - ser al - - ler Wunsch ge -
and this day hast - thou might - - i - ly re -

weil an - heut un - ser al - - ler Wunsch ge -
and this day hast - thou might - - i - ly re -

weil an - heut un - ser al - - ler Wunsch ge -
and this day hast - thou might - - i - ly re -

weil an - heut un - ser al - - ler Wunsch ge -
and this day hast - thou might - - i - ly re -

6 5 6 7 6 7 6 7

lun - gen, weil uns dein Se - gen so herr - lich er - freut,
joiced - us with this rich bless - ing for which we have prayed,

lun - gen, weil uns dein Se - gen so herr - lich er - freut,
joiced - us with this rich bless - ing for which we have prayed,

lun - gen, weil uns dein Se - gen so herr - lich er - freut,
joiced us with this rich bless - ing for which we have prayed,

lun - gen, weil uns dein Se - gen so herr - lich er - freut,
joiced - us with this rich bless - ing for which we have prayed,

6 6 6 6 6 6 6 5 # 6 4 5 3

dich er - he - - - bet al - le Welt, weil dir un -
 all the world doth wor-ship thee, all our needs -

dich er - he - - - bet al - le Welt, weil dir
 all the world doth wor-ship thee, all our

dich er - he - - - bet al - le Welt, weil dir un -
 all the world doth wor-ship thee, all needs -

dich er - he - - - bet al - le Welt, weil dir
 all the world doth wor-ship thee, all our

6 6 6 5 6# 6 7 6# 5 6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

- ser Wohl ge - fällt, weil an - heut
 dost thou fore - see, and this day

un - ser Wohl ge - fällt, weil an -
 needs dost thou fore - see, and this

- ser Wohl ge - fällt, weil an -
 dost thou fore - see, and this

un - ser Wohl ge - fällt, weil an - heut
 needs dost thou fore - see, and this day

7 6 6 5 6 6 5 6

4 4 4 4 4 4 4 4

un - ser al - - - ler Wunsch ge - lun - gen, weil uns dein Se - gen so herr - lich er - freut.
 hast thou might - - - i - ly re - joiced us with this rich bless - ing for which we have prayed.

heut un - ser al - - - ler Wunsch ge - lun - gen, weil uns dein Se - gen so herr - lich er - freut.
 day hast thou might - i - ly re - joiced us with this rich bless - ing for which we have prayed.

heut un - ser al - - - ler Wunsch ge - lun - gen, weil uns dein Se - gen so herr - lich er - freut.
 day hast thou might - i - ly re - joiced us with this rich bless - ing for which we have prayed.

un - ser al - - - ler Wunsch ge - lun - gen, weil uns dein Se - gen so herr - lich er - freut.
 hast thou might - i - ly re - joiced us with this rich bless - ing for which we have prayed.

7 6 7 7 6 7 # 6 5 6 6 6 # Da capo

44. Evangelium

recitativo

Tenore Da - sus ge - bo - ren war zu Beth - le - hem im jü - di - schen
 Wh - sus our Lord was born in Beth - le - hem, in the land of Ju -

Continuo

3

Lan - de zur Zeit des Kö - ni - ges He - ro - dis, sie - he, da
 de - a, in the days of Her - od the king, lo then there

6 5 6 5 7#

5

ka - men die Wei - sen vom Mor - gen - lan - de gen Je - ru - sa - lem und spra - chen:
 came from the land in the East Three Wise Men to Je - ru - sa - lem, say - ing:

6 5 6 # attacca

45. Chorus con Recitativo

Chorus

Oboe d'amore I
Violino I

Oboe d'amore II
Violino II

Viola

Soprano
Wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Jü - den, wo
O where, o where is he that is born King of Ju - de - a, o

Alto
Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der
O where, o where, o where is he that is born King of Ju -

Tenore
Wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der
O where, o where, o where is he that is born King of Ju -

Basso
Wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der
O where, o where, o where is he that is born King of Ju -

Continuo

ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Jü - den, wo, wo wo,
where is he that is born King of Ju - de - a, o where? o

Jü - den, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Jü - den, wo,
de - a, o where is he that is born King of the Jews, o where,

Jü - den, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Jü - den, wo,
de - a, o where is he that is born King of the Jews, o where,

Jü - den, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Jü - den, wo,
de - a, o where is he that is born King of the Jews, o where,

5

Ob
Recitativo
senza Ob

VI *p*
Ob
senza Ob

VI *p*

p

wo?
where?

wo?
where?

Sucht ihn in mei - ner Brust, hier wohnt er, mir und ihm zur Lust!
Seek him with-in my heart, here dwells he, nor will he de-part!

wo?
where?

wo?
where?

6 7 3 7

5 # 3 #

p

8

Chorus

con Ob

f

f

Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im
For we have seen his star be - fore us, his

Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen -
For we have seen his star be - fore us, his star be -

Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan - de,
For we have seen his star be - fore us, his star be - fore us,

Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan - de, wir ha - ben
For we have seen his star be - fore us, his star be - fore us, for we have

3 6 6 5 6 6 6 6 3 6 6

f

Mor - gen - lan - de, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan -
 star be - fore us, fore we have seen his star be - fore us, his star be - fore

lan - de, im Mor - gen - lan - de, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im
 fore us, his star be - fore us, for we have seen his star be - fore us, his

wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan - de, sei - nen Stern ge -
 for we have seen his star be - fore us, his star be - fore us, have seen his

sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan - de, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im
 seen his star be - fore us, his star be - fore us, for we have seen his star be - fore us, his

6 8 6 6 5 3 6 1 8 6 6 6 6 6 4+

de, im Mor - gen - lan - de und sind kom - men, ihn an - zu - be - ten, ihn an - zu - be -
 us, his star be - fore us, and are come, that we may a - dore him, we would a - dore

Mor - gen - lan - de und sind kom - men, ihn an - zu - be - ten, ihn an - zu -
 star be - fore us, and are come, that we may a - dore him, we would a -

se - hen im Mor - gen - lan - de und sind kom - men, ihn an - zu - be - ten, ihn an - zu - be -
 star in the East be - fore us, and are come, that we may a - dore him, we would a - dore

Mor - gen - lan - de und sind kom - men, ihn an - zu - be - ten, ihn an - zu - be -
 star be - fore us, and are come, that we may a - dore him, we would a - dore

6 6 8 # 5 5 6 7 7 4 3 6 6 3

17

Ob Recitativo
senza Ob

VI *p*
Ob *p*
VI *p*
senza Ob

ten, ihn an - zu - be - ten.
him, we would a - dore him.

be - ten, ihn an - zu - be - ten. Wohl euch, die ihr das Licht ge -
dore him, we would a - dore him. Re - joice! to ye of God's Cre -

ten, ihn an - zu - be - ten.
him, we would a - dore him.

ten, ihn an - zu - be - ten.
him, we would a - dore him.

7 4+ 6 6 3 6 6 7 [6] # 6 5
2 2

20

se - hen, es ist zu eu - rem Heil ge - sche - hen! Mein Hei - land, du, du bist das Licht, das auch den
a - tion, he sends the light of his Sal - va - tion! My Sav - iour, thou, thou art the Light to them whose

7 7 7 6

3 3

23

Hei - den schei - nen sol - len, und sie, sie ken - nen dich noch nicht, als sie dich schon ver - eh - ren
faith is yet a - stray, — and tho they know thee not a - right, yet would they hon - our thee to -

7 # 3 6 5
 # 4 2

26

wol - len. Wie hell, wie klar muß nicht dein Schein, ge - lieb - ter Je - su, sein!
day. — How fair, how bright, thy light doth shine, be - lov - ed Je - sus, mine!

8 6 7 8 6 7 6 #
 4 2 # 4 2

46. Choral

Soprano
Oboe d'amore I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Dein Glanz all Fin - - - ster - nis ver - zehrt, die and
Thy splen - dor drives the night a - way, and

5 6 6 6 4 3 6 6 7 6 7
4 3 4+ 5 6 5
3 2

trü - be Nacht in Licht ver - kehrt. Leit uns auf dei - nen - gen, daß
turns the dark - ness in - to day. Shed thou thy glo - ry o' - er us, thy

6 7 6 6 4 # 7 8 7 6 6 5 6
5 5 5 4 # 5* 2 8 7 6 6 5 6

dein Ge - sicht und herr - liches Licht wir e - wig schau - - en mö - gen!
beau - teous face and rad - iant grace, our light and guide be - fore us.

6 5 8 # 7 5 6 5 6 7 5 6 7 9 6 6 6
4 3 4 2 3 6 7 4 5

47. Aria

Oboe d'amore I solo

Basso

Organo

6 # 6 6 6 6 6 6 6 5

6 *tr*

6 6 6 6 6 6 6 5

12 *tr*

6 5 6 4 6 4 6 6 #

18

6 6 6 6 7 6 7 6 9 6 7 #

24 *p* *tr*

Er - leucht auch mei - ne fin - stre Sin - nen, er - leucht auch
En - light - en thou my blind - ed sens - es, en - light - en

6 4 6 4 6 6 6 6 # 6 6 6 6 4 6

30

mei - ne fin - stre Sin - nen, er - leuch - te mein Her - ze durch der Strah -
 thou - my blind - ed - sens - es, and bright - en my heart with the clear ray -

6 5 6 5 4 2 6 6 5 6 # 7 4 2 # 6 [δ] # 6 5 4 2 6 6

36

- - - - - len kla - ren Schein, er - leucht auch mei - fin
 of thy re - gard, en - light - en thou blind -

6 6 5 6 6 4 6 4 3 5 9 8 5
 4 4 3 2 5 2

42

- stre Sin - nen, er - leuch - - - - - te mein Her - ze durch
 - ed sens - es, and bright - - - - - en my heart with the

7 4 3 6 6 5 8 7 7 7 7 # 7 5

47

der clear ray - - - - - len kla - ren Schein, er - leucht auch mei - ne
 of thy re - gard, en - light - en thou my

δ 7 5 6 6 7 # 7 6 5 # δ 6 6 6 5 6
 4 # 2 4 2

53

fin - stre Sin - nen, er - leuch - te mein Her - ze durch der Strah - - - - - len
 blind - ed - sens - es, and bright - en my heart with the clear ray of

7 # 6 5 6 6 δ 7 8 6 5 6 6 5 δ 6 6 5
 4 # 4 6 4 # 4 # 4 # 5 6 5 5

59

kla - ren Schein!
 thy re - gard.

6 6 7 # 6 6 6 # [4/4] 6 6 5 #

65

6 6 # # 6 6 7 5 5 7 #

71

Dein Wort soll mir die ste Ker - ze in
 Thy word shall by a shin - ing can - dle to

6 6 5 6 6 6 5 6 5 # 6

77

al guide - - - - - len mei - nen
 me when the

6 6 5 6 5 # 6 5 2 6 6 6 7 5 4 3

83

Wer - ken sein; dies
 way is hard, to

6 4 # 6 6 4 6 # 6 6 4 5 6 6

89

lās - set die See - le nichts Bö - ses be - gin - nen. Er - leucht auch
 ward off temp - ta - tion and ev - il of - fen - ses. En - light - en

6 7 4 7 6 6 6
 5 5h 2 2 5 # 6 6

95

mei - ne fin - stre Sin - nen, er - leucht - te mein Her - ze durch der Strah -
 thou my blind - ed sens - es, and bright - en my heart with the cle ray

7 7 7 6 6 6 6 7 6 #

101

- - - len kla - ren Schein, er - leucht - te mein Her - ze, er -
 of thy re - gard, light - en my sens - es, en -

9 8 6 6 7 6 6
 5 5 5h 5 # 5 6

107

leucht mei - ne fin - stre Sin - nen, er - leucht - te mein
 light - en thou my blind - ed sens - es, and bright - en my

6 7 6 # # 6 7 6 4 3
 5 5 # 5 # 5 5 5

113

Her - ze durch der Strah - len kla - ren Schein, durch der Strah - len
 heart with the clear ray of thy re - gard, the clear ray of

9 8 7 9 8 6 7 # 6 6
 5 4 # 4 5 # 5 4 5

119

kla - ren Schein!
thy re - gard!

126

132

138

48. Evangelista

Recitativo

Tenore

Da das der Kö-nig He - ro - des hör-te, er - schrak er und mit ihm das gan-ze Je - ru - sa - lem.
Now when King Her-od had heard these things, he was trou-bled, and the whole Je - ru - sa - lem trou- bled with him.

Continuo

6 7 6 6 4 6 5⁺
5 4 #
4
attacca

49. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo

War - um wollt ihr er - schrek - ken? Kann mei - nes Je - su
 And why are you thus shak - en? Why should my Je - sus

4
2

3

Ge - gen - wart euch die Furcht er - k - ken? O! soll - tet ihr euch nicht viel - mehr dar - ü - ber
 com - ing here in fear in you a k - en? Nay! rath - er joy - ous come, to hail this prom - ised

5

6

freu - en, weil er da - durch ver - spricht, der Men - schen Wohl - fahrt zu ver - neu - en.
 morn; — re - joice with Chris - ten - dom that Christ the Lord this day was born! —

8 7 5 6 6 6 7

4
2

attacca

50. Evangelista

Tenore

Und ließ ver-samm-len al - le Ho-he - prie-ster und Schrift-ge-lehr-ten un - ter dem Volk und er-for-sche-te von
And when the King had gath-ered all the scribes of the peo-ple and the chief priests to-gether, he de-mand-ed of them,

Continuo

4

ih - nen, wo Chri - stus soll - te ge-bo - ren wer - den. Und sie sag - ten ihm: Zu Beth - le-hem
say - ing: This Christ - child, where will be born this Christ-child? And they said to him: "In Beth - le-hem

7

im jü - di-schen Lan-de; denn al - so ste - het ge-schrie-ben in den - phe-ten. Und du
the land of Ju - dae - a; for thus it is writ - t by the pro-phet: And thou

10

Beth im jü - di-schen Lan - de, bist mit - nich-ten die klei-nest un -
Beth the land of Ju - dae - a thou wilt not be, not be the least

13

- ter den Für-sten Ju - da; denn aus dir soll mir kom-men der Her - zog,
of the Lords of Ju - dah; for from thee there will come forth a Gov-er - nor,

16

der ü-ber mein Volk Is - - ra - el ein Herr sei.
to be a Rul - er o - - ver my peo-ple Is - ra - el."

51. Aria Terzetto

Violino I solo

Soprano

Alto

Tenore

Continuo

♮ 6 7 5 # 6 5 6 5 6 7 #

6

6 5 6 5 # 6 5 6 5 #

12

6 5 # 7 # 6 7 5 6 6 6 5 #

18

Ach, wenn wird die Zeit er -
 Ah, when comes to us sal -

6 6 6 6 5 6 7 # 6 5
 4+ 5 4 # 7 5 # 5
 2

24

schei - nen, wenn, ach, wenn wird die Zeit, die Zeit er - schei - nen,
 va - tion, ah, ah, when comes to us, to us sal - va - tion,

Ach, wenn kömmt der Trost der Sei - nen, wenn,
 Ah, when comes at last our con - so - la - tion, when,

5 6 6 7 4+ 6 6 6 6 5 6
 # 5 5 5 2 5 5 4 # 5

29

wenn, ach, wenn wird die Zeit er - schei - nen, wenn, ach,
 when, ah, when comes to us sal - va - tion, when, ah,

ach, wenn kömmt der Trost, der Trost der Sei - nen,
 ah, when comes at last our con - so - la - tion,

6 6 5 7 # 6 7 6
 5 4 3 5 # 5

34

wenn wird die Zeit, die Zeit er-schei-nen, ach, wenn,
 when comes to us, to us sal-va-tion, ah, when,

Schweigt, schweigt, er he
 Peace, peace, he

ach, wenn kömmt der Trost der Sei-nen, wenn, ach, wenn,
 ah, when comes our con-so-la-tion, when, ah, when,

4 6 6 6 7 6
 5 5 4 5 4 5

39

ach, wenn wird die Zeit er-schei-nen,
 ah, when comes to us sal-va-tion,

ist schon wirk-lich hier, schweigt, schweigt, schweigt, er
 soon will come to thee, peace, peace, peace, he

ach, wenn kömmt der Trost con-der Sei-nen,
 ah, when comes our con-so-la-tion,

7 5 6 6 6

44

ach, wenn wird die Zeit er-schei-nen,
 ah, when comes to us sal-va-tion,

ist schon wirk-lich hier, schweigt, schweigt, schweigt, er
 soon will come to thee, peace, peace, peace, he

ach, wenn kömmt der Trost con-der Sei-nen,
 ah, when comes our con-so-la-tion,

6 6 # 6 6 #

49

ist schon wirk-lich hier, er ist schon wirk-lich hier, schweigt,
 soon will come to thee, he soon will come to thee, peace,
 ach, ah, wenn wenn
 ach, ah, wenn kömmt der
 when comes our

6 7 # 6 6 4 # 6 4 6 7

54

wird die Zeit er - schei - - - - - comes to us sal - va - - - - -
 er sch weig - - - - - wirk - - - - - lich hier, schweigt,
 Trost der ei - - - - - con la - - - - - wi - - - - - come - - - - - to - - - - - thee, peace,
 # 7 7 7 7 # 6 6
 4 2

59

- nen? - - - - - tion? - - - - -
 er ist schon wirk - lich - - - - - hier!
 he soon will come - - - - - to - - - - - thee!
 - - - - - nen? - - - - - tion?

7 5 4 # f 7 6 7 # 6 5 6 4 # 6

65

6 5 4 3 6 5 7 # # 6 #

71

6 5 7 7 6 7 7 6

77

4 3 5 6 4 2 6 6 4 # 6 7 6 5

Je - - su, ach so komm
Je - - sus, Je-sus, come

83

su, ach so komm zu mir, Je - su, ach so
sus, Je - sus, come to me, Je - sus, Je - sus,

zu mir, Je - su, ach so komm,
to me, Je - sus, Je - sus, come,

4 3 7 # 4 3 7 # 4 3 7

88

komm
come

ach, Je - su, komm zu mir, ach, Je - su, ach so komm
Je - sus, Je - sus, come

6 5

93

zu mir, Je - su, ach so komm, so komm zu mir,
to me, Je - sus, Je - sus, come, come thou to me,

zu mir, ach so komm zu mir,
to me, Je - sus, come to me,

6 7 7 6 5 7 7 4 6 6 # 8
2 5

99

Je - su, ach so komm, Je - - - su, ach so
 Je - sus, Je - sus, come, Je - - - sus, Je - sus,

ach - - - so komm zu mir,
 Je - sus, come to me,

6 6 6 5 4 6 7 6
 5 4 #

105

komm - - - zu mir, Je - su, ach komm,
 come - - - to me, Je - sus, Je - sus,

Je - - - ach
 Je - - - sus, Je - - - komm - - - zu mir, Je - su, ach so
 come - - - to me, Je - sus, Je - sus,

4 4 3 7 4 7 7_h

111

ach, Je - - - su, komm, ach, Je - - - su, ach komm
 Je - - - sus, come, - Je - - - sus, come

komm
 come

6 6 6
 5 5 #

117

zu mir, ach so komm zu mir,
to me, Je - sus, come to me,
zu mir, Je - su, ach so komm, komm zu mir,
to me, Je - sus, Je - sus, come, come to me,

6 7 7 6 7 7 6 6 6 5 6 6

123

ach so komm zu mir!
Je - sus, come to me!
Je - sus, ach komm!
Je - sus, come!

6 5 4 # 6 5 5 6 7 6 6 6 6 5 4

129

Ach, wenn
Ah, when

Ach, wenn wird die Zeit er - schei - nen, wenn, ah, when
Ah, when comes to us sal - va - tion, when, ah, when

6 6 4 # 6 5 6 4 5 6 7 6

135

k6mmt der Trost der Sei-nen, wenn, ach, wenn k6mmt der
comes our con-so-la-tion, when, ah, when comes at

wird die Zeit, die Zeit er-schei-nen, wenn, ach, wenn
comes to us, to us sal-va-tion, when, ah, when

6 4 6 6 6 5 6 4 5 6 6

140

Trost, der Trost der Sei-nen, ach, wenn k6mmt der Trost der
last our con-so-la-tion, ah, when comes our con-so-

wird die Zeit er-schei-nen, ach, wenn wird die Zeit,
comes to us sal-va-tion, ah, when comes to us,

6 5 6 4 3 6 6 6 5 6 4 3 6 5 4 3 6 4 3

145

Sei-nen, wenn, ach, wenn, ach, wenn
la-tion, when, ah, when, ah, when

Schweigt, schweigt, er ist schon w6rk-lich hier, schweigt,
Peace, peace, he soon will come to thee, peace,

die Zeit er-schei-nen, ach, wenn, ach, wenn
to us sal-va-tion, ah, when, ah, when

6 5 7 4 4 6 5 9 6 7 5 6

150

kömmt der Trost der Sei-nen, ach, wenn
comes our con - - so - la - tion, ah, when

schweigt, schweigt, schweigt, er ist schon würk-lich hier, schweigt,
peace, peace, peace, he soon will come to thee, peace,

wird die Zeit er - schei-nen, ach, wenn
comes to us sal - va - tion, ah, when

6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 5 6

155

kömmt der Trost der Sei-nen,
comes our con - - so - - tion,

schweigt, schweigt, schweigt, er ist schon würk-lich hier, er ist schon
peace, peace, peace, he soon will come to thee, he soon will

wird die Zeit er - schei-nen,
comes to us sal - va - tion,

6 6 6 6 7 6 6
4 4 4 5 5 5

160

ach, wenn kömmt der Trost der Sei - - -
ah, when comes our con - so - la - - -

würk-lich hier, schweigt, er ist schon würk-
come to thee, peace, he soon will come

ach, wenn wird die Zeit er - schei - - -
ah, when comes to us sal - va - - -

6 5 6 6 6 7 7 7
4 # 4 # 5 7 7 7

166

nen?
tion?

lich hier, schweigt, schweigt, schweigt, er ist schon wirk-lich hier!
to - thee, peace, peace, peace, he soon will come to - thee!

nen?
tion?

7 7 4 6 # 6 6 6 5 f 6

2 # 4+ 2 4

172

tr

6 5 6 5 6 6 6 5 7 #

4 # 3 6

178

6 6 5 6 4 6 5 7 6 7 6

5 4 5 2 5+

184

4 7
2 5

6

6 4+ 5
3

6 4+ 6 5
3

6

5
#

52. Recitativo

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Alto

Continuo

ein Lieb - ster herr - schet schon. Ein Herz, das sei - ne Herr - schaft
 ere does my Sav - iour dwell? The heart, that loves to call him

5

6

3

lie - bet und sich ihm ganz zu ei - gen gi - bet, ist mei - nes Je - su Thron.
 Lord, and do his will, in full ac - cord, shall be his cit - a - del.

6

5 4

6

6

6 5
4 3

53. Choral

Soprano
Oboe d'amore I, II
Violino I

Zwar ist sol - che Her - zens - stu - be wohl kein schö - ner Für - sten - saal,
son - dern ei - ne fin - stre Gru - be; doch so - bald dein Gna - den - strahl
In my heart of hearts the cham - ber was a gloom - y, drear - y place,
all un - like a roy - al pal - ace. Thou didst fill it with thy grace,

Alto
Violino II

Zwar ist sol - che Her - zens - stu - be wohl kein schö - ner Für - sten - saal,
son - dern ei - ne fin - stre Gru - be; doch so - bald dein Gna - den - strahl
In my heart of hearts the cham - ber was a gloom - y, drear - y place,
all un - like a roy - al pal - ace. Thou didst fill it with thy grace,

Tenore
Viola

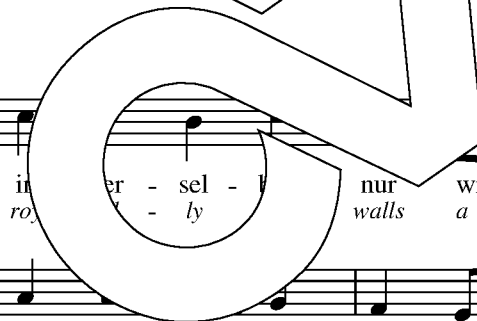
Zwar ist sol - che Her - zens - stu - be wohl kein schö - ner Für - sten - saal,
son - dern ei - ne fin - stre Gru - be; doch so - bald dein Gna - den - strahl
In my heart of hearts the cham - ber was a gloom - y, drear - y place,
all un - like a roy - al pal - ace. Thou didst fill it with thy grace,

Basso

Zwar ist sol - che Her - zens - stu - be wohl kein schö - ner Für - sten - saal,
son - dern ei - ne fin - stre Gru - be; doch so - bald dein Gna - den - strahl
In my heart of hearts the cham - ber was a gloom - y, drear - y place,
all un - like a roy - al pal - ace. Thou didst fill it with thy grace,

Continuo

6 6 6 6 8 4 # 5 6 6 5 4 3



in der - sel - ben nur wird blin - ken, wird es vol - ler Son - nen dün - ken.
roy - al - ly its walls a - dorn - ing, like the sun - shine in the morn - ing.

in der - sel - ben nur wird blin - ken, wird es vol - ler Son - nen dün - ken.
roy - al - ly its walls a - dorn - ing, like the sun - shine in the morn - ing.

in der - sel - ben nur wird blin - ken, wird es vol - ler Son - nen dün - ken.
roy - al - ly its walls a - dorn - ing, like the sun - shine in the morn - ing.

in der - sel - ben nur wird blin - ken, wird es vol - ler Son - nen dün - ken.
roy - al - ly its walls a - dorn - ing, like the sun - shine in the morn - ing.

7 6 3 4 6 6 6 7 6 6 5 6 5
5 6 4 5 6 6 4 2 4 3

Fine

Teil VI: Am Epiphaniastag

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben

54. Coro

Tromba I
Tromba II
Tromba III
Timpani
Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Continuo
(Fagotto, Violoncello, Violone, Cembalo, Organo)

*simile sempre **

*simile sempre **

*simile sempre **

6 6

* Siehe Kritischen Bericht. / See Critical Report.

20

p *f*

p *f*

p *f* *simile sempre*

p *f* *simile sempre*

p *f* *simile sempre*

Cont

Org *p* *f*

5 \natural 6 \sharp 7 \natural 6 5 \sharp

27

6 6 5 6 \sharp 6 6 5 6 7

4 \sharp 4 3

34

41

48

Herr, wenn die stol - zen Fein - de
 Lord, when our haugh - ty foes — as -

Herr, wenn die stol - zen Fein - de_ schnau -
 Lord, when our haugh - ty foes — as - sail

Solo

Herr, wenn stol - zen Fein - de schnau -
 d, when haugh - ty foes ___ as - sail

schnau ben, die Fein - de
 sail us, our foes ___ as -

ben, die stol - zen Fein - de, Herr, wenn die
 us, our foes ___ as - sail us, Lord, when our

Herr, wenn die stol - zen Fein - de
 Lord, when our haugh - ty foes ___ as -

64

ben, die Fein - de schnau-ben,
us, our foes - as - sail us,

schnau - ben, die stol - zen Fein - de schnau-ben,
sail us, our haugh - ty foes as - sail us,

stol - zen Fein - de schnau-ben, die Fein - de schnau-ben, so gib, daß wir im fe - sten
haugh - ty foes - as - sail us, our foes as - sail us, let not our faith and cour - age

schnau - ben,
sail us,

Tutti Solo

6 6 6 6 6 5 6 6

72

so gib, daß wir im fe - sten
let not our faith and cour - age

so gib, daß wir im fe - sten Glau - - - - - ben, im
let not our faith and cour - age fail us, our

Glau - - - - - ben, im fe - - - - - sten Glau - ben,
fail us, our cour - - - - - age fail us,

7 6 6 6 4 6 6 6 4 3
5 5 5 5 # 2 5 5 5

80

ben, im fe - - - - - sten
us, our cour - - - - - age

fe - - - - - sten Glau - ben, gib, - - - - - daß wir - - - - - im fe - sten
cour - - - - - age fail us, let - - - - - not faith - - - - - and cour - - - - - age

gib, - - - - - daß wir - - - - - im fe - sten Glau-ben, im fe - sten Glau - - - - - ben, im
let - - - - - not faith - - - - - and cour - age fail us, our cour - age fail - - - - - us, our

so gib, daß wir im fe - sten Glau - - - - -
let not our faith and cour - age fail - - - - -

Tutti

4 3 6 7 6 7 4+ 6 4 6 6 5
4 3 # 2 2

87

Glau - - - - - ben nach dei - ner Macht _ und
 fail _____ us but with ___ thy might _ and

nach dei - ner Macht _ und
 but with ___ thy might _ and

Glau - - - - - ben nach dei - ner Macht _ und Hül - fe sehn, _____ nach dei - ner
 fail _____ us but with ___ thy might _ and help be near, _____ but with thy

fe - sten Glau-ben nach dei - ner Macht und
 cour - age fail us but with thy might and

- - - - - ben nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn, _____ nach dei-ner Macht _____
 us but with thy might and help be near, _____ but with thy might _____

6 4 7 6 4 6 6 # 4+ 6
 2 5 2

Empty musical staves for vocal and instrumental parts, including treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

First system of musical notation for the vocal line, showing a melodic line in the treble clef.

Second system of musical notation for the vocal line, continuing the melodic line.

Third system of musical notation for the vocal line, including the lyrics: *fe sehn*

fe sehn nach dei - ner Macht und Hül - fe, nach dei - ner
be but with thy might and help be near, with thy

Fourth system of musical notation for the vocal line, including the lyrics: *Macht, nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn, dei - ner*

Macht, nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn, dei - ner
might, but with thy might and help be near, with thy

Fifth system of musical notation for the vocal line, including the lyrics: *Hül - fe sehn, nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn, nach*

Hül - fe sehn, nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn, nach
help be near, but with thy might and help be near, but

Sixth system of musical notation for the vocal line, including the lyrics: *und Hül - fe sehn, nach dei - ner Hül - fe sehn, nach dei - ner*

und Hül - fe sehn, nach dei - ner Hül - fe sehn, nach dei - ner
and help be near, but with thy help be near, but with thy

Seventh system of musical notation for the vocal line, including the lyrics: *und Hül - fe sehn, nach dei - ner Hül - fe sehn, nach dei - ner*

und Hül - fe sehn, nach dei - ner Hül - fe sehn, nach dei - ner
and help be near, but with thy help be near, but with thy

4 2 2 8 # 7 6 # 4 2 6 6 4 5 4 5 6 6 4 5

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Hül - fe sehn, so gib, daß
 help near, let not our

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

Hül - fe sehn, nach dei-ner Macht und Hül - fe, so
 help be near, but with thy might be near us, let

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

dei - ner Macht und Hül - fe sehn, nach dei-ner Macht und Hül - fe, so
 with thy might and help be near, but with thy might be near us, let

Musical notation for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment.

Macht und Hül - fe sehn, nach dei - ner Macht und Hül - fe, so
 might and help be near, but with thy might be near us, let

Musical notation for the eighth system, including piano accompaniment.

5 \sharp 6 6 5 \sharp 4 6 5 5 6 6 5 4 6 7 6 4 3 6
 6 5 2 4 2 9 8 6 5 5

109

im fe - sten Glau - - - ben nach dei - ner Macht und Hül - fe
and age fail us but with thy might and help be

gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und Hül - fe
not our faith and cour - age fail us but with thy might and help be

gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und Hül - fe
not our faith and cour - age fail us but with thy might and help be

gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und Hül - fe
not our faith and cour - age fail us but with thy might and help be

5 6 4 6 4 6 6 9 6 7 [6] 7 7 #
2 2 2 4 2 2 6 4 5 2

116

sehn!
near!

sehn!
near!

sehn!
near!

sehn!
near!

Wir wol - len dir al - lein ver -
On thee we place our — firm re -

Cont

Solo

Org *p*

5h 6h 7h 6 5 4 5h 6h 7h # 6 #

4 4 5 4 2

124

Ob I

Ob II

VII

VII

Va

Wir wol - len dir al - lein ver -
 On thee we place our firm re -

Wir wol - len dir al - lein ver - trau -
 On thee we place our firm re - li -

trau - en, so kön - en wir den schar - fen
 li - ance, so to our foes we bid de -

Cont

4 8 4 7 # 6 # 4 6 4 6 # 6 #
 2 5 2 5 # 6 # 2 5 4 5 # 6 #

132

Wir wol - len dir al - lein ver -
 On thee we place our firm re -

trau - en, so kön - nen wir den schar - fen Klau - en des Fein - des un - ver - seht ent -
 li - ance, so to our foes we bid de - fi - ance and face them bold and free from

Klau - en des Fein - des un - ver - seht ent - gehn, un - ver - seht ent - gehn,
 fi - ance and face them bold and free from fear, bold and free from fear,

6 # 7 8 6 5 7 5 6 6 8 5 7 5 # 6 #

140

Tr I

Tr II

Tr III

Timp

Ob I

Ob II

VI I

VI II

Va

tra

li

- en, so kön - nen wir den schar - fen Klau-en des Fein - des un - ver - seht ent -
 - ance, so to our foes we bid de - fi-ance and face them bold and free from

geh'n, wir wol - len dir al - lein ver - trau-en, wir wol - len dir al - lein ver -
 fear, on thee we place our firm re - li-ance, on thee we place our firm re -

wir wol-len dir al-lein ver - trau - - - en, so kön-nen wir den schar - fen Klau-en des
 on thee we place our firm re - li - - - ance, so to our foes we bid de - fi-ance and

Cont

4 3 6 # 7 7 6 4 5 6 7 6 6 #

5 2 # 5 2 5 5 #

so könn en wir den schar - fen Klau - en des Fein - des un - ver - seht ent -
so könn en wir den schar - fen Klau - en des Fein - des un - ver - seht ent -

gehn, so könn en wir den schar - fen Klau - en des Fein - des un - ver - seht ent -
fear, so to our foes we bid de - fi - ance and face them bold and free from

trau - en, so könn en wir den schar - fen Klau - en des Fein - des un - ver - seht ent -
li - ance, so to our foes we bid de - fi - ance and face them bold and free from

Fein - des un - ver - seht ent - gehn, des Fein - des un - ver - seht ent -
face them bold and free from fear, and face them bold and free from

4 6 # 6 5 7 6 7 6 6 6 6 #

Herr, wenn die stol - zen Fein - de schnau -
 Lord, when our haugh - ty foes - as - sail

Herr, wenn die stol - zen Fein - de schnau-ben, Herr, wenn die stol - zen Fein - de
 Lord, when our haugh - ty foes as - sail us, Lord, when our haugh - ty foes as -

Herr, wenn die stol - zen Fein - de schnau-ben,
 Lord, when our haugh - ty foes as - sail us,

Herr, wenn die stol - zen Fein - de schnau-ben,
 Lord, when our haugh - ty foes as - sail us,

Tutti

6 6 4 3 7 6 6 5 6 #

Four empty musical staves (two treble clefs and two bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#).

Two staves of music. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff is an instrumental line with a treble clef and a key signature of two sharps.

Two staves of music. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff is an instrumental line with a treble clef and a key signature of two sharps.

Two staves of music. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff is an instrumental line with a treble clef and a key signature of two sharps. German lyrics are written below the vocal line.

Herr, wenn stol - zen Fein - de schnau - - - ben, die Fein - de
 when haugh - ty foes as - sail us, our foes as -

schnau - - - - - ben, Herr, wenn die stol - zen Fein - de
 sail us, Lord, when our haugh - ty foes as -

Two staves of music. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff is an instrumental line with a treble clef and a key signature of two sharps. German lyrics are written below the vocal line.

Herr, wenn die stol - zen Fein - de _ schnau - - - -
 Lord, when our haugh - ty foes _ as - sail

Two staves of music. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff is an instrumental line with a bass clef and a key signature of two sharps. German lyrics are written below the vocal line. Figured bass notation is written below the bass staff.

Herr, wenn die stol - zen Fein - de
 Lord, when our haugh - ty foes _ as -

4 6 6 5 6 4 3 4 3 6 4 4 7 6 7 4
 2 5 5 4 3 4 3 4 4 3

schau - ben, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben
 sail us, let not our faith and cour - age fail us -

schau - ben, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben
 sail us, let not our faith and cour - age fail us

- ben, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben
 us, let not our faith and cour - age fail us

schau - ben, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und Hül - fe
 sail us, let not our faith and cour - age fail us but with thy might and help be

Solo

6 4 6 6 5 4 3 6 6 4 6 4 6

188 Ob I
Ob II
VII
VII
Va

nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn, nach dei - ner Macht und Hül - fe
but with thy might and help be near, but with thy might and help be

sehn, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und Hül - fe
near, let not our faith and cour - age fail us but with thy might and help be

Cont

6 # 9 5 6 4+ 6 4 6 # 4+ 7 7 4 3 7 6
2 2 5h 2 2 2 2

196

nach dei - ner Macht und Hül - fe
but with thy might and help be

nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn, nach dei - ner Macht und Hül - fe
but with thy might and help be near, but with thy might and help be

sehn, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und
near, let not our faith and cour - age fail us but with thy might and

Macht und Hül - fe sehn, so gib, daß wir im fe - sten Glau -
might and help be near, let not our faith and cour - age fail

6 7 6 4 6 4 6 6 9 2 6 9 7 6 9 7
5 4 2 2 5h 2 2 2 5 3 7 4 5 7 5h

204

Tr I

Tr II

Tr III

Timp

Ob I

Ob II

VI I

VI II

Va

so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und
 let not our faith and cour - age fail us but with thy might and

sehn, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und
 near, let not our faith and cour - age fail us but with thy might and

Hül - fe sehn, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner Macht und
 help be near, not our faith and cour - age fail us but with thy might and

- ben nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn, nach dei - ner Macht und
 us but with thy might and help near, but with thy might and

Cont

Tutti

4 6 6 5 5 6 4 6 4 6 6 7 9 6 7 6 7

2 4 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Hül - fe sehn, dei - ner Hül - fe sehn, Herr, wenn die stol - zen Fein -
 help - near, with thy help - be - near, Lord, when our haugh - ty foes -

Hül - fe sehn, dei - ner Hül - fe sehn, Herr, wenn die stol - zen
 help - be near, with thy help - be - near, Lord, when our haugh - ty

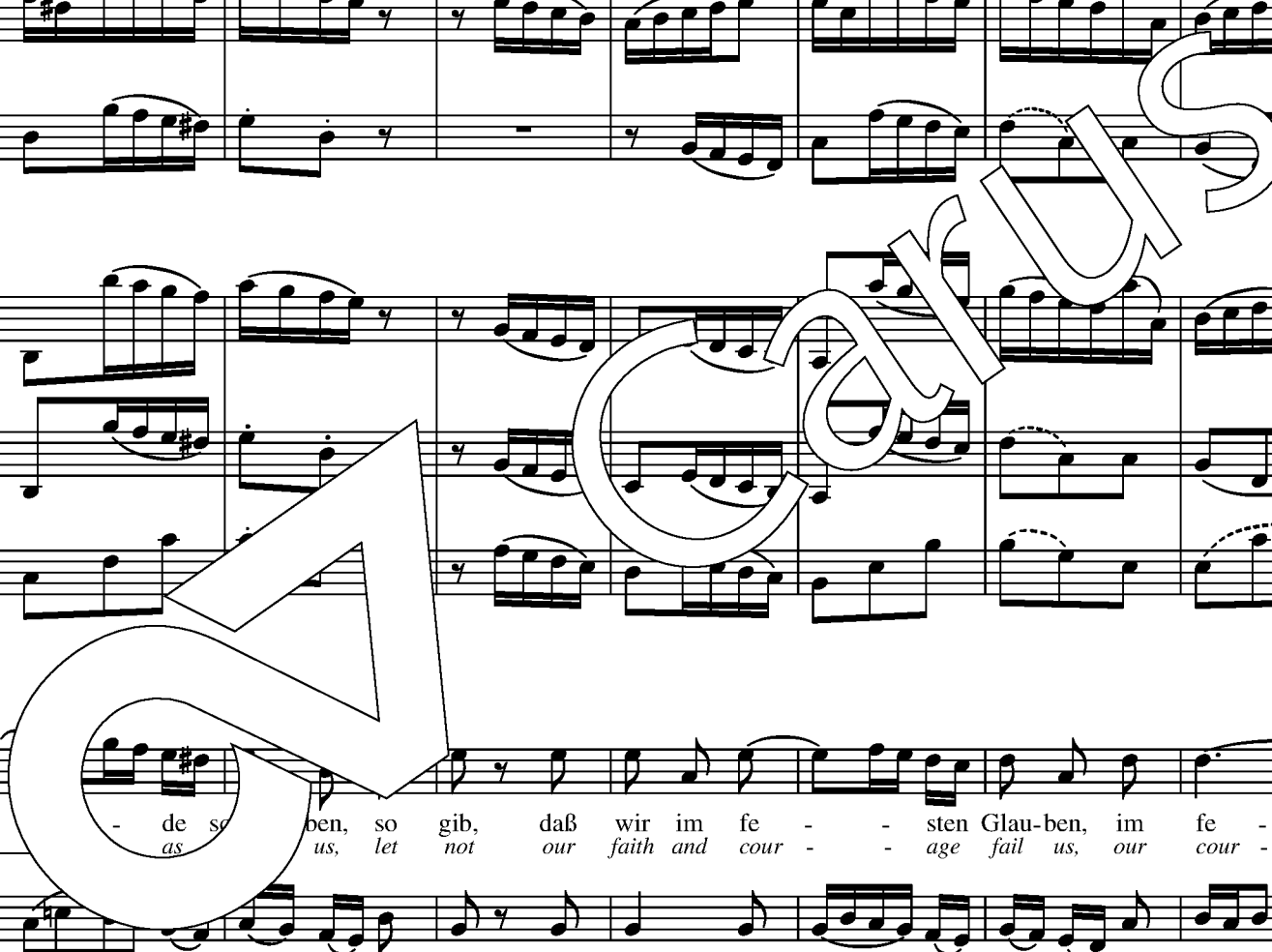
Hül - fe sehn, dei - ner Hül - fe sehn, Herr, wenn die stol - zen
 help - be near, with thy help - be near, Lord, when our haugh - ty

Hül - fe sehn, dei - ner Hül - fe sehn, Herr, wenn die stol - -
 help - be near, with thy help - be near, Lord, when our haugh - -

Cont
 Org *p*

7 5 # 5h 7 4 7h 5 6 f 6 4 5 #

219



- de sch - nau - ben, so gib, daß wir im fe - - sten Glau - ben, im fe - -
 as - sail us, let not our faith and cour - - age fail us, our cour - -

Fein - de sch - nau - ben, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner
 foes as - sail us, let not our faith and cour - age fail us but with thy

Fein - de sch - nau - ben, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner
 foes as - sail us, let not our faith and cour - age fail us but with thy

- zen Fein - de sch - nau - ben, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach dei - ner
 - ty foes as - sail us, let not our faith and cour - age fail us but with thy

6 6 5 6 5 6 6 5 6

tr tr

sten Glau - ben nach
age fail us but

Macht und Hül - fe sehn, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben
might and help - be near, let not our faith and cour - age fail us

Macht und Hül - fe sehn, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben
might and help - be near, let not our faith and cour - age fail us

Macht und Hül - fe sehn, so gib, daß wir im fe - sten Glau - ben nach
might and help - be near, let not our faith and cour - age fail us but

6 6 6 6 6

ner M und Hül - fe sehn, nach dei-ner Macht und Hül - fe sehn!
 and help - be near, but with thy might and help be near!

nach dei-ner Macht und Hül - fe sehn, nach dei-ner Macht und Hül - fe sehn!
 but with thy might and help - be near, but with thy might and help be near!

nach dei-ner Macht und Hül - fe sehn, nach dei-ner Macht und Hül - fe sehn!
 but with thy might and help - be near, but with thy might and help be near!

dei - ner Macht und Hül - fe sehn, nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn!
 with thy might and help - be near, but with thy might and help be near!

Cont
 Org *p* *f*

6 7 6 6 7 5 5^b 7 4 2 7^b 6 6 4 *f* 5 3

55. Evangelista et Herodes

Recitativo

Tenore

Da be - rief He - ro - des die Wei - sen heim - lich und er - ler - net mit
 When the King had priv - i - ly called the Wise Men, he in - quired them of

Basso

Continuo

6 5 $\frac{1}{2}$

3

Fleiß von ih - nen, wenn der Stern er - schie - nen wä - re. Und wei - set sie gen Be - le - hem
 dil - i - gent - ly, at what time the star ap - peared. And sent them forth to Be - le - hem,

6 6 # # 6

6

sprach:
said:

Zie - n
"Ge - re,

und for - schet flei - Big nach dem Kind - lein, und wenn ihr's fin - det,
 and dil - i - gent - ly seek this child, — when ye have found him,

7 # 6

9

sagt mir's wie - der, daß ich auch kom - me und es an - be - te. —
 bring me word, — that al - so I — may come to wor - ship. —

6 6 5

56. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

Du Fal-scher, su-che nur den Herrn zu fäl-len, nimm al-le fal-sche List, dem
 Thou ser-pent! thou but seek our Lord to slay him, to slay our Sav-iour dear! With

5 6 7 8 6
 3 4 6 5 6
 2 2 4 3 2

4

Hei-land Len; der, de Kraft kein Mensch er-mißt, bleibt doch in sich-er Hand. Dein Herz, dein fal-sches
 craft of Yet h safe-ly guard-ed here by God's al-might-y hands. Thy heart, de-ceit-ful

6 6 6 5 6
 4 4 4 5 4
 2 2 3 3 3

8

Herz ist schon, nebst al-ler sei-ner List, des Höch-sten Sohn, den du zu stür-zen suchst, sehr wohl be-kannt.
 and ab-horred, will not de-ceive our Lord, the Son of God thy cov-i-nous in-tent well un-der-stands.

6 6 5 5 6 #
 5 5 5 5 6 #

57. Aria

Oboe d'amore I
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Continuo

6 3 6 6 7 7 6 - 5 4 2 6 6 6 6 6 3

5

6 4 2 6 6 6 6 7 # 6 7 5 # 6 4 #

10

Nur ein Wink von sei - nen
He whom God has not be -

6 5 # 6 5 5 6 5 6 # 6 7

14

Hän - den stürzt ohn - mächt - ger Men - schen Macht, nur ein Wink von sei - nen
 friend - ed down in ru - in soon will fall; he whom God has not be -

7 7 6 - 5 4 6 6 6 6 6 6 5 7
 2 3

18

Hän stürzt - mächt - ger Men - schen Macht. Hier wird al - le Kraft ver -
 fri - in ru - in soon will fall; fu - tile are his ef - forts

6 2 6 6 6 6 6 7 4 6 5 4

22

lacht, al - le Kraft ver - lacht!
 all, are his ef - forts all.

6 5 7 6 5 4 6 5 6 5 # 6 f 6 7 7 6
 5 4 2 5 5 5 # 5 5 5 #

26

5 6 7 # 6 6 # 4+ 7 7 5# 4 3 9 7 6 4 3 5# 4+ 5+ 6 6 5 2 4 2 # 3

31

6 6 6 5 7 6 5 5 6 7 6 6 - 5 5 4 # 4 4# 2 2

36

4+ 6 6 4 6 6 6 4 5 7 4 6 6 6 5 6 5 6 5 2 2 4 3 2 p p

Spricht der
Speaks the

41

Höch - ste - nur ein Wort, spricht - der Höch - ste nur ein Wort, sei - ner
 High - est - but a word, speaks - the High - est but a word, ar - ro -

7 5# 6 5 4+ 7 7 6 7

45

Fein-de Stos en - de so - müs - sen sich so - fort, so - fort, so - fort, so - fort
 gance and ide are end - e nk ye - now, ye - who have erred, be - think ye who have erred,

6 7 5# 9 8 6 6 6 6 7 7 6 7 6

50

Sterb - li - cher Ge - dan - ken wen - den,
 that, that your faults may yet mend - ed,

7 7 [5] 6 6 6 6 5 f 6 # 6 7 5 5+ 4+

54

spricht der Höch - ste nur ein
speaks the High - est but a

6 7 # 6 5 6 6 6 5 # p 6 4 6 7

58

Wort, spricht Höch - ste nur ein Wort, nur ein Wort, sei - ner Fein - de - Stolz - zu
word, speaks High - est but a word, but a word, ar - ro - gance and pride - are

6 5 6 7 # 6 7 6 7

62

en - den, o, so - müs - sen sich so - fort, o, so müs - sen sich so - fort, Sterb - li -
end - ed. Think ye - now, ye - who have erred, be - think ye, ye - who have erred, that, that

8 7 # 4 3 6 4 8 7 5 7 5 6 6 7 6 6 5

67

cher Ge-dan-ken wen - den.
your faults may yet mend - ed.

4 2 6 5 6 6 6 5 3 f 6 6 7 7 6 - 5 2 6 6 6

72

p p p p f f f f

6 6 6 7 7 6 5 4 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7 #

77

f f f f f f f f

6 7 6 5 4 6 6 7 6 5 4 6 6 6 7 6 7 6

82

5 6 7 6 6 # 4 7 7 5 4 3 9 7 4 3 5 4 6 6
2 4 2 # 5 2 5 4 5
3

87

6 6 6 5 6 7 6 5 5 6 6 7 6 6 - 5
5 4 # 4 2 4 2

92

4 6 6 4 6 6 4 5 7 4 6 6 6 5
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

58. Evangelista

Recitativo

Tenore

Continuo

Als sie nun den Kö-nig ge-hö-ret hat-ten, zo-gen sie hin. Und
When the Wise Men heard what the King had said to them they de-parted. And

3
 sie-he, der Stern, den sie im Mor-gen-lan-de ge-se-hen hat-ten, ging für ih-nen hin, bis daß er
lo, — the star which they had seen and fol-lowed in the east, — went be-fore them — un-til it

6
 kam und stund o-ben ü-ber, da das Kind-lein war. Da es den Men sa-hen, wur-den sie hoch er-
came, and stood shin-ing o-ver where the young child was. When the Wise Men saw this, with ex-ceeding joy re-

9
 freu und gin in das Haus und fun-den das Kind-lein mit Ma-
joice and went - in the house, and saw the young child, and with the

11
 ri-a, sei-ner Mut-ter, und fie-len nie-der und be-ten es
child his moth-er Ma-ry, and fall-ing down at his feet they wor-shipped

13
 an und tä-ten ih-re Schät-ze auf und schenk-ten ihm Gold, Weih-rauch und Myr-rhen.
him, and form the treas-ure they had brought they gave to him gold, frankin-cense and myrrh.—

59. Choral

Soprano
Oboe I, II
Violino I

Ich steh an dei - ner Krip - pen hier, o Je - su - lein, mein Le - ben;
ich kom-me, bring und schen - ke dir, was du mir hast ge - ge - ben.
I stand be - side thy cra - dle here, O Je - sus - child, to ten - der
the all which thou hast giv - en me which I to thee sur - ren - der.

Alto
Violino II

Ich steh an dei - ner Krip - pen hier, o Je - su - lein, mein Le - ben;
ich kom-me, bring und schen - ke dir, was du mir hast ge - ge - ben.
I stand be - side thy cra - dle here, O Je - sus - child, to ten - der
the all which thou hast giv - en me which I to thee sur - ren - der.

Tenore
Viola

Ich steh an dei - ner Krip - pen hier, o Je - su - lein, mein Le - ben;
ich kom - me, bring und schen - ke dir, was du mir hast ge - ge - ben.
I stand be - side thy cra - dle here, O Je - sus - child, to ten - der
the all which thou hast giv - en me which I to thee sur - ren - der.

Basso

Ich steh an dei - ner Krip - pen hier, o Je - su - lein, mein Le - ben;
ich kom - me, bring und schen - ke dir, was du mir hast ge - ge - ben.
I stand be - side thy cra - dle here, O Je - sus - child, to ten - der
the all which thou hast giv - en me which I to thee sur - ren - der.

Continuo

6 4 5 6 5 6 3 5 6 3
5 2 [2] 5 3 4

Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut, nimm al - les hin, und laß dir's wohl ge - fal - len!
Take thou my spir - it, take my soul, my heart and mind in thy con - trol, and gra - cious - ly re - ceive them.

Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut, nimm al - les hin, und laß dir's wohl ge - fal - len!
Take thou my spir - it, take my soul, my heart and mind in thy con - trol, and gra - cious - ly re - ceive them.

Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut, nimm al - les hin, und laß dir's wohl ge - fal - len!
Take thou my spir - it, take my soul, my heart and mind in thy con - trol, and gra - cious - ly re - ceive them.

Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut, nimm al - les hin, und laß dir's wohl ge - fal - len!
Take thou my spir - it, take my soul, my heart and mind in thy con - trol, and gra - cious - ly re - ceive them.

4 3 5 4 # 7 6 5 6 # 5 6 5 6 6
3 4

60. Evangelista

Recitativo

Tenore

Und Gott be - fahl ih - nen im Traum, daß sie sich nicht soll - ten wie - der
And be - ing warned of God in a dream by which they where told that they should

Continuo

6 7 5

3

zu He - ro - des len - ken, und zo - gen durch ei - nen an - dern Weg wie - der in ihr Land.
not re - turn to Her - od, they went back a - gain an - oth - er way in - to their own land.

6 5 6 4 7 6 6
5 2 5

attacca

61. Recitativo

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Tenore

Continuo

So geht! Ge-nug, mein Schatz geht nicht von hier, er
Be - gone, e - nough, my Treas - ure still is here, he

7
4
2

5
3

3

blei-bet da bei mir, ich will ihn auch nicht von mir las-sen. Sein Arm wird mich aus
bides for - ev - er near, nor will he leave me or for - me. With - in his fond em -

6
5h

9

7

5

6

mit s...s-vol-lem Trieb und größ-ter Zärt-lich-keit um - fas-sen; er soll mein
br...; gen - tle grace and lov - ing kind - ness he will take me. My heart is

6h

7
5
3

7

3
4
6

9

Bräu - ti-gam ver - blei - ben, ich will ihm Brust und Herz ver - schrei - ben.
his, nor will I leave him, but as my best be - loved re - ceive him.

6
5

6

6

6

11

p *f* *p*

Ich weiß ge-wiß, er lie - bet mich, mein Herz liebt ihn auch in - nig - lich und wird ihn e - wig
 Full well I see, he lov - eth me; my heart is his, yea, ut - ter - ly, him will I ev - er

6 5 6 7 4 6 6 4

5 5 2 2

14

f *p*

eh - ren. Was könn - te mich nun für ein Feind sol - chem Glück ver -
 bless. What en - e - my can now de - stre the per - fect hap - pi -

6 6 7 6 8

4 5 9

16

adagio

f *p*

seh - Je - su, bist und bleibst mein Freund; und werd ich ängst - lich zu dir flehn: Herr,
 ness Je - sus, art my friend and joy; when I in an - guish cry to thee; Lord,

6 6 6 7 4 6 4

2 2 2 # 2 2

19

p

hilf, — Herr, hilf! — so laß mich Hül - fe sehn!
 help! — Lord, help! — my Help - er, help thou me.

5 6 7 6 9 8 6 7 5 5

5 4 5 # 3 5 #

62. Aria

Vivace

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Tenore

Continuo

5 6 6 5 6 6 5

5 4 # 5 4 #

7

6 6 5 6 7 5 7 4 3 5 [5] [7] 5 3 4 # 6

5 4 # 5 4 # 5 4 # 5 4 #

13

Nun mögt ihr stol - zen -
With fear - the - brag - gart -

6 7 4# 6 6 7 6 7 # # 6 7 5

2 # 5#

19

Fein - de - schrek - ken, was könnt ihr - mir - für - Furcht er - wek - ken, mein
foes - are - shak - en, but they - no - long - er - fear a - wak - en, my

6 6 5 6 5 6 6 5 6

5 4 # 5 4 # 5 4 # 5 4 #

25

Schatz, mein Hort ist hier bei mir, mein Schatz, mein Hort ist
 Joy, my Life to me is near, my Joy, my Life to

7 5 7 4 3 5 7 [5+ 7] 4 # 7/4 4 # 6 5+ 9 # 6 7+
 5 4 # 4 # 4 3

31

hier bei mir, nun mögt ihr stolzen in den Augen, was
 me is near; with fear the bragging are weaken, but

7/4 [8] 8 7/4 [7] 7 6 7 6 # 6 # 6 6 5 # 6
 [5] 5 4 # 5

37

kann ihr mir nicht erwecken, mein Schatz, mein
 the long fear awaken, my Joy, my

5 6 6 5 6 7 5 7 5+ 6 5
 5 4 # 5 4 5 9 8

43

Hort ist hier, mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir!
 Life to me, my Joy, my Life to me is near.

7 [5+ 7] 7/4 8 6 5+ 6 # 6 6 7 6 7 # 6
 5 4 # 4 # 6 # 6 7 5 # 6

49

56

62

Ihr mögt euch noch so grim - mig
 Tho' they by false hood would be -

68

stel - len, droht nur, mich ganz und gar zu fäl - len, doch seht, mein
 tray me, and in their fu - ry seek to slay me, be - hold, my

74

Hei - land woh - net hier, - doch seht, mein Hei - land woh - net hier,
Sav - iour dwell - eth here, - be - hold, my Sav - iour dwell - eth here!

5 5 \sharp 7 \sharp 6 7 6 6 6 6 7 # f 6 7

81

Ihr mögt euch noch so grimmig stellen, droht
Tho' they by falsehood would betray me, and

4 9 5 \sharp 3 6 5 7 2 5 7 5 4 [7] 7 8 4 # 6 7 4 \sharp 2 6 6 7 #

87

nur mich ganz und gar zu fällen, doch seht, mein Hei - land woh -
in their fury seek to slay me, be - hold, my Sav - iour dwell -

6 7 # 6 5 \sharp 7 7 7 7

93

nur mich ganz und gar zu fällen, doch seht, mein Hei - land woh -
in their fury seek to slay me, be - hold, my Sav - iour dwell -

7 7 # 6 6 6 5 6 7 6 4 - 7 6 6 7

125

könnt ihr mir für Furcht er - wek - ken, mein Schatz, mein Hort ist
 they no long - er fear a - wak - en, my Joy, my Life to

5 7 8 7 6 7 5 4 7 4 3 5

5 # 7

131

hier bei mir, mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir, nun
 me is near, my Joy, my Life to me is near; with

7 5+ 7 6 5+ 6 4 # 7 9 8 6 7 5+ 8 7 7 [6] 4
 5 4 4 # 6 5+ 7 5 # 7 5 5 2

137

me ihr - zen Fein - de schrek - ken, was könnt ihr mir für
 fear the - gart foes are shak - en; but they no long - er

6 # 6 # 6 6 6 5 6 5 5 7 5 6 4 4
 5 4 # 5 # 4 # # 5 4 # 4 # 5 4 2

143

Furcht er - wek - ken, mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir, mein Schatz,
 fear a - wak - en, my Joy, my Life to me is near, my Joy,

6 6 5 6 7 5 7 6 9 6 7 5 6 [6] 6 5 5+ [5]
 4 4 # [4] 7 6 5 4 4 3 4 # 3 2

149

meine Hort ist hier bei mir, mein Schatz, mein Hort ist hier bei
 my Life to me is near, my Joy, my Life to me is

6 6 # 6 6 7 6 # 6 6 7 7 6 7 5 6 5

156 *adagio* *vivace*

mir, mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.
 near, my Joy, my Life to me is near.

6 7 6 6 5 6 6 5 6 6 6

163

9 5 6 6 5 6 6 5 6 7 5 7

170

4 3 6 7 5 7 7 8 6 5 4 4 4 6 6 6 7 #

63. Recitativo a 4 voci

Soprano
 Was will der Höl - len Schrek - ken nun,
 The e - vil, sin - ful world is past,

Alto

Tenore
 Was will uns Welt und Sün - de
 The fear of hell is gone at

Basso

Continuo

6 5 6 5

3
 da wir in Je - su Hän - den ruhn, Je - su
 we bide with Je - sus firm and fast, Je - sus

... da wir in Je - su Hän - den ruhn,
 We bide with Je - sus firm and fast,

tun, last, was will uns Welt und Sün - de
 last, the fear of hell is gone at

Was will der Höl - len Schrek - ken nun, der Höl - len
 The e - vil, sin - ful world is past, the world of

8 7

6
 Hän - den ruhn, da wir in Je - su Hän - den ruhn!
 firm and fast, we bide with Je - sus firm and fast.

da wir in Je - su Hän - den ruhn, da wir in Je - su Hän - den ruhn!
 we bide with Je - sus firm and fast, we bide with Je - sus firm and fast.

tun, last, da wir in Je - su Hän - den ruhn!
 last, we bide with Je - sus firm and fast.

Schrek - ken, da wir in Je - su Hän - den ruhn, in Je - su Hän - den ruhn!
 e - vil, we bide with Je - sus firm and fast, with Je - sus firm and fast.

7 4 6 6 7 4 3
 2 5 4 5

64. Choral

The image shows a page of a musical score for a choral piece. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments and voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The instruments listed are Tromba I, Tromba II, Tromba III, Timpani, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of the piece. The second measure features a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking. The third measure continues the musical development. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score. At the bottom of the page, there is a fingerings chart for the Continuo part, showing the following notes and fingerings: 7 6 6 5, 4 4 3, 2.

4

7 6 6 5 6 6 5 6 7 6 7 6 6
 4 4 4 3 5 5 5 6 7 6 7 6 6
 2

7

6 6 6 6 7 6 7 5 5 6
 4 4 4 5 7 6 5 5 6
 2

10

Nun
denn
The
has

Nun
denn
The
has

Nun
denn
The
has

Nun
denn
The
has

seid_ was_ - - - chen
 Chri - stus hat - - - chen,
 tri - umph is ce - - - ed,
 van - quished and de - feat - - - ed

seid_ ge - ro - - chen
 Chri - stus hat zer - bro - - chen,
 tri - umph is com - plet - - ed,
 van - quished and de - feat - - - ed

8
 seid_ ihr wohl ge - ro - - chen
 Chri - stus hat zer - bro - - chen,
 tri - umph is com - plet - - ed,
 van - quished and de - feat - - - ed

seid_ ihr wohl ge - ro - - chen
 Chri - stus hat zer - bro - - chen,
 tri - umph is com - plet - - ed,
 van - quished and de - feat - - - ed

6 6 6 6 6 6

16

an eu - rer Fein - de Schar,
 was euch zu - wi - der war.
 our Sav - iour, Christ the Lord,
 the fiend and all his horde:

an eu - rer Fein - de Schar,
 was euch zu - wi - der war.
 our Sav - iour, Christ the Lord,
 the fiend and all his horde:

an eu - rer Fein - de Schar,
 was euch zu - wi - der war.
 our Sav - iour, Christ the Lord,
 the fiend and all his horde:

7 6 6 5 # 5 6 # 6 6 6
 4 4 # 5 5 # 4 4 5
 2

20

Tod, Teu - fel, Sünd und
Sin, death and hell and

Tod, Teu - fel, Sünd und
Sin, death and hell and

Tod, Teu - fel, Sünd und
Sin, death and hell and

Tod, Teu - fel, Sünd und
Sin, death and hell and

7 6 6 5 7 6 6 5 4 6 6 7
4 4 4 3 4 4 3 2 6 6 5
2 2 5

24

Höl - le sind ganz und gar ge - schwächt;
 Sa - tan the faith - ful may de - fy;

Höl - le sind ganz und gar ge - schwächt;
 Sa - tan the faith - ful may de - fy;

Höl - le sind ganz und gar ge - schwächt;
 Sa - tan the faith - ful may de - fy;

Höl - le sind ganz und gar ge - schwächt;
 Sa - tan the faith - ful may de - fy;

bei Gott hat sei - ne
God sum - mons his e -

bei Gott hat sei - ne
God sum - mons his e -

bei Gott hat sei - ne
God sum - mons his e -

bei Gott hat sei - ne
God sum - mons his e -

7 6 6 5 7 7 5 6 6 6 5
4 4 # 5 5 3 5
2 2

32

Stel - le
lect - ed,

Stel - le
lect - ed,

Stel - le
lect - ed,

Stel - le
lect - ed,

6 # 5 7 6 6 6 6 4 3 9 8 6 7 6 5 # #

das mensch - li - che Ge - schlecht.
to him in heav - en high.

das mensch - li - che Ge - schlecht.
to him in heav - en high.

das mensch - li - che Ge - schlecht.
to him in heav - en high.

das mensch - li - che Ge - schlecht.
to him in heav - en high.

9 6 6
7 8 5
#

9 8 6 5 6 6 5 3
7 6 5 4

40

7 6 6 5
4 4 3
2

7 6 6 5
4 4 3
2

43

6 6 5 6 6 6 7 6 7 6 6 6 6 6 5 6 4 5 6

2

46

6 6 6 7 4 3 7 5 5 6

48

6 7 6 6 4 5 7 6 5 Fine

QZ

Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Unserer Ausgabe liegen folgende Quellen zugrunde:

A. Die autographe Originalpartitur des Oratoriums: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach P 32*.¹ Der 74 Blatt umfassende Partiturband enthält alle sechs Teile des Werkes. Ein Gesamttitelblatt ist nicht vorhanden. Auf der 1. Partiturseite steht überschriftartig: *Oratorium*. Die Kopfseiten der einzelnen Teile tragen jeweils links oben die Invokationsformel *J. J. (Jesu juva)* und – außer bei Teil V – am Fuß der Seite die Bezeichnungen *Pars 1 Oratorii* bzw. *Pars 2 ...*, *Pars 3 ...*, *Pars 4 ...* und *Pars 6 seu ultima Oratorii*; auf der Schlußseite findet sich jeweils der Vermerk *Fine SDGL. 1734*, nur bei Teil IV steht lediglich *Fine* und bei Teil V heißt es *DSGL.* statt *SDGL.* Teil I (Bl. 1–12) trägt die Überschrift: *Feria 1 Nativitatis Xsti. à 4 Voci. 3 Trombe Tamburi 2 Trav. 2 Hautb. 1 2 Violini, Viola e Cont. di Bach.* Teil II (Bl. 13–24) trägt die Überschrift: *Feria Nativit: Xsti 2. a 2 Hautb: d'Amour. 2 Hautb da Caccia. 2 Violini Viola, 4 Voci 1 e Cont. di Bach.* Teil III (Bl. 25–34) trägt die Überschrift: *Feria 3 Nativit: Xsti. a 3 Trombe. Tamburi. 2 Travers. 2 Hautb. 2 Violini Viola 1 4 Voci e Cont. di Bach.* Teil IV (Bl. 35–46) trägt die Überschrift: *Festo Circumcisionis Xsti. à 4 Voci. 2 Corni da Caccia. 2 Hautb. 2 Violini 1 Viola e Cont. di Bach.* Teil V (Bl. 47–59) trägt die Überschrift: *Dominica post Fest: Circumcis: à 4 Voci. 2 Hautb. d'Amour, 2 Violini Viola 1 e Cont. di Bach.* Teil VI (Bl. 60–74) trägt die Überschrift: *Festo Epiphanius. a 4 Voci. 3 Trombe. Tamburi. 2 Hautb. 2 Violini Viola 1 e Cont. di Bach.*

B. Die originalen Stimmen: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach St 112^{i-vf}*.² Es handelt sich um sechs Stimmensätze. Im einzelnen setzen sich diese Quellenbestandteile wie folgt zusammen:³

B I. Stimmensatz zu Teil I (*Mus. ms. Bach St 112ⁱ*): Umschlag mit autographem Titel: *Pars 1 Oratorii. 1 Tempore Nativitatis Christi | Feria 1 | Herrscher des Himmels erhöre etc. 1 à 1 4 Voci. 1 3 Trombe | 2 Travers. 1 2 Hautb. 1 2 Violini | Viola 1 e | Continuo | di | Joh: Sebast. Bach. | Pars 1*

Stimmen:

1. Canto (Soprano)
2. Alto
3. Tenore
4. Basso
5. 1. Tromba (Tromba I)
6. 2. Tromba (Tromba II)
7. 3. Tromba (Tromba III)
8. Tamburi (Timpani)
9. 1. Travers: (Flauto traverso I)
10. 2. Trav: (Flauto traverso II)
11. 1. Hautbois (Oboe I, Oboe d'amore I)
12. 2. Hautbois (Oboe II, Oboe d'amore II)
13. 1. Violino (Violino I, 1. Exemplar)
14. Violino I (Dublette)
15. 2. Violino (Violino II, 1. Exemplar)
16. 2. Violino (Violino II, Dublette)
17. Viola
18. Violoncello
19. Continuo (unbezeichnet)
20. Bassono (Fagotto)
21. Organo (Continuo, eine große Sekunde tiefer, beziffert)

B II. Stimmensatz zu Teil II (*Mus. ms. Bach St 112ⁱⁱ*):

Umschlag mit autographem Titel: *Pars 2 Oratorii. 1 Tempore Nativit: Xsti | Feria 2 | Und es waren Hirten in derselben etc. 1 à 1 4 Voci. 1 2 Travers: 1 2 Hautb. d'Amour 1 2 Hautb. da Caccia. 1 2 Violini. 1 Viola 1 e | Continuo | di | Joh: Sebast: Bach.*

Stimmen:

1. Canto (Soprano)
2. Alto
3. Tenore
4. Basso
5. Travers. 1 (Flauto traverso I)
6. Travers. 2 (Flauto traverso II)
7. Hautbois 1. d'Amour (Oboe d'amore I)
8. Hautb: 2 d'Amour (Oboe d'amore II)
9. Hautbois 1. da Caccia (Oboe da caccia)
10. Hautbois 2do da Caccia (Oboe da caccia)
11. Violino 1mo (Violino I, 1. Exemplar)
12. Violino I (Dublette)
13. Violino 2do (Violino II, 1. Exemplar)
14. Violino 2do (Violino II, Dublette)
15. Viola
16. Continuo (1. Exemplar, unbezeichnet)
17. Continuo (Dublette, unbezeichnet)
18. Organo (Continuo, eine große Sekunde tiefer, beziffert)

B III. Stimmensatz zu Teil III (*Mus. ms. Bach St 112ⁱⁱⁱ*):

Umschlag mit autographem Titel: *Pars 3 Oratorii. 1 Tempore Nativitatis Xsti | Feria 3 | Herrscher des Himmels erhöre etc. 1 à 1 4 Voci. 1 3 Trombe | 2 Traversieri | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola 1 e | Continuo | di | Joh: Sebast. Bach.*

Stimmen:

1. Canto (Soprano)
2. Alto
3. Tenore
4. Basso
5. 1. Tromba (Tromba I)
6. 2. Tromba (Tromba II)
7. 3. Tromba (Tromba III)
8. Tamburi (Timpani)
9. 1. Travers: (Flauto traverso I)
10. 2. Travers: (Flauto traverso II)
11. 1. Hautb: (Oboe I, Oboe d'amore I)
12. 2. Hautb: (Oboe II, Oboe d'amore II)
13. 1. Violino (Violino I, 1. Exemplar)
14. 1. Violino (Violino I, Dublette)
15. 2. Violino (Violino II, 1. Exemplar)
16. 2. Violino (Violino II, Dublette)
17. Viola
18. Continuo (1. Exemplar, unbezeichnet)
19. Continuo (Dublette, unbezeichnet)
20. Organo (Continuo, eine große Sekunde tiefer, beziffert)

¹ Faksimileausgabe: *J. S. Bach, Weihnachts-Oratorium BWV 248*, Faksimile-Lichtdruck des Autographs, mit einem Nachwort hrsg. von Alfred Dürr, Kassel 1960.

² Eine photographische Reproduktion liegt innerhalb der folgenden Microfiche-Edition vor: *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz*. Teil 1: Die Bach-Sammlung, München (K. G. Saur Verlag) 1998/99.

³ Nichtoriginale Quellenbestandteile bleiben unberücksichtigt.

B IV. Stimmensatz zu Teil IV (Mus. ms. Bach St 112^{IV}):

Umschlag mit autographem Titel: *Pars 4 Oratorii | Festo Circumcisionis Christi | Fallt mit Dancken, fallt mit Loben | à | 4 Voci. | 2 Corni da Caccia | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Joh. Sebast. Bach.*

Stimmen:

1. Canto (Soprano)
2. Soprano (Echo in Nr. 39)
3. Alto
4. Tenore
5. Basso
6. Cornu da Caccia I (Corno I)
7. Cornu da Caccia II (Corno II)
8. Hautbois. I.^{mo} (Oboe I)
9. Hautbois. II.^{do} (Oboe II)
10. 1. Violino (Violino I, 1. Exemplar)
11. Violino I (Dublette)
12. 2 Violino (Violino II, 1. Exemplar)
13. 2 Violino (Violino II, Dublette)
14. Viola
15. Continuo (1. Exemplar, beziffert)
16. Continuo (Dublette, unbeziffert)
17. Organo (Continuo, eine große Sekunde tiefer, beziffert)

B V. Stimmensatz zu Teil V (Mus. ms. Bach St 112^V):

Umschlag mit autographem Titel: *Pars 5 Oratorii | Dominica post Festū Circumcisionis | Ehre sey Dir Gott gesungen. | à | 4 Voci | 2 Hautb. d'Amour | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Joh. Sebast. Bach.*

Stimmen:

1. Canto (Soprano)
2. Alto
3. Tenore
4. Basso
5. 1. Hautb. d'Amour I (Oboe I)
6. 2. Hautb. d'Amour II (Oboe II)
7. 1. Violino (Violino I, 1. Exemplar)
8. Violino solo (Violino I, 2. Exemplar)
9. 1. Violino (Violino I, 2. Exemplar)
10. 2. Violino (Violino II, 1. Exemplar)
11. 2 Violino (Violino II, Dublette)
12. Viola
13. Continuo (1. Exemplar, unbeziffert)
14. Continuo (Dublette, unbeziffert)
15. Organo (Continuo, eine große Sekunde tiefer, beziffert)

B VI. Stimmensatz zu Teil VI (Mus. ms. Bach St 112^{VI}):

Umschlag mit autographem Titel: *Pars 6 et ultima Oratorii | Festo Epiphaniæ. | Herr Wenn die stoltzen Feinde schnauben. | à | 4 Voci. | 3 Trombe. | Tamburi | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Joh. Sebast. Bach.*

Stimmen:

1. Soprano
2. Alto
3. Tenore
4. Basso
5. Trombe. I (Tromba I)
6. Tromba. II
7. Tromba. III
8. Tamburi (Timpani)
9. Hautbois. I.^{mo} (Oboe I)
10. Hautbois. II.^{do} (Oboe II)
11. Violino. I.^{mo} (Violino I, 1. Exemplar)
12. 1. Violino (Violino I, Dublette)
13. Violino. 2.^{do} (Violino II, 1. Exemplar)

14. Violino 2.^{do} (Violino II, Dublette)

15. Viola

16. Continuo (1. Exemplar, unbeziffert)

17. Continuo (Dublette, unbeziffert)

18. Organo (Continuo, eine große Sekunde tiefer, beziffert)

C. Originaltextdruck aus dem Jahre 1734 mit dem Titel: ORATORIUM, | Welches | Die heilige Weyhnacht | über | In beyden | Haupt-Kirchen | zu Leipzig | musiciret wurde. | ANNO 1734. Exemplar des Stadtarchivs Leipzig.⁴

Die Partitur A stellt die erste Niederschrift des Oratoriums dar, die Stimmen B I–VI gehen dementsprechend auf sie zurück; in der Mehrzahl sind sie aus ihr kopiert, nur die Violin- und Continuo-Dubletten sind nicht unmittelbar aus der Partitur abgeschrieben, sondern anhand der entsprechenden Erstkopien gefertigt.⁵ Die Generalbaßbezeichnung findet sich, wie bei den Vokalwerken Bachs die Regel, nicht in der Partitur, sondern erscheint nur in den betreffenden Stimmen; diese sind hierfür also die einzigen Quellen. Überhaupt sind die Stimmen die maßgebliche Quelle für alle Aspekte der praktischen Realisierung des Partiturtextes und diesem hierin generell an Ausführlichkeit und Bestimmtheit überlegen, sei es in der Ausstattung mit Vortragszeichen oder in der Hinsichtlich der Festlegung der Besetzung und der Reihenfolge der Instrumente etwa in den Chorälen, wo die Partitur manches unklar läßt. Die Partitur wiederum ist die höchste Instanz hinsichtlich der Richtigkeit des Notentextes, der in der ersten Stimmenfassung maß mancherlei Entstellungen ausgesetzt (von denen der jüngere Bach bei der Revision der Manuskripte manches entgangen ist). Andererseits hat Bach teilweise in den Stimmen kompositorische Verbesserungen vorgenommen, ohne dies in der Partitur nachzutragen.

Die Stimmen B I–VI sind mit wenigen Ausnahmen von Kopisten gefertigt. Hauptkopist über der Teile I, III und V ist der in der Forschung als Hauptkopist G bezeichnete Rudolf Straube (1717 bis um 1785), der auch als Nebenschreiber in den übrigen Teilen auftritt. Hauptkopist über der Teile II und IV ist der sogenannte Hauptkopist E, vermutlich Johann Gottlieb Haupt (1714 bis nach 1735),⁶ Hauptschreiber der Teile IV und VI der ehemals als Hauptkopist F bezeichnete Johann Ludwig Dietel (1713–1773). Als Schreiber der Orgelstimmen zu Teil I–IV und der Fagottstimme zu Teil I tritt der spätere Danziger Marienkapellmeister Friedrich Christian Samuel Mohrheim (1718–1780) in Erscheinung. Ein offenbar besonders vertrauenswürdiger unbekannter Mitarbeiter, der in der Forschung als Anonymus Vh bezeichnet wird,

⁴ Faksimileausgaben: *J. S. Bach, Weihnachts-Oratorium. Faksimile des Textdruckes aus dem Jahre 1734*, hrsg. von Max Pommer, Leipzig 1984; vollständig ferner im Krit. Bericht NBA II/6, S. 147–158, sowie in: *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1974, S. 448–455. Ausgabe im Format des originalen Textheftes in: *Texthefte zur Kirchenmusik aus Bachs Leipziger Zeit. Die 7 erhaltenen Drucke der Jahre 1724–1749 in faksimilierter Wiedergabe*, hrsg. von Martin Petzoldt, Stuttgart 2000 (Carus-Verlag, CV 24.400).

⁵ Besonderheiten ergeben sich (a) bei den Flötenstimmen des 2. Teils und (b) bei einigen Stimmen des 6. Teils: (a) Beim 2. Teil ist die Mitwirkung von Flöten in der Partitur nicht vorgesehen. Ihre Einbeziehung ergab sich vermutlich erst nachträglich aus Bachs Entschluß, den (in der Partitur unbezeichnet gelassenen) instrumentalen Obligatpart der Arie „Frohe Hirten“ (Nr. 15) nicht der Oboe (wie dies die Besetzung der Parodievorlage BWV 214/5 mit Oboe d'amore nahegelegt haben dürfte), sondern der Flöte zu übertragen. Die Flötenpartien für die übrigen Sätze wurden daraufhin in Anlehnung an Violinen und Oboen (Nr. 10, 21, 23) bzw. Singstimmen (Nr. 12, 17, 19) aus der Partitur ausgezogen, und zwar größtenteils von Bach selbst (Flöte I von Satz 17 an, Flöte II ganz), zum kleineren Teil vom Hauptschreiber (Flöte I bis Satz 15). (b) Beim 6. Teil wurden – wie in Kap. III im einzelnen dargestellt – Stimmdubletten der als Parodievorlage verwendeten Kantate übernommen und entsprechend eingerichtet, darüber hinaus wurden einige Stimmen teilweise anhand von solchen der Originalkantate geschrieben.

⁶ In der Stimme B II 11 zeichnet er mit dem Monogramm JGH.

hat, neben verschiedenen Hilfsdiensten, die von Bach für Teil VI aus dem Aufführungsmaterial der Parodievorlage übernommenen Stimmdubletten für die Neuverwendung eingerichtet. Daneben sind zehn weitere Kopisten mit untergeordneten Aufgaben, hauptsächlich der Anfertigung von Dubletten, beteiligt. Auch Bach selbst hat an der Stimmenherstellung mitgewirkt. Von ihm geschrieben sind die Flötenstimmen zu Teil II, Flöte I (B II 5) teilweise, Flöte II (B II 6) ganz, umfangreiche Ergänzungen einer Continuo Stimme zu Teil IV (B IV 16), eine Einzelstimme mit dem Soloviolinpart zu Nr. 31 in Teil V (B V 8) sowie die Gesangsstimmen von Nr. 46 an in den vier Vokalparten dieses Teils (B V 1–4) und die Orgelstimme zu Teil VI (B VI 18) in der Originalfassung und in deren Umarbeitung. Darüber hinaus stammt die Bezifferung sämtlicher Orgelstimmen von seiner Hand.

Die Stimmen enthalten außerdem zahlreiche Revisionseintragungen von Bachs Hand. Dabei handelt es sich um Korrekturen von Schreibfehlern, Klarstellungen des Notentextes (beispielsweise durch zusätzliche Akzidentien) oder der Textunterlegung (z. B. durch zusätzliche Bögen) sowie graphische Verdeutlichungen des Notenbildes, daneben um inhaltliche Ergänzungen, etwa durch Satzüberschriften, Anschlußvermerke zur Sicherung der Satzfolge, Besetzungshinweise und dergleichen, darüber hinaus aber vor allem um Vortragsangaben und -zeichen zu Tempo, Dynamik, Artikulation, Ornamentik etc. und vereinzelt auch um kompositorische Verbesserungen.

Der Originaltextdruck C hat Bach nach den Ermittlungen von Walter Blankenburg und Alfred Dürr nicht als Vorlage gedient, vielmehr hat Bach offenbar nach einem leicht abweichenden Textmanuskript gearbeitet.⁷ Der Textdruck hat demnach nur den Rang einer Vergleichsquelle und wird für unsere Edition nur zur konjekturellen Klärung von Zweifelsfällen beim Textwortlaut der handschriftlichen Originalquellen herangezogen.

II. Zur Edition

Unsere Ausgabe gibt den Werktext in der ursprünglichen musikalischen Orthographie, in modernem Notensystem, mit den in den Quellen bezeugten italienischen Besetzungsangaben wie sie in der Partitur vorliegt, und zur Kennzeichnung von Herausgeberergänzungen bedient sie sich der geläufigen Notationskonventionen. Die Partiturvorsätze zu Satz 1 geben die Originalnoten für die Orgel (C-Dur), der Singstimmen (Alt und Tenor) und der Orgel (einen Ganztakt im Chorton) an; entsprechend ist die Notation der Orgel bei dem ersten Auftreten in Nr. 36 angegeben. Alle derartigen Ergänzungen gelten sinngemäß auch für die nachfolgenden Sätze, einschließlich der Choräle, die Bach im allgemeinen in der Partitur ohne Berücksichtigung des Orchesters in vereinfachten Systemen in der Schlüsselung für vierstimmigen Chor und Continuo notiert. Im Notenbild der Choräle unberücksichtigt bleibt die Hochoktavierung des Sopranparts in den beiden Flöten (die im übrigen nur aus den Stimmen B hervorgeht). Besonders erwähnt sei, daß die Oboi d'amore und Oboi da caccia sowohl in der Partitur A als auch in den Stimmen B nicht transponierend, sondern klingend im Violin- bzw. Altschlüssel notiert sind.

Redaktionelle Ergänzungen sind bei Bögen sowie bei Linien (zur Generalbaßbezifferung) durch Strichelung, bei Staccatopunkten und Artikulationsstrichen, dynamischen und Trillerzeichen sowie Akzidentien durch kleineren Druck und bei Vorschlagsnoten und in einzelnen weiteren Fällen durch eckige Klammern ausgewiesen. Verbale Zusätze (einschließlich der hinzugefügten Satznummern) sind kursiv gedruckt. Wortabkürzungen werden jedoch ohne Kennzeichnung aufgelöst. Auch wird bei den Besetzungsangaben typographisch differenziert nur in den Angaben zum Continuo: in gerader Schrift erscheinen die ausdrücklich in den Quellen genannten, in Kursivschrift die aus unserer Kenntnis der Bachschen Praxis zu vermutenden Instrumente. Grundsätzlich ausgenommen von der typogra-

graphischen Kennzeichnung sind Bögen bei Vorschlagsnoten; sie werden stillschweigend ergänzt. Das gleiche gilt für Fermaten, deren Hinzufügung sich zwingend daraus ergibt, daß an derselben Stelle bereits in einer oder mehreren benachbarten Stimmen Fermaten stehen.

Besonders zu vermerken ist, daß klein gestochene Noten nicht etwa Herausgebervorschläge darstellen, sondern in Chorälen und Chören die authentischen Varianten der mit den Singstimmen gehenden Instrumente und darüber hinaus in einigen anderen Sätzen umfangsbedingte Abweichungen der mit den Streichern geführten Blasinstrumente bezeichnen. Außer bei Nr. 23 finden sich diese Sonderlesarten durchweg nur in den Stimmen B.

Unsere Ausgabe bietet vereinzelt ein gegenüber der Bachschen Partitur erweitertes oder auch verkürztes Partiturbild: ein erweitertes beim Eingangschor des Werkes insofern, als dem Violoncellopart hier ein eigenes System zugewiesen ist, während er in Bachs Partitur Teil der Continuoartie ist und Stimmteilungen dort nur durch Beischrift kenntlich gemacht sind; ferner in Teil II, wo die beiden Flöten, soweit sie nur andere Stimmen duplieren (Nr. 10, 12, 17, 19, 21, 23), in Bachs Partitur, wie erwähnt, nicht notiert sind; ein verkürztes Partitur aber geben wir bei dem Schlußchoral Nr. 23, wo Bach die Streicher, die mit den Singstimmen gehen, auf demselben Systemen Partitursystemen notiert.

In der Zusammenfassung von Noten, Gruppen an Noten oder mehrere gemeinsame Balken vereinfacht unsere Ausgabe den Notentext nach modernen Gepflogenheiten, um die Lesbarkeit dabei aber – bisweilen gegen herkömmliche Lesegewohnheit – charakteristische Figuren des Bachschen Notenspiels wie die Zwei- und Drei- und Vierstimmketten der Instrumente im Eingangschor oder die Tenors- und der Flöte in Nr. 15 und überträgt den Notentext insofern gelegentlich auch auf abweichend notierte Parallelstellen.

Die redaktionellen Ergänzungen versuchen, einen musikalisch schlüssigen Text herzustellen, indem sie Vortrags- und Ornamentbezeichnungen sparsam jeweils auf Parallelstellen ausdehnen, ohne dabei Streicher und Bläser einer starren Uniformität zu unterwerfen. Die typographische Kennzeichnung der Ergänzungen läßt dem Interpreten die Freiheit, hier selektiv zu verfahren.

III. Anmerkungen

Der vorliegende Kritische Bericht knüpft in der Nomenklatur der Quellen und der Numerierung der einzelnen Stimmen bewußt an die Edition des *Weihnachtsoratoriums* von Walter Blankenburg und Alfred Dürr in Band II/6 der Neuen Bach-Ausgabe (Notenband 1960, Kritischer Bericht 1962) an, um dem an weiterreichenden Informationen Interessierten die Orientierung im Kritischen Bericht der NBA und in der einschlägigen Literatur zu erleichtern.

Unsere Berichterstattung beschränkt sich grundsätzlich auf die für die Textgewinnung wesentlichen Aspekte, klammert also insbesondere solche der Werkgenese (Kompositionsprozeß, Parodieverfahren, Korrekturen) aus. Maßgeblich ist prinzipiell die Partitur A. Soweit allerdings der Werktext in den Stimmen B authentische Korrekturen und Modifikationen des Partiturtextes zeigt, folgen wir diesen. Dies geschieht im allgemeinen ohne Nachweis; Zweifelsfälle werden jedoch vermerkt. Über Abweichungen der Stimmen von der Partitur, die sich als offenkundige Schreibversehen darstellen, wird nicht berichtet;⁸ dies gilt auch für eindeutig fehlerhafte Abweichungen von der Bogensetzung in A. Spätere Eintragungen in den Quellen wer-

⁷ NBA II/6, Krit. Bericht, S. 192f.

⁸ Erwähnt sei, daß das Taktzeichen C von den Kopisten in den Stimmen sehr oft – aber durchaus uneinheitlich und ohne erkennbare Absicht – als Allabrevezeichen C wiedergegeben wird.

den, soweit nicht ein besonderer Anlaß zu ihrer Erwähnung besteht, grundsätzlich mit Stillschweigen übergangen.

Bei Vortrags- und Ornamentzeichen werden die Quellen additiv ausgewertet: Zeichen, die wenigstens in einer der beiden Quellen oder in einer von mehreren gleichlautenden Stimmen stehen, werden in der Regel übernommen, ohne daß im einzelnen nachgewiesen würde, woher. Das bedeutet zugleich, daß über das Fehlen bestimmter Angaben in einer der beiden Quellen oder in einzelnen Stimmen nicht berichtet wird. Besondere Probleme ergeben sich immer wieder in der Bogensetzung: Nicht nur verfahren die Kopisten dabei oft außerordentlich nachlässig, Bach selbst setzt die Bögen oft ungenau, bezeichnet die Stimmen unvollständig, bisweilen inkonsequent und gelegentlich widersprüchlich. Naturgemäß ist zudem oft nicht zu entscheiden, ob ein bestimmter Bogen von Bachs Hand oder der eines Schreibers stammt. Wo es zweckmäßig erscheint, werden derartige Probleme im folgenden zusammenfassend unter Verzicht auf vollständige Einzelnachweise diskutiert.

Relativ frei verfahren wir mit der Bogensetzung bei den vierstimmigen Chorälen, soweit es die colla parte gehenden Instrumente betrifft: Wir übernehmen für die Singstimmen die Bögen aus Bachs Originalpartitur und aus den vier Einzelstimmen, verzichten aber in der Regel sowohl im Notentext als auch in der Berichterstattung auf Berücksichtigung der Bogensetzung in den Instrumentalstimmen. Dies hat einen doppelten Grund: Zum einen kommt den Bögen in den Choralätzen nur ausnahmsweise eine spezielle artikulatorische Funktion zu – im allgemeinen dienen sie lediglich der Verdeutlichung der Textunterlegung. Zum anderen zeigt sich, daß sowohl Bachs Schreiber als auch Bach selbst der Artikulation der Instrumentalstimmen kein besonderes Interesse entgegenbringen: Die Bögen werden hier routinemäßig mitkopierte oder auch achtlos übergangene. Ein Problem entstand daraus in der Praxis offenbar nicht: Das Orchester hatte nur Begleitfunktion, die Instrumentalisten kannten die Choraläle, nicht wenige der Orchesterspieler waren Chormänner und wurden sich dem Chor angemessen anzupassen. In diesem Sinne sollte man auch heute verfahren werden. Und man achtelpaare und kleinere Notenwerte verbindet. Viertelnoten und größere Werte dagegen einzeln studieren. – Nach den Instrumenten allerdings Soprano und Tenor zugewiesen. Hauptsächlich bei Tonwiederholungen (Tritiller oder Tritillierausbedingte Varianten), sind die Bezeichnungen in der Originalpartitur zu integrieren.

Die Gebrauchsbezeichnung wird in der Form wieder gegeben. In ihren Kurzschriften sind die Akzente. Wir sehen davon ab, die Nachlässigkeiten bei der Zuordnung der Ziffern zu bestimmten Positionen. Die Ergänzungen selbstverständlicher Akzente sind in den Ziffern, soweit sie sich aus dem Satz ergeben, zu erwähnen aber eindeutige Bezifferungsfehler. Die vereinzelt in der transponiert notierten Orgelstimme auftretende umfangsbedingte Hochoktavierung von Tieftönen wird im Notenbild vernachlässigt. Bei Tonhöhenangaben zu transponierenden Stimmen bleibt die Transposition unberücksichtigt.

Beim Worttext werden Versehen, die sich aus dem Zusammenhang zweifelsfrei berichtigen lassen, übergangen. Orthographie und Interpunktion werden stillschweigend modernisiert, inkorrekte Flexionen (*den* statt *dem* etc.) ohne Kommentar berichtigt.

Hinsichtlich der Satzüberschriften verfahren wir frei, insbesondere in den Fällen, in denen die Überschrift in Bachs Partitur fehlt und die Stimmen ein uneinheitliches Bild bieten, und bezeichnen, eine aus den Quellen erkennbare Tendenz Bachs aufnehmend, die Sätze nach ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Textschichten wie folgt:

a) die Sätze auf Texte des biblischen Weihnachtsberichts lateinisch mit den Stichworten „Evangelista“ (für die berichtenden Rezitative) und „Chorus“ (für die Gruppenreden der Hirten, der Engel und der Weisen aus dem Morgenlande);

b) die in die biblische Historie eingeschobenen deutschen Kirchenlieder deutsch als „Choral“;

c) die madrigalischen Einlagen in Form der geläufigen italienischen Satztypen als „Recitativo“ und „Aria“ bzw. bei Chorarien als „Coro“. Bei den Evangelistenrezitativem bevorzugen die originalen Continuo-Stimmen aus naheliegenden praktischen Gründen die Bezeichnung „Recitativo“, die wir deshalb zusätzlich als Untertitel angeben.

Folgende Abkürzungen werden in den Lesartenlisten und teilweise im Notentext verwendet: Cont = Continuo, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Org = Organo, Sopr = Soprano, Ten = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino. Die Stimmen B werden vereinfachend ohne die Kennzeichnung I–VI zitiert, da sich ihre Stimmensatzzugehörigkeit jeweils aus dem Zusammenhang ergibt. Die Lesartenlisten folgen durchweg dem Muster Takt-System–Lesart/Bemerkung. Die Takt- und Notenzählung bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

Teil I

1. Coro

In A ohne Satzüberschrift; Coro nach dem Melodien der Stimmen B. Das Violoncello ist in A nicht auf dem eigenen, sondern im Continuosystem notiert. In T. 52, 174, 178 und 187 zeigt die Bogensetzung Bachs in A kleine, regelmäßige Abweichungen gegenüber dem Artikulationsmuster 2 + 2, die offensichtlich nur auf Flüchtigkeit beruhen und teils auf die Stimmen B einzeln bezogen sind, wobei allerdings stets mindestens eine der Stimmen die korrekte Artikulation bietet. Wir verzichten auf Einzelnachweise.

| Takt | System | Lesart/Bemerkung |
|------|--------|---|
| 59 | Ten | der Art einer Stimmteilung nach oben gehalten als mutmaßlich ursprüngliche Eintragung eine Sechzehntelgruppe <i>h-cis¹-a-h-g-a</i> , nach unten gehalten eine Dreiachtelgruppe <i>h-a-g</i> (wie wiedergegeben); in B 3 korrigiert aus der Sechzehntelart in die wiedergegebene ⁹ |
| 66 | Fl II | B 10: Vorschlagsnote (nicht in A) Sechzehntel (autograph) |
| 87 | Vl I | B 13: Schleifer nur hier, etwas undeutlich, wohl nachgetragen (autograph?) |
| 111 | Basso | B 4: 2. Note mit autographem Auflösungszeichen, wohl Irrtum |
| 126 | Cont | B 21: Bezifferung der 5. Note $\frac{6}{2}$ statt 6 |
| 141 | Cont | B 21: Bezifferung der 2. Note wohl irrtümlich $\frac{6}{2}$ statt $\frac{7}{2+}$ |
| 169 | Alto | A, B 2: 1. Note <i>fis¹</i> statt <i>g¹</i> |
| 185 | Cont | B 21: 2. Note eine Sekunde höher; Bach hat den Fehler, wie auch die Bezifferung zeigt, nicht bemerkt; wir korrigieren unter Zuordnung der Ziffer zur vorangehenden Note |

2. Evangelista

In A und B zusammen mit dem folgenden Rezitativ als ein durchgehender Satz notiert, in Textdruck C die Sätze deutlich getrennt. B 3 liest in T. 13 *Dauids* statt *David*.

3. Recitativo

In A und B als Fortsetzung von Nr. 2 ohne Überschrift und ohne neues Taktzeichen beginnend.

4. Aria

In der Orgelstimme B 21 ist in T. 68 die 2. Note hochoktaviert.

| | | |
|----|----|--|
| 14 | Ob | B 11: singulärer Bogen bei 5.–6. Note, wohl Versehen (nicht in A, nicht in B 13, 14, nicht in T. 70, 86) |
|----|----|--|

⁹ Zu fragen bliebe, ob die Korrektur sich etwa auch auf die Stimme der Viola hätte erstrecken sollen.

| | | |
|--------|--------|---|
| 20 | VI | B 13: e^1 und c^1 mit singulären Staccatopunkten, wohl Versehen (nicht in A, B 11, 14, nicht in T. 4, 76, 118) |
| 34–36 | Ob, VI | A ohne piano, in B 11 erst in T. 36 (beim 3. Achtel); wir folgen B 13, 14 |
| 57 | Cont | B 21: Bezifferung des 2. Achtels $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$, das 3. Achtel unbeziffert |
| 69 | Cont | B 21: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{2+}$ statt $\frac{6}{5}$ |
| 79 | Ob, VI | B 11 mit singulärem Bogen zu 1.–2. Note (in Widerspruch zu T. 7); auch der Triller nur hier (Bogen und Trillerzeichen vermutlich autograph) |
| 89f. | Cont | A, B 21 ohne piano, in B 19 bereits in T. 89; wir folgen B 18, 20 |
| 123ff. | Ob, VI | Die Bögen in T. 123f. und 127f. nur an dieser Stelle und nur in B 11 (vielleicht nur für die Oboe gedacht?); in T. 128 in B 11 ferner ein singulärer Bogen etwa zu 3.–5. (6.?) Note, der nicht gut ins Artikulationsmuster paßt |

5. Choral

Es ist unklar, ob der Sopran dieses Satzes – und dann auch des Chorals Nr. 9 – von gewöhnlichen Oboen oder von Oboi d'amore mitgespielt werden soll. In den Stimmen B 11/12, von denen am ehesten eindeutige Hinweise zu erwarten wären, werden Oboi d'amore zwar ausdrücklich für Satz 3 vorgeschrieben (ferner wird in B 11 Oboe d'amore für Satz 3 und in B 12 für Satz 7 gefordert), es wird aber der Wechsel von der Oboe zur Oboe d'amore nirgends ausdrücklich rückgängig gemacht. In A finden sich hierzu bei beiden Choralabsätzen keine Angaben, doch vermerkt Bach für Satz 3 ausdrücklich: 2 *Hautb. d'Amour* und entsprechend auch zu Satz 4: *Hautb. 1 d'Am.*, schreibt allerdings bei Satz 7 einfach: 2 *Hautb.*, obwohl hier wegen des Tiefenumfangs bis *h* bzw. *a* nur Oboi d'amore gemeint sein können. Da Bach die Oboi d'amore in Partitur und Stimmen nicht transponierend, sondern klingend und ebenfalls im Violschlüssel notiert, ergibt sich aus der Notation in Hinweis. In der Orgelstimme B 21 ist in T. 6 die 4. Note möglicherweise eine Oktave höher gesetzt und mit Haltebogen versehen, die folgende Note angebunden (autograph).

6. Evangelista

In A und B zusammengefaßt werden Choralabsätze als ein durchgehender Satz bezeichnet, in B werden sie jedoch deutlich voneinander getrennt.

7. Choral con vivo

In A und B als ein Satz bezeichnet, in B eine eigene Satzüberschrift und eine eigene Partitur ohne Zwischentitel, in den Stimmen wechseln die Anweisungen *Choral*, *andante* und *arioso* zu Beginn, in den Continuo-Partituren B 20 mit den Vermerken *Choral* und *arioso* zur Kennzeichnung einzelner Choralabschnitte, die Rezitativpartien in den Instrumentalstimmen meist mit Vermerk *Recit.*. Während Bach in A die Bläserbesetzung mit 2 *Hautb.* angibt, und nur die Stimme B 12 ausdrücklich Oboe d'amore vorschreibt, ergibt sich die Bestimmung auch der 1. Oboenpartie für Oboe d'amore hauptsächlich aus deren Tiefenumfang bis *h* (T. 39); siehe dazu oben die Bemerkung zu Satz 5.

| | | |
|----|-------|---|
| 4 | Ob II | B 12: Bogen beim 3. Viertel (nur in B 12) eventuell auch auf das Sechzehntelpaar allein beziehbar |
| 16 | Cont | B 18: singulärer Bogen, etwa bei der 5. Note ansetzend, aber ohne deutliche Begrenzung, vielleicht Versehen |
| 65 | Ob II | A: 1. Note durch Korrektur unleserlich; in B 12 <i>a</i> (denkbar wäre auch <i>d'</i>) |

¹⁰ Bemerkenswert ist, daß die Sicilianofigur in den Stimmen stets ohne Legatobogen erscheint, wenn ihre 1. oder ihre 3. Note synkopisch an eine vorausgehende oder folgende Note gleicher Tonhöhe angebunden ist.

8. Aria

Die Flöte ist in A nicht notiert.

| | | |
|------|--------------------|---|
| 23f. | VI II, Va | A: ohne Artikulationszeichen; B 15/16: in T. 23 senkrechter Strich statt Punkt; B 17: in T. 23 und 24 Striche statt Punkte; wir gleichen an die offenbar autographe Bezeichnung in B 13 (VI I) an |
| 27 | VI I, Fl I | A: Bogen ungenau, aber wohl bei der 1., nicht bei der 2. Note ansetzend; wir folgen B 9 und 13/14 |
| 63f. | Fl I, VI I, II, Va | A: <i>pian[o]</i> statt <i>pianissimo</i> , und dies nur zu VII/II; Bögen in Form von Wellenlinien wie wiedergegeben (zur Bedeutung siehe Vorwort); B 9: <i>pian</i> , Bogen in Wellenform; B 13: über dem System <i>pian.</i> ; unter dem System <i>pianißimo</i> , Wellenform des Bogens angedeutet; B 14: <i>pian</i> und <i>pianissimo</i> , einfacher Bogen; B 15: <i>pian.</i> und <i>pianißimo</i> , Wellenform des Bogens nur angedeutet; B 16: <i>pian</i> und <i>pianissime</i> , Wellenform des Bogens angedeutet; B 17: <i>pianißimo</i> , Wellenform des Bogens nur angedeutet; die Bögen in B 9, 13, 15, 17 teilweise autograph |
| 68 | Fl I, VI I | A, B 9: 2.–4. Note unbeziffert; B 14 mit Bogen zum Sechzehntelpaar; wir folgen B 13 (Bogen vermutlich autograph) |
| 78 | Fl I, VI I | A: ohne Artikulationszeichen; in B 9 Bögen zu 1.–4. und 5.–8. Note in B 11 wie wiedergegeben; B 13 offenbar autograph bezeichnet |
| 88 | Fl I, VI I | B 9: einfache Bogen; B 14: Bogen beginnt bei Flöte; B 17: wie wiedergegeben (autograph bezeichnet) |

9. Choral

Zur Frage der Oboenbesetzung siehe oben die Bemerkung zu Satz 5. In A ist in T. 17 die 4. Note im Tenor unklar korrigiert und erscheint eher als *e*, sollte aber offenbar *d* sein; B 3 liest korrekt *d*, in B 17 ist die 1. Note durch Korrektur aus *e* in *d*.

Teil II

10. Sinfonia

Die beiden Flötenpartien sind in A nicht enthalten. Die Halbtaktpausen sind in den Quellen durchweg, die Vierteltaktpausen teilweise unpunktiert notiert. Die von Bach beabsichtigte Artikulation ist häufig nicht sicher erkennbar, die Bogensetzung ist unvollständig, oft mehrdeutig und gelegentlich widersprüchlich. In A sind Legatobögen nur sporadisch gesetzt. Namentlich die Sicilianofigur ♪♪ ist hier fast durchweg unbezeichnet; wo sie mit Bogen versehen ist, umfaßt dieser alle drei Noten (z. B. T. 22, 2. Takthälfte, Oboe d'amore I; T. 23, 1. Takthälfte, Violino II); eindeutig sind in A ferner Notenpaare vom Typ Viertel + Achtel wie im Continuo in T. 1 oder wie in den oberen drei Oboenpartien in T. 9 mit Bogen versehen. Die beiden Artikulationsmuster kehren im allgemeinen auch in den sehr viel ausgiebiger bezeichneten Stimmen B wieder; allerdings ist hier die Sicilianofigur häufig auch mit einem kürzeren Bogen versehen, der entweder die 1. und 2. oder die 2. und 3. Note verbindet, ohne daß dabei im Einzelfall klar wäre, ob es sich um Absicht oder um bloße Flüchtigkeit handelt. Leider ist auch die von Bach selbst geschriebene Flötenstimme B 6 nicht so eindeutig bezeichnet, daß sich von hier aus weitreichende Schlüsse ziehen ließen. Am ehesten scheint bei den in T. 7 (2. Takthälfte) und 8 (1. Takthälfte) in Flöten und Violinen auftretenden Sicilianofiguren eine Bindung nur der beiden ersten Noten beabsichtigt.¹⁰ – Wir deuten in unserem Notentext die in den Quellen vorhandenen Bögen auch bei unklarer oder abweichender Positionierung stillschweigend im Sinne der dargestellten Artikulationsformen und gehen im folgenden lediglich in einigen Sonderfällen auf Fragen der Bogensetzung ein.

In der Orgelstimme B 18 ist in T. 44f. die 5.–9. Note hochoktaviert.

- | | | |
|----|--------------|---|
| 18 | Fl II, VI II | A: ohne Legatobögen; in B 6 zwei Bögen zu 1.–3. und 4.–6. Note; in B 13 nur ein Bogen zu 4.–5. Note; in B 14 ebenfalls nur ein Bogen zur zweiten Notengruppe, dieser ungenau gesetzt, aber eher ebenfalls zu 4.–5. Note; wir gleichen beide Stimmen an Ob da caccia I, T. 36 an |
| 19 | Fl II, VI II | A: 5. Note ohne Auflösungszeichen und mit einem kleinen, wohl von fremder Hand übergesetzten #, das in den Stimmen B 13/14 und namentlich in der autographen Stimme B 6 sowie auch an der Parallelstelle T. 37 nicht wiederkehrt; eine getreue Imitation der vorausgehenden Stimme liegt zwar nahe, auf der anderen Seite hätte die Alteration in T. 19 eine Quintparallele mit Ob da caccia I, in T. 37 mit Ob d'amore I zur Folge |
| 24 | Cont | B 18: 6. Note mit Bezifferung 4 |
| 33 | Cont | 1. Bogen in A, B 17 wie wiedergegeben, in B 18 zu 3.–5. Note, in B 16 mehrdeutig |
| 34 | Fl II, VI II | Bogen in A nicht vorhanden, in B 6 zu 2.–3., in B 13 zu 2.–4., in B 14 zu 3.–4. Note; wir vereinheitlichen nach B 14 (vgl. Ob d'amore I in T. 33 und Ob da caccia I in T. 34) |
| 37 | Cont | 3. Taktviertel in A, B 16/17 Achtelnote + 2 Achtelpausen, in B 18 Viertelnote + 2 Achtelpausen; vgl. T. 19 |
| 53 | Va | A, B 15: 1. Note ohne Punkt |
| 55 | Cont | B 18: 6. Note mit Bezifferung $\frac{7}{5}$ statt $\frac{6}{5}$ |
| 61 | Fl II | B 6: 5. Note g^1 statt h^1 , vermutlich Versehens (vgl. VI II) |
| | VI II | A: 7.–8. Note ohne Haltebogen; B 14 ebenso, beide Dreierfiguren aber Haltebogen mit Bogen über drei Noten; wir vereinheitlichen in Anlehnung an B 14 |

11. Evangelista

- | | | |
|-----|------|---|
| 8 | Ten | Text nach A, in B 3 unklar |
| 8f. | Cont | B 16/17: Bogensetzung in T. 8 wie wiedergegeben, in B 17 allerdings ohne Legatobögen; B 18: 9. Note ohne Punkt, neu |

12. Chor

Text nach B 1–4 *Brich zuhören Morgen Licht*, in A jedoch von fremder Hand unter dem Text *du*; diese Lesart auch in Textdruck C.

- | | | |
|-----|------|---|
| 7f. | Fl I | B 5: 5.–6. Note mit Haltebogen (singulär, wohl Versehen) |
| 8f. | Cont | B 16–18: T. 8, letztes Viertel, und T. 9 abweichend von A eine Oktave höher (d.h. wie Vokalbaß – wohl Systemverwechslung) |

13. Evangelista et Angelus

In T. 5 im Sopran in A und auch in B 1 vor der Achtel- eine überzählige Viertelpause (vielleicht ein Hinweis darauf, daß Bach mit einer nachschlagenden Kadenz rechnet).

14. Recitativo

Keine Anmerkungen.

15. Aria

In A findet sich keine originale Besetzungsangabe; der konzertierende Instrumentalpart ist erst von späterer Hand der Flöte zugewiesen und war möglicherweise zuerst für Oboe bestimmt (siehe Vorwort). Der Flötenpart ist in A und B 5 verhältnismäßig ausgiebig mit Arti-

kulationszeichen versehen, allerdings sind die Legatobögen oft nicht eindeutig gesetzt, auch weichen Partitur und Stimme partiell voneinander ab, darüber hinaus sind beide Quellen in Einzelheiten in sich uneinheitlich. Es ergeben sich folgende Probleme:

a) Bei der erstmals in T. 2 auftretenden Figur verbindet Bach in A die beiden ersten Noten mit einem Bogen (T. 2, 29, 31), teilweise läßt er ihn aber auch weg (T. 62, 70, 125); in B 5 erscheint der Bogen zur 1.–2. Note nur einmal (T. 31), einmal tritt an seine Stelle ein einziger Bogen zur 1.–5. Note (T. 29), in den übrigen Fällen ist er weggelassen.

b) Gruppen von sechs Sechzehntelnoten vom Typ der Figuren in T. 6, 9 und 11 zeigen in A meist einen Staccatopunkt auf der 1. Note und einen mit der 2. Note beginnenden, aber ungenau begrenzten, etwa bei der 4. oder 5. Note endenden Bogen; in der gleichen Weise sind Varianten dieser Figuren mit einem Bogen versehen, bei denen die 1. Note mit Haltebogen an die vorhergehende gebunden ist (wie in T. 5) oder durch eine Sechzehntelpause ersetzt ist (wie in T. 49). Ein Staccatopunkt auf der letzten Note, der wohl andeuten soll, daß die Bindung nur bis zur vorletzten Note reicht, findet sich in A nur einmal (T. 49 – sehr klein, etwa von fremder Hand). In B 5 dagegen ist die Artikulation dieser Figuren fast durchgängig präzisiert durch einen etwas längeren Bogen und einen Staccatopunkt auch zur letzten Note; gelegentlichen „Rückfällen“ in ungenauer Abweise der Partitur dürfte keine Bedeutung zuzumessen sein (zu kurzen Bogen, Schlußnote ohne Punkt z. B. in T. 9; zu langer Bogen, Schlußnote ohne Punkt in T. 72).

c) Die Figur, die in T. 15 zum ersten Mal auftritt, ist in A mit einem eindeutig die 1.–3. Note umfassenden Bogen versehen, auf den drei folgenden Noten Staccatopunkte (sehr klein, etwa von fremder Hand?); die Variante in T. 99 zeigt dieselbe Bogensetzung, an späteren Stellen kommt der Bogen in gleicher Form wieder (T. 53, 65f., 128; unbezeichnet: T. 129). B 5 stimmt in T. 13 in der Bogensetzung und Staccato-Bezeichnung mit A überein, in T. 53f., 65f. und 128f. reicht der Bogen bis zur 3. Note (in T. 65f. stehen außerdem die Staccatopunkte zu den jeweils letzten drei Noten), in T. 14 jedoch nur bis zur 4. Note, was wohl einfach als Nachlässigkeit anzuse-

d) Die Schlußwendung von T. 15 zeigt in A je einen Bogen zur 3.–4. und zur 5.–6. Note, ebenso in T. 99 (die beiden ersten Noten sind hier jeweils unbezeichnet), in T. 67 dagegen einen einzigen Bogen, der, unbestimmt etwa bei der 2. Note ansetzend, wohl eher die ganze Figur einschließen soll. In B 5 steht in T. 15 ein einziger Bogen zur 3.–6. Note, in T. 99 stimmt B 5 in der paarigen Bogensetzung mit A überein (zusätzlich tragen die beiden ersten Noten in B 5 Staccatopunkte), in T. 67 aber findet sich ein Staccatopunkt auf der 1. Note und ein bei der 2. Note ansetzender Bogen, der unbestimmt etwa bei der 5. Note endet. Wir vereinheitlichen hier die Bogensetzung im Sinne der in T. 15 in A und in T. 99 in A und B 5 vorfindlichen Bezeichnung.

Im Continuoart sind in A in T. 5f. deutlich jeweils die ersten zwei Noten gebunden, ebenso an der Parallelstelle T. 13f., die folgende Parallelstelle T. 57 ist allerdings nur noch unvollständig und nachlässig bezeichnet – mit einem kurzen Bogen etwa über der Mitte der Figur allein in T. 57 –, in T. 65f. fehlen die Bögen ganz; doch ist aus den beiden erstgenannten Stellen Bachs Absicht klar ersichtlich; die Stimmen B 16–18 geben an den beiden erstgenannten Stellen teils Zweier-, teils Dreierbindung an, binden in T. 57 drei Noten und sind in T. 65 ohne Bögen. Wir vereinheitlichen ohne weitere Nachweise im Sinne von A, T. 5f. und 13f.

- | | | |
|------|------|---|
| 1 | Cont | Vorschrift pianissimo nur in B 18 |
| 74 | Ten | A, B 3: 4. Note ohne Akzidenz, nach der Orthographie der Zeit also g^1 ; etwa 4.–9. Note mit Bogen (in A wohl Teil einer älteren Lesart) |
| 83f. | Cont | Bogensetzung in A unklar: in T. 83 ein Bogen etwa zu 1.–4. Note, in T. 84 ein kurzer Bogen in der Taktmitte; B 16: ähnlich; wir folgen B 17 und teilweise B 18 (T. 84 hier ohne 1. Bogen) |

- 86ff. Cont Bogensetzung: in T. 86 in A und B 18 wie wiedergegeben, in B 16/17 dagegen ein einziger Bogen zur ganzen Figur; in T. 87f. in A und B 17 jeweils ungenau ein kurzer Bogen in der Taktmitte, in B 16 jedoch eindeutig über die ganze Figur, ebenso T. 87 in B 18 (T. 88 unbezeichnet)
- 114 Cont Bogen nur in A, und hier ungenau gesetzt wohl zu 1.–4. Note

16. Evangelista

Text in T. 3 in A *Krippe* in B 3 und C *Krippen*.

17. Choral

In A untextiert (nur Textmarke von fremder Hand), Wortlaut in B 1–4 wie wiedergegeben, in T. 7 nach Textdruck C *jetzt* statt *itzt*.

In der Orgelstimme B 18 ist im Schlußtakt des Satzes die letzte Note hochoktaviert.

18. Recitativo

In A ohne Überschrift, *Recitativo* nach den beteiligten Stimmen B.

- 1–4 Cont Die Legatobögen in B 16 durchweg, in B 17/18 teilweise die Achtelnote einschließend; in A in T. 1 Bogen jedoch eindeutig auf die drei Sechzehntelnoten beschränkt (T. 2–4 hier unbezeichnet)
- 4 Basso Text in B 4 *Krippen*, in A und C *Krippe*

19. Aria

Der Flötenpart ist in A nicht enthalten.

Partitur und Stimmen sind ausgiebig mit Artikulationszeichen versehen. Die Partitur ist zu Beginn sehr sorgfältig, im weiteren Verlauf allerdings flüchtiger bezeichnet, doch ergeben sich Bachs Artikulationsabsichten weitgehend schon aus der Zeichnung des Eingangsritornells. Hinzuweisen ist insbesondere auf folgende Artikulationsmuster:

a) Die erstmals in T. 1 in den beiden Stimmen auftretende Wendung ist gewöhnlich mit zwei Legatobögen über je ein Achtelpaar versehen. In A tritt diese Form erstmals in T. 1 auf, in B 11/12 jedoch schon in T. 29, 31, 33 und öfter (und in C 11/12). In den Stimmen B wieder). Merkwürdigerweise ist in A die erste Legatobogenbildung: Basso zuerst in T. 1, Cont in T. 2. In B 11/12 Oboe d'amore (I/Oboe d'amore I) hat noch einen einzigen Bogen, der meist unbestimmt über 2., 3. oder auch 4. Note beginnt, in A von T. 71 an über alle vier Noten der beiden Figuren des öfteren an gemeinsamen Legatobogen zusammen. Der Grund für die Schwankung in der Zeichnung ist offenbar einzig Flüchtigkeit: Der eine oder andere Bogen der gesamten Wendung steht gewissermaßen als Abkürzung für die anfangs gegebene differenzierte Bezeichnung.

b) Die erstmals in T. 2 auftretende Figur ist in A, soweit bezeichnet, stets mit zwei Bögen über je ein Achtelpaar versehen.

c) Die erstmals in T. 10 in den drei oberen Stimmen des Satzes auftretende Figur ist in A in der Oberstimme eindeutig mit einem Bogen zur 2.–4. Note bezeichnet (die beiden anderen Stimmen sind unbezeichnet), und ebenso eindeutig ist die Bogensetzung in T. 106; doch in T. 42 findet sich in der ersten Stimme ein nachlässig gesetzter Bogen, der eher bei der 1. Note anzusetzen scheint, nur in der zweiten Stimme ist der Bogen völlig eindeutig gesetzt, in der dritten aber sind die Noten offenbar aus Versehen wie in den Nachbartakten durch zwei Bögen zu Viertelwerten zusammengefaßt (1.–3., 4.–5. Note). Auch hier handelt es sich offenkundig nur um Flüchtigkeit.

d) Die Wendung von T. 16/17 und ihre Sequenzierung in T. 18/19 ist in A beim ersten Auftreten wie auch bei der späteren Wiederkehr (T. 56ff., 84ff., 139ff.) stets genau und einheitlich bezeichnet: Es steht jeweils ein Bogen zu Beginn über dem Viertel mit dem nachfolgenden Sechzehntelpaar und bei dem 2.–3. Achtel des folgenden Taktes.

Die Stimmen B sind vollständiger bezeichnet, die Bogensetzung ist allerdings oft ungenau und nicht selten fehlerhaft: Bei dem unter a genannten Ritornellkopf begegnet mehrfach die vereinfachte Form mit einem einzigen, bei der 2. Note ansetzenden Bogen (z. B. T. 71 in B 13; T. 72 und 76 in B 7, 11, 12), gelegentlich aber auch paarige Bindung der Noten der Sechzehntelgruppe (T. 29, 33 in B 14). Bei der unter b genannten Figur findet sich als singuläre Variante ein Bogen zur 1.–3. Note (T. 2 in B 7, 11, 12). Das unter c angeführte Motiv erscheint häufig mit einem schon bei der 1. Note ansetzenden Bogen (z. B. T. 10 in B 7, 9). In dem unter d angeführten Fall zeigen die Stimmen statt der Zweierbindung in T. 17, 19 etc. verschiedentlich einen Bogen über drei Noten (z. B. T. 17 in B 11/12).

Angesichts der geschilderten Befunde halten wir es für zweckmäßig, uns, soweit möglich, grundsätzlich an den aus der Partitur ersichtlichen Artikulationsmustern zu orientieren, die in den Stimmen vorhandenen Bögen in diesem Sinne zu deuten und offensichtlich zufällige Abweichungen zu übergehen. – Einige Einzelprobleme der Bogensetzung werden in den folgenden Anmerkungen behandelt.

- 3 VI II, Ob A, B 9: nur ein Bogen, in A ungenau etwa bei der 2. Note ansetzend, in B 9 eindeutig da caccia I über vier Noten (verlängert), in B 14 die Noten paarweise gebunden; vgl. T. 31, 99
- 49 Fl I B 5 (hier autograph): in 2. Takt die Sechzehntelnoten paarweise gebunden (wie in der Stimme), vermutlich Autograph, vgl. T. 51, 69, 71 etc.
- 56 VI II, Va 13–15, *forte* schon auf der 1. Note (in A nur Cont unbezeichnet)
- 60f. VI I, Ob 11, 12 Bögen zur 2.–6. und 8.–11. Note, ebenso in B 7/8, B 11 (B 12 verderbt); wir gleichen an T. 29, 31, 33 (B 7, 11) an
- 69 Va 2: *piano* statt *pianissimo* (in A die Va unbezeichnet, aber *piano* in VI I/II)
- 72 Va A: ein Bogen zu 1.–4. Note; wir folgen B 15 (vgl. T. 76)
- 78, 80 VI I, Ob T. 78: Legatobogen in A sehr flüchtig geschrieben und nicht eindeutig die 1. Sechzehntelnote einschließend, in B 11/12 Bindung von Sechzehntelpaaren, in B 7 jedoch der zu spät ansetzende Bogen nachträglich links bis zur 1. Sechzehntelnote verlängert (vermutlich autograph) T. 80: in A eindeutig Bogen über alle vier Sechzehntelnoten, in B 7 Bogen wiederum zu spät ansetzend (bei 2. Sechzehntelnote), aber hier nicht korrigiert
- 130 Alto B 2: 1. Notengruppe $a^1-h^1-c^2-a^1$, Fehllese einer etwas undeutlichen Korrektur in A (dort die Fehllese aus B 2 von späterer Hand hinzugesetzt); in der Flötenstimme B 5 (hier autograph) jedoch die richtige Tonfolge

20. Evangelista

Die Fermate in T. 4 steht nur im Continuo und nur in B 18, ist hier aber vermutlich autograph. Dramaturgisch ist das Anhalten der Bewegung nicht ohne weiteres einleuchtend; möglicherweise ist die Fermate hier lediglich im Sinne von *tenuto* zu verstehen, als Aufforderung, die Schlußnote ihrem tatsächlichen Wert entsprechend auszuhalten.

21. Chorus

In A ohne Überschrift, *Chorus* nach der Mehrzahl der Stimmen.

Die Flötenpartien sind in A nicht enthalten.

Takt- und Tempobezeichnung: In A ϵ nur in den Instrumental-systemen, dagegen ϕ in den Singstimmen; im Stimmensatz B überwiegend ϵ , jedoch ϕ in Alt und Baß (B 2, 4), ferner in den Continuo-

stimmen (B 16–18), nicht aber in den autographen Stimmen der beiden Flöten (B 5, 6). Die Tempobezeichnung *Vivace* nur in den Continuostimmen B 16, 18. Tempobezeichnung und Allabrevezeichen haben in den Continuostimmen offenbar den Zweck, dem Spieler zu verdeutlichen, daß es sich gegen den Anschein des Notenbildes nicht um einen langsamen, sondern einen schnellen Satz handelt. Vielleicht war eine derartige Verdeutlichung auch ursprünglich der Sinn der Allabreve-Vorzeichnung in den Singstimmen.

Die Vorschrift *staccato* zu Beginn nur in B, dabei abweichend, aber inhaltlich gleichbedeutend in B 13 *spiccato* (autograph), in B 14 *stoccatto* (autograph).

- 4 Sopr 2. Takthälfte in A wie wiedergegeben, in B 1 die Vierachtelfigur ohne den Haltebogen zur 2.–3. Note, statt dessen mit Legatobögen zur 1.–2. und 3.–4. Note
- 7 Cont A: 2. Note mit #, dieses jedoch nicht im Vokalbaß; in B 16 getilgt, in B 17/18 nicht vorhanden
- 19 Cont B 18: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{4}$ statt ϵ
- 30 Sopr A: die letzte Note durch Korrektur verunklart und nicht völlig sicher als g^7 lesbar; in B 1 a^7 ; vgl. jedoch auch Ob d'amore II
- 31 Cont Vorschrift forte (in A nicht vorhanden) in B 16 (autograph) und B 18 am Taktbeginn, in B 17 (autograph) nach rechts versetzt etwa bei der 2. Note beginnend; vgl. T. 61
- 59f. Fl I, II, VI Bogensetzung in der 2. Hälfte von T. 59 und in T. 60 unklar: in A keine Bögen; in B 11 der Bogen in T. 59 zu kurz gesetzt und dann offensichtlich autograph über alle vier Noten verlängert; in T. 60 der 1. Bogen eher bei der 2. Note ansetzend, der 3. aber wieder eindeutig über alle vier Noten; in B 12 der 1. Bogen ebenfalls verlängert, der 2. wahrscheinlich, der 3. über vier Noten einschließend, der 4. über 1. Bogen über alle vier Noten einschließend, 2. Bogen ebenfalls über alle vier Noten einschließend, 3. Bogen über alle vier Noten einschließend, 4. Bogen über alle vier Noten einschließend

22. Recitativo

Keine Angabe

23. Coro

In A ohne Besetzung für die beiden Flöten. Violinen I und II sind in A auf den ersten Systemen notiert; die Instrumentenbesetzungen finden sich bereits in A, diejenige von T. 12 sind in B 13/14.

In A Taktvorschrift $\frac{3}{8}$, jedoch durchweg nur $\frac{3}{8}$. Pausenschreibung wie in Nr. 10.

Teil III

24. Coro

In A ohne Überschrift, *Coro* nach den Stimmen.

- 6 Cont B 20: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{2}$ statt $\frac{6}{3}$
- 10 Fl I, II, Ob I A, B 9–11: Rhythmus ♪♪♪ ; vgl. T. 42
- 39 Tr I A, B 5: 3.–6. Note mit zwei Bögen paarweise gebunden; vgl. aber T. 7 und Bogensetzung in Tr II sowie Fl I, II, Ob I, VI
- 60, 92 Fl II Bogen nicht in A; in B 10 etwa bei der 2. Note beginnender nicht genau begrenzter Bogen über der Mitte der Figur
- 70, 86 Sopr etc. Text in A stets *itzo*, ebenso in B 1 in T. 70 und in B 4 in T. 86, dagegen in B 1–3 in T. 86 sowie in Textdruck C *ietzo*

80 Fl I A: mehrdeutiger Bogen in der Mitte über der Figur, etwa zu 2.–4. Note; B 9: wie wiedergegeben

91 Ten A, B 3: 1. Note *h* statt *a* (so schon in BWV 214/9); die stimmführungstechnisch irreguläre Dissonanzbehandlung und die Tatsache, daß das dissonierende *h* weder im Orchesterpart dupliert wird noch in der Bezifferung berücksichtigt ist (auch nicht an der Parallelstelle T. 59) deutet auf ein Versehen Bachs

25. Evangelista

In A und den beteiligten Stimmen B ohne Schlußdoppelstrich in Satz 26 übergehend und mit diesem und Nr. 27 einen geschlossenen Satzkomplex bildend. In Textdruck C sind die Texteinheiten deutlich getrennt.

26. Chorus

In A auf 6 Systemen wie in unserer Ausgabe; bei den Besetzungsangaben ist Violine II ausgelassen.

Die mit den Singstimmen gehenden Instrumente sind in den Stimmen B in normalisierter „instrumentaler“ Balkung notiert. Die Instrumentalvarianten in T. 16f., 20 und 27 finden sich nur in den Stimmen B.

Der Satz bildet in A und den beteiligten Stimmen die Fortsetzung von Nr. 25 und geht ohne Schlußdoppelstrich in Satz 27 über.

27. Recitativo

Fortsetzung von Satz 26, in A ohne eigene Überschrift; *Recitativo* nach den Stimmen B 9 und 11.

B. Chorus

In A ohne Besetzung für die Oboen. Ob Bach mit normalen Oboen oder Oboi d'amore (rechts) auch aus den Stimmen B 11/12 nicht ersichtlich. Obi d'amore ist in beiden Stimmen ausdrücklich für Satz 26 gefordert, auch wenn sie sich in beiden Stimmen zu Beginn von Satz 29 ein entsprechender Hinweis, die Vorschrift von Satz 26 ist aber nirgends aufgehoben. Da auch nach Satz 29 keine Rücknahme erfolgt, bleibt die Oboenbesetzung ebenso für die Choralsätze Nr. 33 und 35 offen.

Text: In A nur Textmarke *Diß hat Er alles Uns gethan*, aber im übrigen untextiert. Nach Textdruck C lautet der Beginn *Das hat er alles ...*, die Stimmen B 1–4 entsprechen jedoch der Textmarke in A. In T. 3 haben B 1–3 übereinstimmend *große* (so auch Textdruck C), nur B 4 *groß*. Bachs Notation – ein Viertel statt zweier Achtel in den drei oberen Chorstimmen, ein gebalktes Achtelpaar im Baß (in B 4 mit hinzugefügtem Bogen) – deutet auf die einsilbige Textvariante.

29. Aria Duetto

Partitur A und die Instrumentalstimmen B 11/12 und 18–20 sind verhältnismäßig ausgiebig mit Artikulationszeichen versehen. A ist im allgemeinen recht sorgfältig bezeichnet und läßt kaum einen Zweifel an Bachs Intentionen. Am ehesten könnten solche noch bei dem Kopfmotiv der Oboe I aus T. 1 aufkommen, bei dem Bach im weiteren Verlauf des Satzes den Bogen des öfteren so frei plaziert, daß auch eine Bindung bis zur 4. Note gemeint sein könnte (z. B. T. 29), in anderen Fällen aber auch der 2.–4. oder der 2.–3. Note (T. 42, 98); auf der anderen Seite präzisiert er in T. 27 die Artikulation der Figur unmißverständlich durch einen zusätzlichen Staccatopunkt auf der Schlußnote. Angesichts der eindeutigen Sachlage deuten wir die in den Instrumentalstimmen B 11/12 oft ungenau und nicht immer korrekt gesetzten Bögen bei dieser Figur konsequent in diesem Sinne, ohne im einzelnen darüber zu berichten. Entsprechend verfahren wir bei den lombardischen Figuren nach Art des 1. Achtels der Oboe I in T. 2 bzw. beider Oboen in T. 6 oder in dem erstmals in T. 13/14 in Oboe I auftretenden Motiv. Das gleiche gilt bei den charakteristischen aufsteigenden Skalenfiguren aus T. 5 und 7. Hier ist bemerkenswert, daß das erste Sechzehntelpaar in A stets ohne Legatobogen bleibt, wenn die erste Note durch einen Haltebogen an die vorhergehende Note angehängt ist. In B 11/12 hat der Kopist dies

meist nicht beachtet und auch hier einen Bogen gesetzt (z. B. gleich in T. 7, Oboe I). – Im Continuo findet sich in A in T. 12 und an den Parallelstellen T. 54, 93 und 110 stets dieselbe Bogensetzung: ein Bogen zu 1.–2. und ein Bogen zu 3.–6. Note; nur in T. 38 hat Bach offenbar irrtümlich nur einen, noch dazu mehrdeutigen Bogen (etwa zur 1.–3. Note) gesetzt. Läßt man dieses Versehen außer Betracht, so zeigt sich, daß die Continuostimmen B 18–20 dieser Bogensetzung unabhängig voneinander ganz zufällig teils folgen, teils aber von ihr abweichen und dann – offenbar unter dem Einfluß der vorausgehenden Takte – dreimal zwei Noten binden (T. 12: B 18, 20; auch T. 38: B 19; T. 54: B 20; T. 93: B 19, 20; T. 110: B 20). Es ist klar, daß diese Abweichungen keinerlei Authentizität besitzen.

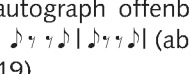
- 29 Cont Artikulation: in A nur Punkte, in B 19 nur Bogen; B 18, 20 wie wiedergegeben
- 67 Ob I A: der Bogen flüchtig gesetzt, nur von der 1. zur 2. Note reichend; in B 11 in gänzlich unklarer Bedeutung fermatenartig über der 1. Note
- 142 Cont A, B 18, 19: Artikulation wie wiedergegeben; in B 20 statt der Punkte zu 4.–7. Note zwei Bögen je über zwei Noten
- 143ff. Cont B 18: singular in T. 143 ein Bogen zu den Punkten der 4.–7. Note, in T. 144 zwei zusätzliche Bögen, in T. 148 an gleicher Stelle ein kurzer Bogen; die Eintragungen etwas ungenau; da die zusätzlichen Bögen sonst bei diesem Motiv nicht vorkommen, übergehen wir sie hier
- 156 Ob II A: 1. Note durch Korrektur verunklart und sowohl als *a*¹ wie auch als *gis*¹ lesbar; B 12: *a*¹; nach der Parallelstelle T. 152 (Ob I) jedoch eindeutig *gis*¹

30. Evangelista

Keine Anmerkungen.

31. Aria

Der Soloviolinpart ist in der Stimme B 14 enthalten.

- 5 Cont B 14: Übertragung der 3. Note klar korrigiert; nach T. 29
- 16 VI B 13: Note in B 13 korrigiert, in A aus B 13 umgekehrt; vgl. aber die Parallelstellen jeweils
- 61, 63 VI A: abweichend von B 13; in T. 61 wie B 13; in T. 63 wie A; wir gleichen an
- 69f. Cont durch Korrekturen in A bedingte Fehlleseung autograph offenbar versehentlich korrigiert in:  (abweichend von A sowie B 18, 19)
- 73f. VI A, B 13: T. 73, letzte Note = *e*¹ (ohne Akzidenz), T. 74, 3. Note = *e*² (ohne Akzidenz), doch ist vermutlich beidesmal *e*_{is} gemeint; wir ergänzen deshalb jeweils ein # in Kleinstich
- 115 Cont A, B 18: ohne Bogen; B 20: Bogen zu 2.–4. Note; wir folgen B 19
- 127 VI A: 1. Notengruppe durch Papierschaden rhythmisch unklar; B 13: 1 Sechzehntel + 2 Zweiunddreißigstel; der korrespondierende T. 129 legt jedoch die Rhythmisierung 2 Zweiunddreißigstel + 1 Sechzehntel nahe

32. Recitativo

Tonartnotation: in A und B 9 (und analog B 20) mit Generalvorzeichnung für D-Dur, in den übrigen beteiligten Stimmen für G-Dur (zum Teil aus D-Dur korrigiert).

33. Choral

Zur Oboenbesetzung siehe oben die Bemerkung zu Nr. 28.

34. Evangelista

In A und B 3 ist in T. 3 die 4. Note offenbar versehentlich als Achtel notiert (ein Sechzehntel zuviel im Takt).

35. Choral

Zur Oboenbesetzung siehe oben die Bemerkung zu Nr. 28.

Text: letztes Wort in T. 2 in A und B 1, 3, 4 *daß* (in A abgekürzt und undeutlich), in B 2 jedoch geändert in *ietzt* (Korrektur möglicherweise autograph), nach Textdruck C *Nun*.

Teil IV

36. Coro

In A ohne Satzüberschrift; *Coro* nach den Stimmen B 10–14.

Die Partitur A ist eher sparsam mit Artikulations- und Ornamentzeichen versehen, während die Stimmen ausgiebig beschriftet sind. Allerdings sind die Artikulationszeichen vielfach ungenau, inkonsequent und widersprüchlich gesetzt. Besonders auffällig ist die Bogensetzung bei Dreiachtelgruppen; hier sind die Bögen in der Partitur oft flüchtig und ohne genaue Begrenzung geschrieben, in den Stimmen scheint die Bemessung und Position über die Weithin vom Zufall bestimmt: Bögen zur 1.–2. Note wechseln wahllos mit solchen zur 1.–3., teils auch zur 2.–3. Note, dann wieder Bögen, deren Ende nicht genau erkennbar ist und oft finden sich in gleichlautenden Stimmen an derselben Stelle nebeneinander Zweier- und Dreierbindungen. Nur gelegentlich verdeutlicht Bach eine beabsichtigte Bindung der ersten beiden Noten mit einem Staccatopunkt auf dem 3. Achtel. Unsere Ausgabe bietet einen behutsam vereinheitlichten Notentext. Die Redaktionsmaßnahmen betreffen insbesondere folgende Stellen:

a) T. 3 und Parallelstellen sowie Varianten (T. 11, 15 usw.): Bach verdeutlicht seine Absicht – zwei Achtel gebunden, drittes Achtel getrennt – in einem Teil der Stimmen durch Zweierbindungen in Oboe I, Violine I und Viola und einen Staccatopunkt auf dem 3. Achtel in Oboe I und Viola. Wir passen abweichend bezeichnete Parallelstellen und Varianten in Oboen und Streichern (z. B. Bogen zu 1.–3. Note in T. 27 Violine I nach B 10/11) stillschweigend dem Artikulationsmuster von T. 3 (bzw. T. 11, 15) an, lassen aber die Hörner davon unberührt, in denen anscheinend – nach T. 207, 216, 227 und 231 zu schließen – Dreierbindungen beabsichtigt sind. Ganz unklar ist Bachs Absicht im Continuo: In T. 3 zeigen Partitur und eine Stimme (B 16) eine Dreierbindung, eine weitere Stimme (B 15) bindet die 2.–3. Note, die dritte Stimme (B 17) ist unbezeichnet. Die Parallelstellen zu T. 3 sind teilweise abweichend oder gar nicht bezeichnet. Entsprechendes gilt von den Motivvarianten des erstmals in T. 11 auftretenden Typus; hier finden sich sogar an zwei Stellen Staccatopunkte zur 1.–3. bzw. 2.–3. Note (T. 15 in B 16; T. 227 in B 17, hier gleichzeitig in B 15 Dreierbindung). Am ehesten dürfte die Bindung der beiden ersten Noten Bachs Intentionen entsprechen. Wir vereinheitlichen in diesem Sinne unter Verzicht auf Einzelnachweise.

b) T. 113–115, 153–156: Bei den Wechselnotenfiguren in Oboen, Violinen und Continuo deuten die in A vorhandenen Bögen in T. 113ff. auf Dreierbindung, in T. 153ff. eher auf Bindung der 1.–2. Note. In den Stimmen überwiegen Dreierbindungen. Wir übergehen einzelne Unklarheiten und Abweichungen und vereinheitlichen im Sinne der Dreierbindung.

c) T. 45f., 189f.: Oboe I bindet nach Bachs Partitur jeweils nur die 1.–3. Note, die Stimmen (B 8, 9) sehen jedoch die paarige Bindung sämtlicher Sechzehntelnoten vor, die wir, als die wohl für Bachs Ausführung maßgebliche Artikulation, übernehmen. Bei der Wiederholung der Wendung in Violine I in T. 49f. und 193f. kehrt die ursprünglich für die Oboe notierte Bindung der 1.–3. Note wieder, nun allerdings nicht nur in Bachs Partitur, sondern auch in den Stimmen.

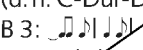
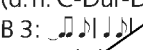
Vermutlich handelt es sich hier um eine beabsichtigte Artikulationsvariante.

d) T. 100 (Oboe I), 104 (Violine I), 140 (Oboe I, Violine I), 144 (Oboe I, Violine I): Bachs Partitur sieht die durchgehende Bindung der 3.–6. Note vor, die Stimmen fordern jedoch mit einer Ausnahme (B 10 in T. 140: wie Partitur) die Bindung von Notenpaaren, wie in unserer Ausgabe wiedergegeben.

e) T. 101–103 (Oboe I, Violine I, Continuo) und 141–143 (Oboe I, II, Violine I, II, Continuo): Die Dreiachtelfiguren sind in A nur sporadisch und uneindeutig bezeichnet (T. 141 Oboe I, T. 141f. Violine I), in den Stimmen finden sich teils Bögen zur 1.–2., teils solche zur 1.–3., einmal auch zur 2.–3. Note (T. 141, Oboe I in B 8), doch ist nach dem Gesamteindruck die Bindung der 1.–2. Note beabsichtigt.

Außerdem ersetzen wir an folgenden Stellen Dreier- durch Zweierbindungen: T. 48 und 192 Oboe II, T. 112 Oboe I (vgl. T. 108), T. 116 und T. 170 Viola, T. 186f. Violine II. Wo im Continuo Zweier- und Dreierbindung bei derselben Figur nebeneinander auftreten, verfahren wir ohne Einzelnachweis je nach Zusammenhang.

Die Vorschläge in T. 7 und dessen Wiederholungen sind überwiegend als Achtel- statt Sechzehntelwerte notiert.

| | | |
|-------|------|--|
| 38 | Cont | B 15: Bezifferung der 1. Zählzeit $\frac{7}{2}$ statt $\frac{7}{4}$; B 17: korrekt |
| 77 | Cont | B 15, 17: Bezifferung der 3. Note 5 statt 6 |
| 84 | Cont | Bezifferung der 2. Note: in B 15 Strich (d.h. C-Dur-Dreiklang) statt \sharp , in B 17 unbeziffert (vgl. T. 12, 16) |
| 123 | Cont | B 15: Bezifferung der 1. Note $\frac{4}{2}^+$ statt $\frac{6}{4}$; B 17: korrekt |
| 146 | Cont | B 15, 17: 2. Note mit Bezifferung 6 |
| 158 | Ob I | A, B 8: 2. Note <i>fis'</i> statt \sharp |
| 176, | Cont | Bezifferung der 2. Note in B 15 jeweils mit \sharp (d.h. C-Dur-Dreiklang), in B 17 unbeziffert |
| 180 | | B 3:  ; diese Lesart als ursprüngliche Lesart in A, dort jedoch – offenbar in den drei Stimmen – parallel zum Continuo – nach T. 180 – nachweislich korrigiert in die Lesart \sharp wie wiedergegeben |
| 180f. | Alto | B 3:  ; diese Lesart als ursprüngliche Lesart in A, dort jedoch – offenbar in den drei Stimmen – parallel zum Continuo – nach T. 180 – nachweislich korrigiert in die Lesart \sharp wie wiedergegeben |
| 181 | Cont | Bezifferung der 1. Note 7 statt 6 |
| 218 | Cont | Bezifferung der 1. Note $\frac{4}{2}^+$ statt $\frac{6}{4}$; B 17: korrekt |
| 219 | Cont | B 15: Bezifferung der 1. Note $\frac{7}{2}$ statt $\frac{7}{3}$; B 17: unbeziffert |

37. Evangelium



Keine Anmerkungen

38. Recitativo con Corale

Satzüberschrift: Ergänzung *con Corale* in Anlehnung an Satz 40.

| | | |
|----|-------|---|
| 3 | Basso | Text in A: <i>Hirt</i> statt <i>Hort</i> ; in B 5 und C korrekt |
| 16 | VII | 3.–6. Note: in B 11 unter einem Bogen, in B 10 wie wiedergegeben, in A unbezeichnet |
| 23 | Cont | B 17: 3. Note beziffert $\frac{6}{5}$, statt $\frac{7}{5}$ |

39. Aria

Die Partitur A und die Oboenstimme B 8 sind verhältnismäßig ausgiebig mit Legatobögen versehen. Die Bögen zu den Dreiachtelgruppen sind allerdings sowohl in A als auch in B 8 oft ungenau und mehrdeutig gesetzt und scheinen teils alle drei Noten, teils nur die erste und zweite oder die zweite und dritte zusammenfassen zu sollen. Beispielsweise wäre Bachs Bogensetzung in T. 2 bei strikter Lesung so wiederzugeben: , in T. 4 aber so: . Auch bei weiträumigeren Figuren wechseln kurze und längere Bögen, ohne daß eine entschiedene Differenzierungsabsicht deutlich würde; allenfalls deutet sich eine Tendenz an, größere Intervallschritte wie

bei der 2. Dreiachtelfigur in T. 12, 68, 76 und 132 oder bei beiden Figuren in T. 97 von der Bindung auszunehmen. Insgesamt ist festzustellen, daß Bach die Bögen meist zu kurz und – besonders die Unterbögen – oft zu weit rechts ansetzend notiert, wobei nah an der 1. oder 2. Note plazierte Bögen meist kurz, entfernter plazierte meist länger ausfallen und auch die diastematische Kontur der Figur eine Rolle spielt. Erst recht läßt die Bogensetzung in B 8 keine Differenzierungsabsicht erkennen. Häufiger und deutlicher zwar als in A sind die Bögen als Dreierbindungen zu lesen, nicht selten allerdings auch als Bindungen der 2.–3. Note, so beispielsweise bei der 2. Dreiachtelfigur in T. 12 (Bindung d^2 –*fis'*) und deren Wiederkehr in T. 68 und 76 oder in T. 38–40. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Bach B 8 zwar revidiert und auch den Part mit einigen wenigen Zusätzen versehen, bei den zahlreichen Abweichungen in der Bogensetzung jedoch nicht eingegriffen hat. Daß ihm andererseits die Artikulation der Oboe nicht gleichgültig war, zeigt ein Eingriff in T. 98: Während die Dreiachtelfigur in der Partitur mit einem Bogen zur 1.–2. Note versehen ist, hat Bach die Artikulation in der Stimme – unter Hinzufügung von Staccatopunkten – in der in unserer Ausgabe wiedergegebenen Weise geändert. Bachs schlüssige Bogensetzung in der Partitur und seine Indifferenz gegen die Mängel der Bogensetzung der Stimme läßt wohl nur den Schluß zu, daß eine graphische Differenzierung zwischen Dreier- und Zweierbindung im allgemeinen nicht beabsichtigt war und die Bögen gruppenmäßig im Sinne von Dreierbindungen aufzufassen sind. Dies gilt offenbar auch für die Dreiachtelgruppe des Continuo, bei denen die Quellen ähnliche Unregelmäßigkeiten aufweisen. Wir sind daher die Bögen zu Dreierachtelgruppen einheitlich als Dreierbindungen wieder und nehmen davon ab, die oben genannten Stellen in T. 12, 68, 76 und 132

wie T. 12 f. aus. Die Continuo-Bezifferung in B 15 ist von T. 46 an nach B 17 kopiert; über die dabei unterlaufenen Fehler wird hier nicht im einzelnen berichtet.

| | | |
|----|------|---|
| 17 | Cont | B 17: Bezifferung der 1. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{5}$ (vgl. T. 11); wir folgen B 15 |
| 24 | Ob | B 8: abweichend von A 1.–2. Note ohne, 3.–4. mit Bogen; wohl Versehen, vgl. auch T. 26 |

40. Recitativo con Corale

Satzüberschrift: Zusatz *con Corale* nach B 1.

| | | |
|-------|------|--|
| 1 | Cont | B 15: $\frac{6}{5}$ (am Taktanfang) statt $\frac{6}{5}$; wir folgen B 17 |
| 2 | Cont | B 16: 2. Vierachtelgruppe mit Bogen zu 1.–3. Note; A und B 17 sind unbezeichnet; wir folgen B 15 |
| 6 | Cont | Bezifferung der 2. Note: in B 15 $\frac{7}{5}$, in B 17 $\frac{6}{5}$ |
| 7 | Cont | 1. Bogen nur in B 16, und hier verschoben bei 2.–3. statt 1.–2. Note |
| 8 | VII | B 11: 4.–5. und 6.–7. Note je mit Legatobogen, aber ohne den Haltebogen zu 5.–6. Note |
| | Sopr | Text in B 1: <i>Schutz</i> statt <i>Schmuck</i> ; in A undeutlich, in C korrekt |
| | Cont | 2. Takthälfte: in A nur Bogen zu 1.–2. Note, in B 15 Bogen zu 1.–3. Note, B 17 unbezeichnet; wir folgen B 16 |
| 11 | Cont | In B 16 Bogen zu 1.–2. Note, in B 17 zu 1.–4. Note, in A unbezeichnet; wir folgen B 15 |
| | B 15 | 3. Note mit Bezifferung $\frac{6}{2}$ statt $\frac{7}{2}$; wir folgen B 17 |
| 15 | Cont | B 17: 6. Note mit Bezifferung 6 statt 7; wir folgen B 15 |
| 16ff. | Cont | Bezifferung des Schlußtons nach B 17; nach B 15 <i>tasto solo</i> ; die Notation in B 17 läßt nicht erkennen, in welchem Rhythmus die Akkorde anzuschlagen sind; eine „synkopische“ Ausführung in engem Anschluß an die Oberstimmen liegt nahe; wir plazieren die Ziffern entsprechend |

41. Aria

Die Zeichen für *forte* und *piano* fehlen in A. In den Stimmen der beiden Soloviolen (B 10, B 12) und der Continuostimme B 15 sind sie durchweg, in der Continuo-Dublette B 16 vereinzelt von Bach selbst eingetragen. Die Angaben sind zum Teil – wenn auch keineswegs konsequent – so positioniert, daß sie vermutlich einen dynamisch flexiblen Übergang andeuten sollen. Betroffen sind T. 13, 25, 34, 46 und 59. In T. 13 erscheint das *piano* in B 16 doppelt, einmal als ursprüngliche Eintragung von der Hand des Kopisten bei der 2. Note, dazu als Nachtrag von der Hand Bachs bei der 1. Note (wie wiedergegeben). In B 15 dagegen steht es als autographe Eintragung bei der 2. Note, und an gleicher Stelle findet es sich – hier von Kopistenhand – in der Orgelstimme B 17. In T. 25 steht das *forte* im Continuo in B 15 und B 16 bei der 2. Note (wie wiedergegeben), nach B 17 aber bei der 1. Note. In T. 34 erscheint das *forte* wie wiedergegeben in Violine II und Continuo in allen betroffenen Stimmen auf dem 2. Taktviertel. Entsprechendes gilt für das *piano* in T. 46 im Continuo. In T. 59 steht das *piano* in Violine I (B 10) und in den Continuostimmen B 15 und B 16 als autographe Eintragung etwa beim 4. Sechzehntel der 1. Zählzeit, in Violine II ist es jedoch, ebenfalls autograph eingetragen, eher der 1. Note des Taktes zuzuordnen, und in der Orgelstimme B 17 tritt es – vom Kopisten geschrieben – eindeutig am Taktbeginn ein. Wir folgen hier den autographen Eintragungen in Violine I und Continuo und gleichen die Position des Zeichens in Violine II an Violine I an.

42. Choral

In A ohne Satzüberschrift; *Choral* nach B 16. Die stereotype Figur ♪♪♪♪ , die zuerst in T. 1 in den Hörnern auftritt, erscheint in Bachs Partitur mehrfach, in den Stimmen aber fast ausnahmslos mit Legatobögen für die Achtelpaare. Dagegen trägt das einleitende Sechzehntelpaar in der Regel keinen Bogen; Ausnahmen finden sich allerdings an folgenden Stellen: T. 26 Violine I (A, B 10), T. 33 Corno II (B 6) und T. 36 Violine I (B 11), außerdem bei der Motivvariante in T. 16 Oboe II (s. u.). Angegeben ist die Vielzahl der unbezeichneten Sechzehntelpaare erst ab die Bindung der an den genannten Stellen wirklich Absicht entspricht. Wir lassen diese Bögen ungenutzt. Die – nicht sonderlich konsequent – Vorgehensweise und Triller zur Auszierung der Liedstimme in Oboe I, II und Violine I finden sich nicht in Bachs Partitur. Der Weg als autographe Revisions-eintragungen, an denen die Sechzehntelpaare stets ohne Bogen zu notieren, ist eine Kollision der Lesarten. In Oboe I und Violine I ist in einmal als Vorschlag, ein ♩ 4. Sechzehntel. In T. 21 mit notierten c^2 – könnte bedeuten, daß die Vorschläge auf den Schlag, sondern im Wert eines Sechzehntels vorzuzählen sind. – Der Vorschlag in T. 21 Violine I ist in der Violindublette B 11, der Vorschlag in T. 22 Oboe II ist in der NBA nimmt an, daß Bach den Vorschlag in T. 21 versehentlich statt in T. 22 eingetragen habe, doch besteht hierfür kein zwingender Grund.

- 13 VI I A: $\text{♪♪} \text{ } f^2 d^2 b^1$; B 10, 11: ebenso, aber mit Achtelvorschlag c^2 zur 3. Note; wir gleichen den Verlauf an Ob I an
- 16 Ob II B 9: Bogen bei 2.–3. Note (statt 4.–5. Note?; vgl. T. 17^{II} Ob I)
- 17^{II} Ob II A, B 9: 5. Note a^2 statt g^2
- Cont B 15, 17: 3. Achtel mit Bezifferung # für Durterz *fis*, 4. Achtel unbeziffert; Corno II hat jedoch auf dem 3. Achtel die Mollterz f^1 , die Durterz fis^1 erscheint erst ein Achtel später in Ob II; wir ändern die Bezifferung entsprechend; der Strich zum 5.–6. Achtel nur in B 15

Teil V

43. Coro

Satzüberschrift *Coro* nach der Mehrzahl der Stimmen. Tempoangabe *Vivace* nur in B 15. Die Orgelstimme B 15 enthält folgende durch den begrenzten Tastenumfang bedingte Sonderlesarten: T. 59, 2.–3. Note zwei Oktaven höher; T. 66f., 7.–8. Note eine Oktave höher; T. 118, 2.–3. Note zwei Oktaven, 4.–6. Note eine Oktave höher. Zu T. 21 siehe Lesartenverzeichnis.

- 2 Cont A: Bogen zu 2.–3. Note; der Bogen erscheint jedoch in keiner der Continuostimmen, insbesondere auch nicht in der autographen Orgelstimme B 15, und kehrt auch an keiner Parallelstelle wieder (T. 25, 30, 55, 57 etc.); wir lassen ihn daher weg
- 21 Cont A, B 13, 14: in der Oktavlage abweichend *a A a gis a* mit ungünstigem Anschluß an T. 20 (bedingt durch nachträglichen Einschub der Takte 21–30 in A); in B 15 hat Bach den Anschluß verbessert, doch hat er versäumt, die Änderung in A, B 13, 14 zu übertragen; wir folgen B 15
- 84 Ob I Bogen in A nicht vorhanden, in B 15 genau gesetzt: Beginn zwischen 1. und 2. Note (der Bogen in T. 84 jedoch einseitig nur auf Sechzehntelgattung beschränkt)
- Basso 4. Note *Quelle* etwas ungenau korrigiert, aber wohl als *fis*, nicht *g* steht; wir folgen B 4
- 107 VI I Bogen in A ungenau gesetzt, aber wohl die Note der Gruppe einschließend, in B 7 ebenfalls ungenau, aber eher erst bei der 2. Note, in B 9 einseitig bei dieser beginnend
- 123 Ob I Der Legatobogen in A nicht vorhanden, in B 5 genau gesetzt: Beginn zwischen 1. und 2., Ende etwa bei 6. Note
- Cont B 15: letzte Note *d* mit Bezifferung ϵ ; wir folgen A und ändern die Bezifferung sinngemäß

44. Evangelista

In Bachs Partitur A und den Stimmen B zusammen mit dem folgenden Chor als ein durchgehender Satz notiert, in Textdruck C aber deutlich getrennt. Bach notiert in der Partitur, wie von uns wiedergegeben, Satz 44 mit drei, Satz 45 mit zwei Kreuzen, verfährt dabei aber zum Teil inkonsequent. Die Stimmen B dagegen korrigiert er in der Weise durch, daß beide Sätze nur zwei Kreuze vorgezeichnet haben, läßt freilich auch hier einige Stellen unkorrigiert. Da das Gemeinte klar ist, verzichten wir auf Berichterstattung im einzelnen.

45. Chorus con Recitativo




In A und B als Fortsetzung von Nr. 44 notiert. In A ohne Satzüberschrift, in den Stimmen teilweise mit der Bezeichnung *Chor*, in Textdruck C *Chorus*. Oboen und Violinen sind in A wie in unserer Partitur auf gemeinsamen Systemen notiert (ohne Besetzungsangaben und ohne Differenzierung der Besetzung bei den Rezitativabschnitten). Der Rezitativabschnitt T. 19ff. ist in A eine Oktave tiefer für Baß notiert mit Vermerk *NB. Dieß Recit muß im Alt transponirt werden*. Zur Tonartnotation siehe die Bemerkung zu Nr. 44. Die Orgelstimme B 15, die eine Sekunde tiefer steht, ist durchgehend mit einem Kreuz als Generalvorzeichen notiert (was einer Vorzeichnung von drei Kreuzen in den übrigen Stimmen entspricht) und dieser Vorzeichnung gemäß beziffert; wir stellen die Bezifferung in Nr. 45 stillschweigend um, ersetzen dabei das \sharp über *d* für *f* = klingend *g* durch die Ziffer 3 und ergänzen an Stellen, an denen die Alteration des *f* zu *fis*, weil selbstverständlich, nicht ausdrücklich gefordert ist, die Bezifferung sinngemäß in eckigen Klammern.

- 12 Ob/VI II A, B 6, 10, 11: # bei der 2. statt 3. Note
- 14 Ob/VI I Bogen zu 7.–8. Note nur in B 7, in B 9 statt dessen offenbar irrtümlich Haltebogen zu 6.–7. Note

- 15 Alto 3. Note in A sehr undeutlich korrigiert aus *fis'* in *e'*, in B 2 verlesen als *fis'*, dann korrigiert in *cis'*; richtig ist aber offenbar *e'*, vgl. auch Ob/VI II

46. Choral

Der Text ist in A nur im Baß und vom letzten Viertel in T. 9 an auch im Alt unterlegt, verschiedentlich ist die Silbenverteilung jedoch durch Balkung und Bogensetzung angedeutet. Die Stimmen B 1–4 enthalten den Choral in autographischer Eintragung, in B 2–4 teils mit leichten Korrekturen der Textunterlegung gegenüber A, denen wir durchweg folgen. Legatobögen sind in den colla parte gehenden Instrumentalstimmen unregelmäßig und fast ausnahmslos zu Achtelpaaren gesetzt; längere, über mehr als einen Viertelwert reichende Bögen finden sich nur in T. 1f. Oboe I/II (B 5, 6; in B 7, 9 undeutlich, vielleicht nur zum Achtelpaar) und in T. 10f. Oboe I (B 5) und Violine I (B 9) sowie, wie angezeigt, in T. 11 Violine II (B 10).

- 1 Singstimmen Text in A, B 1–4: *Fünsterniß*; in C: *Finsterniß*
 5 Alto, VI II 1.–5. Note in A (Alt, untextiert) , in B 10, 11 (VI II) dagegen  (Versehen? – vgl. T. 7), in der autographischen Altstimme B 2 ; wir folgen B 2 und lassen in VI II den mit der ursprünglichen Lesart verbundenen Bogen auf dem 2. Viertel weg

47. Aria

Zu der ungewöhnlichen Besetzung des Continuo mit Orgel allein ist in A nichts vermerkt; den Entschluß zu dieser Besetzungsreduktion faßte Bach, wie das Stimmenmaterial erkennen läßt, erst während der Stimmenrevision: In der Stimme B 13, in die der Part bereits eingetragen war, hat Bach noch einige Revisionseinzeichnungen vorgenommen, dann aber den Satz eingeklammert und mit einem *Ret-*Vermerk versehen; in der danach angefertigten Continuo-Durchnahme B 14 wurde der Satz von vornherein weggelassen.

Der Notentext der Partitur ist verhältnismäßig häufig ungenau gesetzt und Anfang und Ende der Bögen nicht immer erkennbar sind. Probleme entstehen daraus, wenn für die Eintragung der Bögen im Part der Oboe die Lesart in der Partitur ausgegeschrieben wurde, die in der Orgelstimme B 15 vielmehr hat Bachs Kopist die ursprüngliche Lesart des öfteren veranlaßt sich zu korrigieren, insoweit die Bögen nicht gesetzt zu beginnen, und in der Orgelstimme B 15 Punkte hat Bach in der Partitur unterschiedlich bezeichnet, verschiedentlich die Bögen von Parallelstellen. Betroffen ist hauptsächlich das motivisierte Material. Probleme ergeben sich insbesondere im Oboenpart an folgenden Stellen:

- a) Bei der in T. 3 auftretenden Figur ist die Artikulation in A und B 5 durch Staccatopunkte auf der 1. und der 6. Note und einen Bogen zur 2.–5. Note festgelegt; dabei ist sowohl in A als auch in B 5 die 5. Note erst nachträglich, aber völlig eindeutig durch eine Verlängerung des ursprünglich nur bis zur 4. Note reichenden Bogens in diesen eingeschlossen. Die Figur kehrt in T. 41 und 53 mit derselben Artikulation wieder, dagegen scheint in T. 87 (in A; B 5 ist korrekt) und 123 (in A und B 5) die ältere Version auf: Der Bogen reicht nur bis zur 4. Note, und die 5. und 6. Note tragen Staccatopunkte. Wir gleichen diese Stellen an T. 3 an.
 b) Die Sechzehntelgruppe in der 2. Hälfte von T. 7 ist in A mit zwei Bögen versehen, die jeweils ein Sechzehntelpaar binden, in B 5 dagegen steht unterhalb der 2.–3. Note der Figur nur ein einziger, sehr kurzer Bogen, der offenbar für alle vier Noten gelten soll. An den Parallelstellen T. 91 und 127 ist A unbezeichnet, in B 5 kehrt jedoch die Bindung von jeweils zwei Sechzehntelpaaren wieder, deren Geltung also auch für T. 7 anzunehmen ist.
 c) T. 10 ist in A unbezeichnet, in B 5 steht ein Bogen zur 1.–4. Note. An der in A ebenfalls unbezeichneten Parallelstelle T. 130 hat Bach in B 5 den ursprünglich ebenfalls nur bis zur 4. Note reichenden Bogen

bis zur 5. Note verlängert. Wir übernehmen daher diese Artikulation auch für T. 10.

d) T. 17 ist in A unbezeichnet, in B 5 findet sich ein uneindeutiger Bogen etwa von der 4. bis zur 7. Note. Offenbar soll er jedoch die 2.–8. Note einschließen. Dies ergibt sich aus T. 28 in B 5, wo Bach einen ähnlich kurz und ungenau geratenen (und schon in A unpräzisen) Bogen auf beiden Seiten von der 2. bis zur 8. Note verlängert hat, und aus einem klar diese Noten einschließenden, wohl autographen Bogen in T. 137. Auch an der Parallelstelle T. 65 hat Bach den Bogen bis zur 8. Note verlängert, allerdings setzt dieser Bogen, wie schon in A, zu weit rechts an, nämlich erst etwa bei der 4. Note. Eine unbegründete Ausnahme macht T. 108 mit je einem Bogen für die 2.–4. und 5.–8. Note (der erste Bogen nur in B 5, der zweite in A und B 5); wir setzen hier einen einzigen Bogen zur 2.–8. Note.

e) Bei den drei Sechzehntelgruppen in der zweiten Hälfte von T. 22 und in T. 23 und an den Parallelstellen T. 70f., 116, 142f. ist die intendierte Artikulation nicht völlig klar. In A ist die erste der in Frage stehenden Sechzehntelgruppen nur in T. 70 bezeichnet, dies allerdings sehr ungenau, so daß offen bleiben muß, ob hier eine Bindung aller vier oder nur der 2.–4. Note gemeint ist. Die Bögen in B 5 sind teilweise mehrdeutig: In T. 22 und 70 deutet das Schriftbild eher auf eine Bindung der 2.–4. Note, in T. 142 ist offensichtlich eine Bindung aller vier Noten gemeint. Die zweite in Frage stehende Sechzehntelgruppe ist in A und B 5 in T. 23 und in A allein in T. 116 mit einer Viererbindung versehen. Für T. 143 bietet B 5 ein sehr frei geschriebene Bogensetzung nach dem Muster 2+5, doch sind wohl auch hier zwei Viererbindungen gemeint. T. 142f. deutet darauf auch der Befund zu T. 116 in B 5: T. 116 in A unbezeichnet, in B 5 findet sich ein autographischer Bogen, der einen zunächst eingetragenen, etwa um die 2. Note beginnenden (aber wohl der 1. Note zuzuordnenden) ursprünglich eingetragenen Bogen bis zur 8. Note verlängert. Vorher (von ab, die Bindung 1.–8. Note auf die Parallelstellen übertragen), halten es aber für angebracht, hier mit zwei Viererbindungen eine möglichst ähnliche Lösung zu wählen. Die Stimmen B 4 (Basso) und B 15 (Organo) sind durchweg autograph. Als umgangsbedingte Sonderlesart der Orgelstimme B 15 ist zu erwähnen: T. 119, *cis* statt *cis Cis*.

- 16 Cont Letzte Note in A und B 13 *fis*, nach B 15 dagegen *e*, ebenso in T. 136; da nach der Lesart von B 15 die Akkordseptime verdoppelt wird und die Stimmführung des Continuo an den verwandten Stellen T. 41, 56 und 64 unverändert geblieben ist, handelt es sich mutmaßlich um ein Versehen Bachs
 29f. Ob Bogen zu 1. Notengruppe in A zu 1.–4., in B 5 zu 2.–4. Note; Artikulation der 2. Notengruppe in A wie wiedergegeben, in B 5 kurzer Bogen wohl zu 1.–4. Note, kein Staccatopunkt; Bogen zu 3. Notengruppe (T. 30) in A mehrdeutig, bei strikter Lesung erst bei der 2. Note beginnend, in B 5 Bogen zu 2.–3. Note
 34 Cont A: Bogen endet unbestimmt etwa bei der 6. Note; ähnlich in B 13 (B 15 ist unbezeichnet)
 42f. Ob Bögen in A und B 15 ungenau jeweils etwa die mittleren 3–5 Noten umschließend, in T. 43 in B 15 allerdings der Bogen nachträglich von Bach bis zur 8. Note verlängert
 49 Ob 2. Takhälfte: Artikulation in A wie wiedergegeben, in B 15 ein einziger Bogen über der Notengruppe
 52 Cont Bogen mehrdeutig, in A etwa zu 1.–5. Note, in B 13 kurzer Bogen über der 1. Notengruppe mit nachträglicher Verlängerung bis zur 4. Note
 54f. Ob, Cont Das Doppelkreuz im Oboenpart ist als # notiert, auch in der Bezifferung ist die doppelte Alteration nur durch einfache Durchstreichung der Ziffern 4 und 7 ausgedrückt

| | | |
|-----|------|---|
| 75 | Ob | A, B 5: 4. Note mit Staccatopunkt |
| 87 | Ob | A, B 5: 2.–4. Note $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ |
| 98 | Cont | B 15: der Strich der Bezifferung erst bei 3.–4. Note |
| 136 | Cont | Siehe oben die Anmerkung zu T. 16 |
| 141 | Ob | B 5: Bogen zu 1.–5. Note (A unbezeichnet); vgl. jedoch T. 21, 114 |

48. Evangelista

Der Satz bildet in den Vorlagen mit den beiden folgenden eine Einheit (mit Taktzeichen nur zu Beginn). Die Appoggiatur des Tenors in T. 3 steht nur in B 3 und hier ohne # für *dis*¹.

49. Recitativo

Keine Anmerkungen.

50. Evangelista

In A schwankt die Generalvorzeichnung zwischen zwei und drei Kreuzen, zu einzelnen Noten sind Akzidentien ergänzt (wohl von fremder Hand), in B 3 ist in der Mitte von T. 4 ein ausdrücklicher Wechsel von drei zu zwei Kreuzen vorgenommen. Da das Gemeinte trotz einiger Unregelmäßigkeiten überall klar ist, verzichten wir auf Einzelnachweise.

51. Aria Terzetto

Unklarheiten ergeben sich verschiedentlich in der Bogensetzung des Violinparts. Dieser liegt außer in der vom Kopisten geschriebenen Violinstimme B 7 in B 8 als Einzelstimme von Bachs eigener Hand vor. B 7 ist daher praktisch ohne Belang: Der Kopist folgt A, gibt Bachs Artikulationszeichen allerdings höchst unzuverlässig wieder, insbesondere sind die Bögen meist zu kurz, so daß sich Bach bei der Stimmenrevision an einigen Stellen zu Verlängerungen veranlaßt sah, ohne indes die Mängel insgesamt zu beheben. Er läßt deshalb im folgenden unberücksichtigt. In A und B 8 sind sich Probleme hauptsächlich an folgenden Stellen:

- T. 1 und Parallelstellen T. 52, 61, 114, 170: A und B 8 schreiben in T. 1 die Bindung $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$. Note wie dies auch dem Sopraneinsatz in T. 21 entspricht, in der Folge findet sich allerdings statt dessen vereinzelt die Bindung $\overline{\overline{\quad}}$ (Note (T. 52 A + B 8, T. 126 und 134 in B 8). Wir sind einheitlichen im Sinne von T. 1.
- T. 3 und Parallelstellen T. 63, 100, 134: Der Bogen reicht in T. 3 in B 8 und 100 in A und B 8 nur bis zur 5. Note, in A und B 8 vereinheitlichter Lesart.
- T. 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 (jeweils 1. Hälfte): Der Bogen reicht in T. 20 in A und B 8 bis zur 3. Note, schließt in den übrigen Fällen (vgl. T. 21 in B 8 abgesehen) aber die 4. Note ein. Wir sind in diesem Sinne.

Der Textwortlaut in Tenor (T. 26 und öfter) und Sopran (T. 135 und öfter) schwankt zwischen *kömmt* und *kommt*, in A überwiegt die Form *kömmt*, die Stimmen haben sie ausschließlich, der Textdruck C dagegen liest *komt*.

| | | |
|------|------|---|
| 24 | VI | Der Legatobogen zur 1. Notengruppe endet in A unbestimmt, reicht aber eher nur bis zur 3. Note, in B 8 fehlt er; vgl. aber die (in A und B 8 eindeutig bezeichnete) Parallelstelle T. 133 |
| 38 | VI | A: ein Bogen zu 1.–4., ein zweiter zu 5.–7. Note; wir folgen B 8 |
| 39 | Cont | B 15: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$ (vgl. T. 148) |
| 69f. | VI | Jeweils die 2. Sechzehntelgruppe in A mit Bogen zu 2.–4. statt 1.–3. Note, ebenso B 8 in T. 69 (in T. 70 unbezeichnet); B 7 korrekt |
| 90 | VI | B 8: 2.–4. Note $g^1 a^1 h^1$; wohl Versehen (Einklangspallele mit Sopran) |

| | | |
|-----|------|--|
| 110 | Cont | B 15: Bezifferung der 3. Note $\frac{7}{5}$ statt $\frac{6}{5}$ |
| 128 | VI | Der Bogen schließt in A sicher die 4., aber nicht eindeutig die 5. Note ein, in B 8 ist er vor einem Zeilenwechsel in der Taktmitte über die 4. Note hinweg bis zum Custos am Zeilenende weitergeführt und soll demnach wohl bis zur folgenden Note weitergelten |
| | Cont | B 15: Bezifferung der 1. Note $\frac{6}{5}$, statt $\frac{6}{5}$ |
| 137 | VI | Der Legatobogen zur 1. Notengruppe reicht in A bis zur 3. Note der Figur, in B 8 dagegen endet er unbestimmt und schließt eher noch die folgende Note ein; vgl. aber die (in A und B 8 eindeutig bezeichnete) Parallelstelle T. 28 |
| 146 | VI | In A Bogen zu 1.–4. Note, in B 8 ein unbestimmt endender, möglicherweise die 4. Note einschließender Bogen; vgl. aber die (in A und B 8 eindeutig bezeichnete) Parallelstelle T. 37 |

52. Recitativo

Keine Anmerkungen.

53. Choral

Der Textwortlaut differiert in T. 5: A und B haben *haben*, B 1, 3, 4 *derselben*, der Textdruck C *denselben*.

Teil VI

Der letzte Teil des Oratoriums ist offenbar unter großem Zeitdruck entstanden. Bach legt anderswo bei den vorangegangenen Teilen, diesmal als Parodievorlage eine vollständige Kantate zugrunde,¹¹ während deren Sätze mit der Hilfe eines Textdichters geschaffenen Parodiedichtung und Texte lediglich die Evangelistenrezitative (Nr. 55, 58, 60) und die Choräle „Ich steh an deiner Krippen hier“ (Nr. 59) ein. Zur Beschleunigung der Stimmenherstellung verwendete er aus dem Aufführungsmaterial der parodierten Kantate die Violindoublette B 14 sowie die Continuo-Doublette B 17 und die Orgelstimme B 18 weiter. Die Stimmen B 12, 14 und 17 ließ er durch einen Mitarbeiter („Anonymus Vh“) entsprechend einrichten, nur die Ergänzung der Orgelstimme B 18 übernahm er selbst. Die übrigen Stimmen wurden neu geschrieben (überwiegend von seinem Kopisten Carl Ludwig Dietel). Es hat den Anschein, daß dazu – anstelle der vielleicht noch nicht fertiggestellten Partitur Bachs – das Aufführungsmaterial der Parodievorlage mit herangezogen wurde, auch scheinen die neu angefertigten Stimmen von Bachs Helfern teilweise anhand der Materialien der Parodievorlage redigiert und mit Vortragszeichen versehen worden zu sein; denn eine Reihe von Abweichungen der Stimmen von der Bogensetzung der Partitur ist anders kaum zu erklären.¹² Bach selbst hat die Stimmen nur oberflächlich revidiert und nur wenige Eintragungen vorgenommen.

¹¹ Text und Bestimmung der Kantate sind nicht überliefert. Vgl. hierzu Andreas Glöckner, „Eine Michaeliskantate als Parodievorlage für den sechsten Teil des Bachschen Weihnachts-Oratoriums?“, in: *Bach-Jahrbuch* 2000, S. 317–326.

¹² Beispielsweise zeigen in der 1. Violine in T. 1–2 des Eingangschors A und B 12 die Bindung von 2 + 4 Noten, B 11 dagegen notiert paarige Bindung 2 + 2 + 2; an der Parallelstelle T. 161 binden in der 2. Violine A und B 13 2 + 4, in B 14 dagegen findet sich die Bindung 2 + 2 + 2. Diese Artikulationsform kehrt zu der diastematisch nur leicht abgewandelten Wendung im Continuo in T. 113, 141 und 209f. – abweichend von A, B 16 und B 18 – in der aus dem Aufführungsmaterial der Parodievorlage übernommenen Stimme B 17 wieder, ist also offenbar ein Relikt der Originalfassung. In T. 17f. im Continuo, T. 49f. in Violine I und T. 109 in Trompete I zeigt allerdings A – wohl ebenfalls als Reminiszenz an das Original – die Bindung 2 + 2 + 2, und hier erscheint die durchgehende Zweierbindung auch in den Stimmen B 16 und 17 (T. 17f.), B 11 (T. 49f.); B 12 notiert allerdings Bindungen 2 + 4) bzw. B 5 (T. 109). Auf andere Weise in Widerspruch zu dem Artikulationsmuster stehen in A in T. 143f. im Sopran zwei Bögen, die jeweils alle sechs Noten einschließen.

Die besonderen Entstehungsumstände haben im Aufführungsmaterial ihre Spuren hinterlassen: Mit den Stimmdubletten der Parodievorlage sind verschiedentlich überholte Notenlesarten in das Aufführungsmaterial gelangt, vor allem aber sind in größerem Umfang Vortragszeichen aus der älteren Fassung eingedrungen, die in der Neufassung keinen Platz haben. Spuren der Eile finden sich freilich bereits in Bachs Partiturtex, der zuweilen an Eindeutigkeit und Einheitlichkeit zu wünschen übrig läßt, und mehr noch in den neu geschriebenen Stimmen, die vor allem in ihren Vortragsbezeichnungen (namentlich in der Bogensetzung) oft uneindeutig und widersprüchlich sind und nicht selten auch substantiell von der Partitur abweichen. Für die Edition stellt sich mit dem vielfach in sich uneinheitlichen Werktext und den Unklarheiten und Widersprüchen im Quellenmaterial eine Aufgabe, die nur näherungsweise zu lösen ist und in zahlreichen Einzelheiten anderen Deutungen Raum läßt.

54. Coro

In A ohne Satzüberschrift; *Coro* nach einem Teil der Stimmen.

Partitur und Stimmen sind ausgiebig mit Vortragszeichen versehen, die allerdings, wie bereits in der Vorbemerkung ausgeführt, oft mehrdeutig und in hohem Maße inkonsequent und widersprüchlich gesetzt sind.

In einem Teil der Stimmen treten die beiden gewöhnlich zur Bezeichnung des *staccato* verwendeten Zeichen Punkt und senkrechter Strich in einer abweichenden Bedeutung auf¹³ und fordern offenbar die Betonung der betreffenden Note. Dabei wechseln die beiden Zeichen ganz inkonsequent auch an Parallelstellen und in gleichlautenden Stimmen, aber vielfach sind die Parallelstellen auch unbezeichnet. Bemerkenswert ist, daß Strich und Punkt in dieser Bedeutung nicht in Bachs Partitur vorkommen; auch finden sich diese Bezeichnungen in den Stimmen nur in der 1. Trompete (nur Punkt in den beiden Violinen (teils Striche, teils Punkte) und der Viola (nur Punkte in T. 1–2 und 72) sowie in der unbezifferten Continuo-Stimme B 17 (teils Striche, teils Punkte), nicht aber in der 2. und 3. Trompete und den Pauken sowie in den Oboen- und Fagottstimmen, der Continuo-Stimme B 16 und der Orgel. Die Bezeichnungen sind so unklar, daß den Zeichen nur eine sehr geringe Bedeutung für die Ausführung zukommt. Wie es sich an den bezeichneten Stellen zeigt, sind die Taktschwerpunkte mit ihnen übereinstimmend, wenn auch gelegentlich die durch Legatobögen angelegte Taktgliederung aufgehoben werden. Freilich ist nicht zu übersehen, daß die Grenze zwischen den Bedeutungen „Betonung“ und „Taktzeichen“ fließend verläuft. Insofern ist die Bezeichnung „Betonung“ fraglich, weil diese bei Bachs Partitur nicht vorkommt. Die Bezeichnung „Taktzeichen“ ist authentischer, aber auch fraglich, weil diese bei Bachs Partitur nicht vorkommt. Für unsere Edition schien es nicht sinnvoll, die Betonungszeichen der Originalpartitur vollständig abzugeben. Wir beschränken uns vielmehr auf die Bezeichnung der betreffenden Stimmen und Motive bei ihrem ersten Auftreten. Die Bezeichnungen *simile* und *sempre* pauschal auf sämtliche Parallelstellen auszudehnen. Dabei vereinheitlichen wir die Bezeichnungen dahingehend, daß wir den Punkt bei Noten, die in einen Bogen eingeschlossen sind, als Strich wiedergeben. Zur Bezeichnung der Streicher-Unisono-Stelle T. 24ff. und ihrer Wiederholungen siehe unten Abschnitt e, zur Bezeichnung des Continuo in T. 20ff. und an den Parallel- und Variantenstellen Abschnitt d.

Auch bei den gängigen Artikulationsbezeichnungen durch Legatobogen und Staccatopunkt treten zahlreiche Probleme auf. Der wichtigste Ansatzpunkt für eine Klärung und Vereinheitlichung ergibt sich daraus, daß verschiedene mehrfach wiederkehrende Themen und Motive mit bestimmten Artikulationsmustern verbunden sind. Von besonderer Bedeutung sind die folgenden Stellen:

a) T. 1–2, Violine I, II, Viola: Die Bindung 2 + 4 ist für die hier auftretende Motivgestalt (Sekundschritt abwärts + Quartgang abwärts) in A in T. 1–2 eindeutig festgelegt und kehrt hier an der unmittelbaren Parallelstelle T. 161f. und darüber hinaus beim Auftreten des Motivs und seiner Varianten an anderen Stellen wieder (auch in den Singstimmen, vgl. T. 124 Baß, 128 Tenor, 140 Sopran, dies allerdings nur

in B 4, 3, 1). Die Instrumentalstimmen B folgen weitgehend dem vorgegebenen Artikulationsmuster; zu einigen Ausnahmen sowohl der Bezeichnung in B als auch in A siehe Fußnote 12. b) T. 4ff., Trompete I: Die Bindung 4 + 2 ist für die hier auftretende Motivgestalt (Quartgang abwärts + Sekundschritt abwärts) in A in T. 4–6 eindeutig festgelegt und kehrt hier an den unmittelbaren Parallelstellen der Trompete T. 68ff. und T. 164f. wieder (Ausnahme: T. 166 in A mit Bindung 1–6, aber 4 + 2 in B 5); ebenso findet sich diese Artikulationsbezeichnung in A sehr häufig bei der Wiederkehr des Motivs und seiner Varianten in anderen Stimmen, z. B. in T. 72–82 in Streichern und Oboen (und in den zugehörigen Stimmen B 9–15, in T. 76–78 auch in der Altstimme B 2). Auch weiterentwickelte Formen des Motivs behalten das Artikulationsmuster gewöhnlich bei, beispielsweise zeigt der Abschnitt T. 32ff. in Oboe I und Violine I in A bis T. 42, abgesehen von wenigen Auslassungen, durchweg Bindungen nach dem Muster 4 + 2. Die Stimmen B 9 und B 11 folgen darin A, die aus dem Stimmenmaterial der Parodievorlage übernommene Violindublette B 12 zeigt dagegen teilweise eine abweichende Artikulation, bei der die ersten drei Noten gebunden und die folgenden drei mit Staccatopunkten versehen sind (T. 32–35, ebenso T. 225–227), ein Artikulationsmuster, das auch anderweitig aufscheint (T. 14, Violine II in B 13 und und ähnlich auch in B 14) und offenbar auf die Originalfassung der Kantate zurückzuführen ist. c) T. 17–19, Oboe I, Violine I: Bezieht man die Parallelstellen in T. 113ff., 153ff. und 209ff. ein, so kommt für die Dreier- und Sechzehntelfiguren jedes einzelnen Taktes nach den auch in der Oboe und Violine – widersprüchlichen Bezeichnungen in A T. 9, 11, 12 nahezu jede Artikulation in Betracht, abgesehen von der gänzlich unbezeichneten Note – die Bindungen 1–2., 1.–3. und 2.–3. Note teilweise mit Staccatopunkt zu der ungebundenen Note) sowie Staccatopunkt zu den drei Noten. Wir orientieren uns hier am Sopran.

d) T. 20ff., Oboe I, Violine I, Continuo: Hier und an den Parallel- und Variantenstellen in T. 44ff., 116ff., 156ff., 212ff. und 236ff. beginnen und enden die über mehrere Takte gehenden Bögen der Oboen und der Violine I teils unbestimmt, doch ist klar, daß sie die Phrase bis zum Wiedereintritt des *forte* zusammenfassen sollen. Das *piano*-Zeichen im ersten Takt der Phrase steht in Oboen und Violine I teilweise nicht bei der 2., sondern bereits bei der 1. Note. Die jeweils erste Note der Sechzehntelfiguren im Continuo ist in der aus dem Material der Parodievorlage übernommenen Continuo-Dublette B 17, und nur hier, meist mit einem Punkt oder (seltener) Strich bezeichnet. Offenbar handelt es sich um ein Relikt aus der Originalkantate. Wir lassen diese Zeichen daher weg.

e) T. 20–23 und Parallel- und Variantenstellen T. 44ff., 116ff., 156ff., 212ff., 236ff., Violine II und Viola: Bach setzt die Bögen in der Partitur fast durchweg ungenau, doch sollen sie offenbar jeweils die vollständige Notengruppe einschließen. Die NBA läßt in T. 22, 118, 158 und 214 in Violine II den Bogen erst bei der 2. Note beginnen. In der Tat zwar setzt Bach hier den Bogen oft besonders weit nach rechts versetzt an; doch hat dies offenbar mit der diastematischen Kontur der Figur, nicht aber mit der Absicht einer artikulatorischen Differenzierung zu tun. – Die Bogensetzung der Stimmen ist insgesamt äußerst ungenau und läßt kaum Schlüsse zu.

f) T. 24–27 und 30f., Violine I, II, und Parallelstellen T. 150f., 216–219, 222f.: Punkte und Striche finden sich nur in den Stimmen B 11–14 und halten sich zahlenmäßig etwa die Waage; so ist vom Quellenbefund her nicht zu entscheiden, ob hier *staccato* oder Akzentuierung gemeint ist. Wir halten das letztere für wahrscheinlicher und setzen Striche.

¹³ Dies ist zumindest dort evident, wo der Strich oder der Punkt bei einer Note auftritt, die in einen Legatobogen eingeschlossen ist (wie in T. 1–2 in Violinen und Viola und in T. 4–6 in der 1. Trompete), und daher *staccato* nicht in Betracht kommt.

g) T. 32–36, Violine II und Viola (zu Violine I siehe oben, Abschnitt b: Hier und an der Parallelstelle T. 224ff. ist die Bogensetzung teilweise mehrdeutig und widersprüchlich. In A überwiegen kurze Bögen von der 1. zur 2. Note, teils scheinen sie aber auch die 3. Note einschließen zu sollen, in den Stimmen überwiegen Dreierbindungen (in T. 32 Violine II haben B 13 und B 14 allerdings Staccatopunkte, in B 14 steht zusätzlich ein Dreierbogen). In T. 36 Violine II ist nur B 14 bezeichnet, und zwar mit einem Dreierbogen, den wir jedoch mit Rücksicht auf die folgende Überbindung als Zweierbogen wiedergeben. In T. 225–227 Violine II bindet A jeweils die beiden ersten Noten, B 13 und 14 haben (auch in dem in A unbezeichneten T. 228) Dreierbindungen. In der Violastimme ist nur T. 227 bezeichnet, und zwar in A und B 15 mit einer Dreierbindung.

Wir vereinheitlichen an den angeführten Stellen die Artikulation, ohne im folgenden auf mehrdeutige und widersprüchliche Bezeichnungen der Vorlagen einzugehen. Wir übergehen ferner in der nachstehenden Lesartenliste kleinere, aus dem Zusammenhang zu berichtigende Unregelmäßigkeiten der Bogensetzung. Dabei stellen wir stillschweigend auch die Gewohnheit des Hauptschreibers in Rechnung, die Bögen – namentlich die Oberbögen – oft weit nach rechts versetzt zu notieren.

Die Solo/Tutti-Vermerke im Continuopart finden sich nicht in A, sondern nur in B 16–18 (und zwar in allen drei Stimmen unvollständig); sie sind offenbar als Hinweise zur Dynamik, nicht etwa als Besetzungsangaben gedacht. In T. 48 hat B 17 außer *Solo* den Hinweis *moderatio*, gemeint ist offenbar eine dynamische „Mäßigung“. In T. 21f., 117f. und 213f. hat Bach die Baßtöne im Orgelpart schon in der Originalfassung eine Oktave höher gelegt, anscheinend um ein auf der Orgeltastatur nicht vorhandenes *Cis* (klingend *Dis*) zu umgehen (vgl. auch Satz 62, T. 144).

| | | |
|--------|------------------|---|
| 7 | Ob II | B 10: 2.–3. und 4.–5. Note mit Bogen; in A hier und in T. 167 in A und B bezeichnet; auch die Nachbarstimme ohne Bögen (zu T. 167 siehe unten); diese daher als vermutlich Parodievorlage zugehörig weg |
| 18 | Cont | B 18: 3. Note mit Bezifferung $\frac{4}{6}$ statt $\frac{4}{8}$? |
| 20 | Tr II, III, Timp | A: <i>piano</i> mit <i>piano</i> -Vermerk; in der älteren Lesart auf Noten in Takten $\frac{4}{6}$ und $\frac{4}{8}$ gezogen; in den Stimmen $\frac{4}{6}$ und $\frac{4}{8}$ ähnlich T. 116f. |
| 31f. | Va | B 15: an der T. 32 Bogen a^1 – a^1 , in T. 32 Bogen a^1 – a^1 und a^1 – a^1 (vgl. auch die Wendung T. 27f. und 223f.) |
| 75 | Ob II | B 17, 18: 2.–5. Note, der, da er in den übrigen Themenauftritten in Ob und VI nicht erscheint, wohl nur versehentlich gesetzt wurde |
| 106 | Cont | B 18: 2. Zifferngruppe $\frac{4}{6}$ statt $\frac{4}{8}$ |
| 108ff. | VI I | Der thematische Einsatz ist in A unbezeichnet, in B 11 und 12 finden sich Staccatopunkte zu dem Achtelauftakt in T. 108 (e^2) und jeweils auf der 1. Note von T. 109 und 110, die wir jedoch, da sie sonst an dieser Stelle nicht auftreten, als mutmaßlich versehentliche Bezeichnungen unterdrücken |
| 116 | Tr II, III, Timp | Siehe Bemerkung zu T. 20 |
| 124 | Cont | B 17, 18: 1. Note <i>e</i> statt <i>E</i> (wohl ältere Lesart); wir folgen A und B 16 |
| 143 | VI I | Die Note in A mehrdeutig, in B 11 e^2 , in B 12 d^2 |
| 143f. | Sopr | A: abweichend vom Artikulationsmuster (vgl. bes. T. 140) jeweils ein Bogen über alle sechs Noten |
| 144 | Cont | B 17, 18: 1. Note <i>a</i> statt <i>A</i> (wohl ältere Lesart); wir folgen A und B 16 |

| | | |
|-----|--------|---|
| 166 | Cont | B 17, 18: 2. Note <i>A</i> statt <i>a</i> (so in Quelle A ante correcturam; offenbar ältere Lesart); wir folgen A und B 16 |
| 167 | VI II | B 14: 2.–3. und 4.–5. Note mit Bogen; in A und B 13 hier und an der Parallelstelle T. 7 in A und B 13, 14 unbezeichnet, vgl. auch Ob II in T. 67, 87, 183; wir lassen die Bögen daher als vermutlich der Parodievorlage zugehörig weg |
| 192 | Ob I | In A Bogen zu 1.–3., in B 9 zu 2.–3. Note; vgl. Bemerkung zu T. 200 |
| 200 | Ob II | In A Bogen zu 1.–2., in B 9 zu 2.–3. Note; vgl. Bemerkung zu T. 192 |
| 211 | Tr III | A, B 7: 1. Note <i>fis</i> ¹ statt <i>a</i> ² (vgl. T. 19) |

55. Evangelista et Herodes

Keine Anmerkungen.

56. Recitativo

B 17: nur in der aus der Originalkantate übernommenen Continuo-Dublette eine Fermate zum Schlußton des Satzes, vermutlich als Relikt der Vorlagenfassung.

57. Aria

Die aus dem Aufführungsmaterial der Parodievorlage übernommenen Stimmen B 12, 14, 17 und 18 schreiben *Larghetto* vor, B 14 und B 17 mit dem Zusatz *e staccato*. In A und in den neu angefertigten Stimmen kehren diese Angaben nicht wieder; offensichtlich beziehen sie sich ausschließlich auf das Originalwerk und wurden nur versehentlich nicht gestrichen.

Die artikulatorischen Angaben des Quellenmaterials sind ungenau, inkonsequent und widersprüchlich. Besonders verunklart erscheinen Bachs Intentionen durch die weiterverwendeten Violindubletten der Parodievorlage, B 13 und B 14. Hier vermischen sich Vortragsangaben der Parodievorlage so innig mit solchen der Neufassung,¹⁴ daß eine klare Trennung unmöglich ist. Wir lassen daher bei dem vorliegenden Werk B 12 und B 14 grundsätzlich unberücksichtigt.

Generell ist zur Artikulation folgendes zu bemerken:

a) Der charakteristische Auftakt zu T. 1, 5 usw. in Oboe und Violine I ist in Bachs Partitur A wie auch in den Stimmen B sehr oft mit einem ungenau ansetzenden, teils aber auch mit einem scheinbar eindeutig bei der ersten oder eindeutig bei der zweiten Note beginnenden Bogen notiert. So bleibt letztlich unklar, ob Bach alle drei Noten oder nur die beiden Sechzehntelnoten gebunden haben wollte. Wir setzen den Bogen über alle drei Noten, schließen aber nicht aus, daß nur eine Bindung der beiden Sechzehntelnoten gemeint ist.

¹⁴ Es handelt sich um Akkordschläge der Trompeten I–III und der Pauken jeweils auf dem 1. Achtel von T. 20–22 bzw. 116–118 (mit zwischengeschalteten Pausen). Diese offenbar aus der Parodievorlage übernommene Lesart findet sich an diesen beiden Stellen in A ungetilgt als ursprüngliche Eintragung; in T. 212ff. jedoch erscheint in A als ursprüngliche Eintragung die neue Version der Stelle mit ausgehaltenem Ton in der 1. Trompete und ohne Akkordschläge, die – offenbar von Bach selbst – durch Korrektur in den Stimmen B 5–8 auf T. 20ff. und 116ff. übertragen worden ist. – Bemerkenswert ist, daß die Stimmen B 6–8 auch in T. 212ff. aus einer Lesart korrigiert sind, die der älteren Version von T. 20ff. und 116ff. entspricht. Da die Partitur A an dieser Stelle von Anfang an die neue Lesart hat, können die Stimmen nicht auf sie zurückgehen; vielmehr wurden sie offenbar ganz oder teilweise nach den entsprechenden Stimmen der Parodievorlage gefertigt.

¹⁵ Zu den allgemeinen Merkmalen von B 12 und B 14 gehört, daß hier häufig Gruppen von vier Sechzehntelnoten statt mit einem Bogen zur 1.–4. Note mit zwei Zweierbindungen versehen sind, und daneben, besonders in B 14, das häufigere Auftreten von Staccatopunkten zu Achtelnoten (z. B. in T. 11, 13–15, 35), das der Generalanweisung *staccato* in den Satzüberschriften der aus dem Aufführungsmaterial der Parodievorlage übernommenen Dubletten B 14 und B 17 entspricht.

b) T. 2, Violine II, und Parallelstellen: Die Viersehzehtelgruppe ist in T. 2 und 6 in A jeweils mit Zweierbindungen (in B 13 dagegen mit einem Bogen zur 1.–4. Note) versehen; in T. 18 dagegen findet sich sowohl in A als auch in B 13 eine Viererbindung, ebenso in T. 70 und 74. Wir vereinheitlichen im Sinne der letztgenannten Lesart.

c) T. 9, Viola, und Parallelstellen: Die Viersehzehtelgruppe erscheint in T. 9 in A und B 15 mit Zweierbindungen, in T. 53 und 77 dagegen in beiden Vorlagen mit einem Bogen zur 1.–4. Note. Wir vereinheitlichen im Sinne der letztgenannten Lesart.

d) T. 10f., 22f., 78f., Oboe, Violine I, II: Die auf dem 3. Viertel von T. 22 beginnende Notenfolge soll offenbar über den Taktstrich hinweg gebunden werden. Dies ergibt sich allerdings nicht für alle Stimmen mit gleicher Deutlichkeit: In A findet sich in Violine II ein Bogen, der, über den Taktstrich hinweg, die beiden aufeinanderfolgenden Viersehzehtelgruppen zusammenfaßt; dieser Bogen kehrt in B 13 wieder. In Oboe und Violine I dagegen steht in A nur ein unbestimmt, etwa bei der 2. Note der Sechzehtelgruppe ansetzender und unbestimmt noch in T. 22 endender Bogen, der ähnlich auch in B 9 und B 11 wiederkehrt, in B 9 aber bezeichnenderweise verlängert worden ist und nun – etwas ungenau – die 1.–2. oder eher wohl 1.–3. Note von T. 23 einschließt. An den beiden Parallelstellen sind die Sechzehtelgruppen durchweg unbezeichnet, nur die ersten drei Noten von T. 11 und 79 sind in Oboe und Violine I sowohl in A als auch B 9 und B 11 jeweils mit einem Bogen versehen. Wir nehmen an, daß die besondere Artikulation in T. 22f. die Phrasierung der Singstimme unterstreichen soll, für die Parallelstellen aber eine weniger auffällige Artikulation intendiert ist, und schlagen in Anlehnung an die Violindoubletten B 12 und B 14 für die Sechzehtelgruppen Viererbindung vor¹⁶.

e) T. 37 und 93, Oboe, Violine I: In T. 37 sind in A, B 9 und B 11 die beiden ersten Noten unbezeichnet, die 3.–5. Note aber mit einem Bogen versehen; in T. 93 dagegen steht ein Bogen zur 1.–3. Note, und die beiden folgenden Noten sind unbezeichnet. Wir gleichen in T. 93 an T. 37 an.

f) Der Continuoart weist in der aus der Führungsmaterialien der Parodievorlage übernommenen Stimmführung zwei Stellen Artikulationsbezeichnungen auf, die in der Parodievorlage zuzurechnen sein dürften, nämlich die Punkte in T. 26f. zur 6.–8. Note. Diese Staccatozeichen stehen nur in dieser Stimme und kehren an den Parallelstellen in T. 7, 15, 19, 71, 75 bzw. 44f., 82f. wieder. Wir nehmen an, daß sie in Zusammenhang mit dem Staccatozeichen in der Parodievorlage stehen und lassen sie in der Orgelstimme stehen.

g) In der Orgelstimme B 18 sind in T. 1 und an den Parallelstellen in beiden Vorlagen Staccatostriche. Wir setzen hier in Übereinstimmung mit B 15 und B 17 Punkte.

h) Die Tonbezeichnungen des Continuo in T. 57, 59 und 62–66 sind in B 16 unklar. In A sind die Zweierbindungen bezeichnet; in A und B 18 dagegen sind sie hier wie auch an den vorausgehenden Stellen T. 17, 21f., 47, 49 (und hier meist übereinstimmend mit B 16, 17) zu größeren Einheiten zusammengefaßt. Wir folgen A und B 18.

Für einzelne kleinere Normalisierungen der Vortragsbezeichnungen verzichten wir auf Einzelnachweise.

In der Orgelstimme B 18 ist in T. 31, 51, 55 und 87 jeweils die letzte Note hochoktaviert.

- | | | |
|----|-----------|--|
| 7 | Ob | B 9: 4. Note mit Staccato- oder Betonungsstrich (wohl Versehen) |
| 8 | Ob, VI II | A: Vorschlag jeweils als \downarrow statt \updownarrow geschrieben; vgl. VI I sowie T. 4 |
| 12 | Cont | B 18: letzte Note e statt H (offenbar ältere Lesart) |
| 14 | Ob | B 9: je ein Bogen zu 3.–4. und 5.–8. Note; wir folgen A |
| 21 | VI II | A: 2 Bögen, einer etwa zur 1.–3., einer zur 4.–6. Note, veranlaßt offenbar durch den Wechsel |

- | | | |
|----|------|---|
| 21 | Va | der Behaltungsrichtung in der Mitte der Figur; in B 13 nur ein Bogen (allerdings ungenau erst etwa bei der 3. Note ansetzend) |
| 23 | Ob | Bogen in A mehrdeutig etwa bei 2.–4., in B 15 bei 2.–3. Note |
| 30 | Cont | A, B 9: 5.–8. Note mit Zweierbindungen; vgl. VI I sowie T. 11 |
| 43 | Cont | B 18: Bezifferung der 3.–4. Note: Strich zum vorhergehenden Akkord; Bezifferung der vorletzten Note $\frac{6}{2}$ statt $\frac{6}{4}$ (vgl. dazu T. 50 und 86) |
| 44 | Cont | B 18: Bezifferung der vorletzten Note $\frac{7}{2}$ statt $\frac{7}{3}$ |
| 64 | Sopr | Bögen nur in B 17; 1. Bogen zu 1.–3. Note (im Zusammenhang mit einem Schreibfehler: die Figur korrigiert aus $\text{eis}-d^1-\text{cis}^1-h$), die folgende Sechzehtelgruppe mit zwei Zweierbindungen; vielleicht teils entstellte, teils ältere Lesart; wir beziehen den ersten Bogen allein auf das Sechzehtelpaar der ersten Figur und gleichen die Bogensetzung der zweiten Figur an die hierfür vorherrschende Viererbindung an |
| 72 | Cont | B 1: über der 1. Note in verwischter Punkt, vielleicht ein (getilgtes) Staccatozeichen |
| 86 | Cont | B 16: 3.–6. Note mit Bogen, offensichtlich Fehldeutung eines für flüchtig geschriebenen <i>pian</i> über dem System in A |
| 96 | Va | Vgl. Bemerkung zu T. 55: Schlusnote mit Fermate; singular und vom Kopfbogenmächtig hinzugefügt |

58. Evangelista

Keine Anmerkungen

59. Choral

In T. 4 steht abweichend von A – und gegen Bachs Notationsgepflogenheiten – in B 2, 9–14 und 17 auf der Note vor dem Wiederholungssymbol eine Fermate. Es handelt sich offenbar um einen willkürlichen Kopistenzusatz.

Die Orgelstimme B 18 zeigt zwei ambitusbedingte Varianten: T. 1, 2. Takthälfte $\downarrow \updownarrow c H$; T. 8, 1. Takthälfte $\updownarrow \updownarrow E d c$.

60. Evangelista

In A und B 9, 10, 16–18 zusammen mit dem folgenden Rezitativ als ein durchgehender Satz notiert.

In der Orgelstimme B 18 ist in T. 5 die letzte Note hochoktaviert.

61. Recitativo

In A und B 9, 10, 16–18 als Fortsetzung von Nr. 60 und daher teils ohne Satzüberschrift und ohne neues Taktzeichen notiert.

In der Orgelstimme B 18 ist in T. 15 die 4. Note hochoktaviert.

- | | | |
|-----|------|--|
| 4 | Cont | B 18: Nach der Position der Bezifferung beim letzten Viertel wäre die Akkordfolge $\frac{6}{4} \frac{5}{\sharp}$ über dem Baßton in Achteln anzuschlagen, doch paßt dies nicht zum Oberstimmenverlauf; falls nicht überhaupt ein Versehen Bachs vorliegt (und nur der Grunddreiklang zu spielen ist), ist die angegebene Harmoniefolge wohl auf den letzten Achtelwert zu beziehen |
| 4f. | Cont | B 18: beim letzten Viertel von T. 4 Beischrift <i>al-leg[ro]</i> , in der Mitte von T. 5 <i>ad[agio]</i> , offenbar aber nicht als Hinweis auf Tempowechsel, sondern auf den Wechsel ins strikte und dann wie- |

¹⁶ Allerdings bieten auch diese Stimmen kein völlig einheitliches Bild: Neben unbezeichneten Sechzehtelgruppen (B 14, T. 11; B 12, T. 22) findet sich einmal auch die Bindung 2 + 2 (B 14, T. 78).

Hier ist auch die 1. Note teils mit einem Staccatopunkt versehen, häufiger aber unbezeichnet, und vermutlich sollen auch nur die drei folgenden Noten *staccato* gespielt werden. Wir lassen daher Punkte auf der 1. Note dieser Wendung als mutmaßlich versehentlich gesetzt weg.

b) T. 5, Trompete I, und Parallelstellen (auch Violine I, II und Viola, T. 17f., 30f.): Die charakteristische Sechzehntelfigur ist in A und den Stimmen B 5 (Trompete I), B 11 (Violine I, 1. Exemplar) und B 15 (Viola) – soweit bezeichnet – jeweils mit einem Punkt zur 1. Note und einem Bogen zur 2.–4. Note versehen. In den aus dem Material der Parodievorlage übernommenen Violindubletten B 12 (Violine I) und B 14 (Violine II) dagegen steht statt des Punktes ein Strich, der sich an einigen Stellen auch in der nach der älteren Fassung revidierten Stimme B 13 (Violine II, 1. Exemplar) wiederfindet. Wir bezeichnen die 1. Note der betreffenden Figur – auch in Übereinstimmung mit A – jeweils mit einem Punkt.

c) T. 16, 20, 40, Violine II: Teils in einer, teils in beiden Stimmen B 13 und B 14 finden sich Staccatopunkte zu dem Achtelpaar auf dem 3. Viertel; die Parallelstellen, auch in Violine I und Oboe I und II, sind stets unbezeichnet. Es handelt sich offenbar um irrtümliche Bezeichnungen oder um eine ältere Lesart.

Wir übergehen in unserer Berichterstattung einige offensichtlich der Urfassung angehörende Notenlesarten der Stimmen und folgen hier stillschweigend der Partitur A. Hingewiesen sei jedoch auf die Takte 35–38 des Continuo parts, in denen die aus dem Material der Parodievorlage übernommenen Stimmen B 17 und B 18 in abweichender Oktavlage folgendermaßen geführt sind (siehe dazu auch Lesartenverzeichnis):



Offenbar wurde diese Version ... Einfachheit halber ... als Ganzes unverändert überliefert. Ein ... tusbedingte Änderung wäre in der Neufassung ... bei der 4 ... von T. 37 erforderlich geworden.

- | | | |
|-----------|-------|---|
| 6, 25, 44 | Cont | ... Note ... Bezifferung 7 mit Aushaltestrich zu 25 außerdem die 5. Note mit Bezifferung 5 für korrigieren dem Oberstimm ... tzt ein ... echend |
| 7, 15 | C | B 18: Bezifferung der 3. Note jeweils $\frac{6}{3}$ statt $\frac{6}{2}$ A, B 1 ... auf der 1. Zählzeit $\downarrow H$; vermutlich ... unabsichtlich übernommene ältere Lesart; wir folgen B 18, vgl. bes. T. 28, 36 |
| 30 | Cont | B 18: zu 2.–4. Note Bezifferung $\frac{6}{5}$ mit Aushaltestrich |
| 33f. | VII | B 11, 12 mit Haltebogen zu 3.–4. bzw. 6.–7. Note, B 12 außerdem mit Legatobogen zu 7.–8. Note, dabei die 7. Note irrtümlich <i>cis</i> ³ (durchweg abweichend von A, wohl teils Versehen, teils ältere Lesarten) |
| 37 | Cont | B 18: 4. Note <i>c</i> statt <i>cis</i> (zur Oktavlage siehe oben), diese Lesart möglicherweise der älteren Fassung zugehörig, nicht allerdings in B 17; wir folgen A, B 16 |
| 43 | VI II | B 13: 3.–5. Note wohl irrtümlich mit Staccatopunkten |

Carus