

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Herz und Mund und Tat und Leben**  
Heart and mouth and thought and action

BWV 147

Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung  
für Soli (SATB), Chor (SATB)  
2 Oboen (auch 2 Oboen da caccia, Oboe d'amore)  
Fagott ad libitum, Trompete  
2 Violinen, Viola und Basso continuo  
herausgegeben von Karin Wollschläger

Cantata for Visitation  
for soli (SATB), choir (SATB)  
2 oboes (also 2 oboes da caccia, oboe d'amore)  
bassoon ad libitum, trumpet  
2 violins, viola and basso continuo  
edited by Karin Wollschläger  
English version by Henry S. Drinker  
revised by Jean Lunn and Robert Scandrett

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

Partitur / Full score



---

Carus 31.147/50

# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
Parte prima	
1. Chorus Herz und Mund und Tat und Leben <i>Heart and mouth and thought and action</i>	8
2. Recitativo accompagnato (Tenore) Gebenedeiter Mund <i>Ah, tidings heav'nly sent</i>	20
3. Aria (Alto) Schäme dich, o Seele, nicht <i>Have no shame, then, O my soul</i>	22
4. Recitativo (Basso) Verstockung kann Gewaltige verblenden <i>The mighty can by willfulness be blinded</i>	25
5. Aria (Soprano) Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn <i>Prepare for your coming your way and your path</i>	26
6. Choral Wohl mir, dass ich Jesum habe <i>Blest am I that I have Jesus</i>	30
Parte seconda	
7. Aria (Tenore) Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne <i>O Jesus, help, that I may now confess you</i>	35
8. Recitativo (Alto) Der höchsten Allmacht Wunderhand <i>God works in a mysterious way</i>	39
9. Aria (Basso) Ich will von Jesu Wundern singen <i>Of Jesus' love I am ever singing</i>	42
10. Choral Jesus bleibet meine Freude <i>Jesus, source of ev'ry blessing</i>	51
Kritischer Bericht	56

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.147/50), Studienpartitur (Carus 31.147/57),  
Klavierauszug (Carus 31.147/53), Chorpartitur (Carus 31.147/55),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.147/19).

For this work the following performance material is available for sale:  
full score (Carus 31.147/50), study score (Carus 31.147/57),  
vocal score (Carus 31.147/53), choral score (Carus 31.147/55),  
complete orchestral material (Carus 31.147/19).

## Vorwort

Johann Sebastian Bach beschäftigte sich über einen Zeitraum von mehr als 15 Jahren mit seiner Kantate *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147. Anhand der beiden heute erhaltenen Original-Handschriften – der Reinschrift-Partitur (im Folgenden: P 102) und dem Leipziger Stimmen-satz – sowie des gedruckten Textes von Salomon Franck<sup>1</sup> kristallisieren sich zwei Fassungen der Kantate heraus: Eine Adventskantate BWV 147a zum 4. Advent 1716<sup>2</sup> und eine Kantate zu Mariae Heimsuchung, erstmals aufgeführt 1723, BWV 147.<sup>3</sup> In BWV 147 wurden folgende Sätze aus der Weimarer Fassung übernommen:<sup>4</sup>

	BWV 147	BWV 147a
	Parte prima (vor der Predigt)	
Chorus	Satz 1	Satz 1
Rezitativ	Satz 2	–
Alt-Arie	Satz 3	Satz 2
Rezitativ	Satz 4	–
Sopran-Arie	Satz 5	Satz 4
Choral	Satz 6	–
	Parte seconda (nach der Predigt)	
Tenor-Arie	Satz 7	Satz 3
Rezitativ	Satz 8	–
Bass-Arie	Satz 9	Satz 5
Choral	Satz 10	–
	(Musik wie Satz 6)	
	–	Satz 6

Die beiden Handschriften dokumentieren vier verschiedene Werkstadien:

1. 1716 komponierte Bach die Kantate zum 4. Advent und trug den 1. Satz in P 102 ein.<sup>5</sup> Seit März 1714 war er Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle und dazu verpflichtet, den gesundheitlich angeschlagenen Hofkapellmeister Johann Samuel Drese durch das Schreiben und Aufführen einer „eigenen Composition“ jeden 4. Sonntag zu unterstützen.<sup>6</sup> In diesen vierwöchigen Turnus fiel wahrscheinlich auch der 4. Advent 1716, für den BWV 147a ursprünglich konzipiert war.<sup>7</sup> Bach brach 1716 die Reinschrift in P 102 nach Satz 1 ab, möglicherweise, weil ihm durch den Tod Dreses am 1. Dezember 1716 zusätzlich Arbeit entstand, indem er nun nicht nur den 4., sondern auch den 2. und 3. Advent musikalisch versorgen musste.<sup>8</sup>

2. In seinen ersten Leipziger Jahren 1723/24 wollte Bach seine Weimarer Adventskantate wieder aufführen. Dies war jedoch nicht ohne Weiteres möglich, da in Leipzig an den Adventssonntagen keine Kantatenaufführungen stattfanden.<sup>9</sup> Bach arbeitete seine Adventskantate für eine andere Bestimmung um: Mariae Heimsuchung. Für die Aufführung ergänzte er P 102 um die Sätze 2 bis 5, T. 26, und ließ den Leipziger Stimmensatz mit den Sätzen 1 bis 10 anfertigen; die noch nicht in P 102 eingetragenen Sätze mussten aus Bachs heute verschollenen Urschriften kopiert werden.<sup>10</sup>

3. In den 1730er Jahren beschäftigte sich Bach nochmals mit der Kantate und vervollständigte nun auch die Partitur

um die dort noch fehlenden Sätze 5 (ab T. 26) bis 10,<sup>11</sup> nicht ohne kleinere Veränderungen vorzunehmen. Da die vorliegende Edition auf den Leipziger Stimmen von 1723 basiert, bleiben diese späteren Veränderungen hier unberücksichtigt.

4. Wohl Ende der 1730er Jahre fertigte Bach noch ein Einlageblatt mit der Stimme der ersten Oboe von Satz 8 an – nun für Oboe d’amore statt Oboe da caccia.

Wohl aufgrund der theologisch-liturgischen Übereinstimmungen mit dem 4. Advent wählte Bach als neue Bestimmung das Festum Visitationis, das Fest Mariae Heimsuchung. Zusammen mit dem Magnificat (Lk 1,46–56) gehört der Bericht von Marias Besuch bei Elisabeth (*Mariae Heimsuchung*, Lk 1,39–45) zu der Vorgeschichte der Geburt Jesu, die am 4. Advent in evangelischen Gottesdiensten gelesen wurde und wird.<sup>12</sup> Inhaltlich wurde Mariae Heimsuchung seit Martin Luther zugunsten des Magnificats in den Hintergrund gerückt: Alle Predigten Luthers für Mariae Heimsuchung sind Auslegungen des Magnificats,<sup>13</sup> in dem nicht mehr das Marienlob, sondern das Lob Gottes und das „Auserwählt-Sein“ Marias im Zentrum stehen. Auch Bachs Textdichter stehen in dieser Tradition: Dem Magnificat ist in der vorliegenden Kantate mehr Raum gegeben als dem Bericht der Heimsuchung.

Die Textgrundlage für die Weimarer Adventskantate ist den Evangelischen Sonn- und Festtagesandachten für das Kirchenjahr 1717 von Salomon Franck entnommen.<sup>14</sup> Ein Blick auf die Konkordanz der beiden Kantaten-Fassungen zeigt, dass Bach insgesamt fünf Sätze der früheren Fassung in BWV 147 übernommen hat. In drei dieser Sätze – in Nr. 1, 3 und 7 – ist der Francksche Text unverändert oder nur geringfügig verändert übergegangen. Die Kernaussage ist daher bei beiden Fassungen dieselbe geblieben,

<sup>1</sup> S. Franck, *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*, Weimar und Jena 1717.

<sup>2</sup> Eine Rekonstruktion von BWV 147a, herausgegeben von Uwe Wolf, ist im Carus-Verlag erschienen (Carus 31.147), Stuttgart 1996.

<sup>3</sup> Vgl. U. Wolf, „Eine ‚neue‘ Bach-Kantate zum 4. Advent: Zur Rekonstruktion der Weimarer Adventskantate *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147a“, in: *Musik und Kirche* 66, Kassel u.a. 1996, S. 351–355.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 351.

<sup>5</sup> Datierung der Blätter 1–8 (mit den Sätzen 1–5/ T. 26) aufgrund des Wasserzeichens von P 102 (NBA IX/1 Nr. 43). Zur Datierung der Beschriftung vgl. NBA I/ 28.2, Kritischer Bericht, S. 30.

<sup>6</sup> K. Hofmann, „Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender“, in: *Bach-Jahrbuch* 1993, S. 9.

<sup>7</sup> Hofmann (wie Fußnote 6), S. 29.

<sup>8</sup> BWV 70a und 186a, vgl. Wolf (wie Fußnote 3), S. 351.

<sup>9</sup> A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, Kassel, 92005, S. 43 u. 744.

<sup>10</sup> Datierung aufgrund der frühen Schriftformen des Hauptkopisten J. A. Kuhnau sowie des Wasserzeichens, siehe A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976, S. 24–36 und S. 123.

Zur Vorlage der Stimmen bei den Sätzen 5 (ab T. 26) bis 10 siehe den Kritischen Bericht dieser Ausgabe, S. 56.

<sup>11</sup> Datierung aufgrund des Wasserzeichens der Bl. 9–12 von P 102 (NBA IX/1, Nr. 122), Dürr (wie Fußnote 10), S. 139.

<sup>12</sup> K.-H. Bieritz, *Das Kirchenjahr*, München, 2001, 6. Auflage, S. 208.

<sup>13</sup> M. P. Bangert, „The changing fortunes of Festum visitationis among Lutherans and cantatas BWV 147 and BWV 10“, in: *Die Quellen Johann Sebastian Bachs – Bachs Musik im Gottesdienst*, hrsg. v. R. Steiger, Stuttgart 1998, S. 415.

<sup>14</sup> NBA I/ 28.2, Kritischer Bericht, S. 46.

obwohl die Bestimmungen unterschiedlich sind: Es ist die Aufforderung an die Gläubigen, sich bedingungslos zu Christus zu bekennen.

Um die Kantate an die neue Bestimmung anzupassen, wurde – neben dem Einfügen der neuen Rezitativ-Texte – die Francksche Dichtung überall dort geändert, wo adventliche Aspekte im Vordergrund stehen:<sup>15</sup> in Arie Nr. BWV 147a / 4 ist dies die Gotteserwartung des Lyrischen Ich, dass sich auf die nahe Ankunft Christi vorbereitet hat und ihn auffordert: „Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele“; die Passage in BWV 147/ 5 lautet: „Mein Heiland erwähle die gläubende Seele“, eine Anlehnung an das Thema des „Auserwählt-Seins“ im Magnificat. In BWV 147a / 5 wird auf die Bußpredigt Johannes des Täufers (Mt 3,1–2) und damit auf den Bußcharakter der Adventszeit verwiesen. Der gänzlich neue Text in BWV 147/9 ist eine Lobeshymne auf Jesus und seine Wundertaten. Der Dichter der neuen und geänderten Texte ist uns nicht bekannt. Der Austausch des Weimarer Choralatzes „Dein Wort lass mich bekennen“ (die 6. Strophe des Chorales „Ich dank dir, lieber Herre“ von Johann Kolros, ca. 1535) hat Bach nicht aufgrund des Textes vorgenommen. Mit der nochmaligen Betonung des „Bekennens“ hätte sich dieser Satz gut in die neue Fassung eingefügt. Möglich ist, dass Bach mit den neuen Choralstrophen Nr. 6 und Nr. 10 nochmals den Anlass Mariae Heimsuchung betonen wollte. Die Strophen entstammen dem Choral *Jesu, meiner Seelen Wonne* (1661) von Martin Jahn; dieser ist in einem Dresdener Gesangbuch als Choral für Mariae Heimsuchung aufgeführt.<sup>16</sup> Vielleicht kam auch das jambische Metrum der neuen Strophen Bachs musikalischen Vorstellungen mehr entgegen als der trochäische Versfuß der Kolrosschen Dichtung.

Eine Besetzungsänderung gab es möglicherweise im Basso continuo: Während in P 102 im ersten Satz 1716 noch ausdrücklich Violone und Fagott angegeben werden, sind uns im Leipziger Stimmensatz weder eine Violone-, noch eine Fagottstimme überliefert. Zwar kann der Violone auch aus einer der Continuo-Stimme gespielt haben, für das Fagott aber wäre eine eigene Stimme erforderlich gewesen (das Fagott geht in Satz 1 teilweise nicht mit dem Continuo, sondern mit dem Vokalbass). Ob diese verloren ist oder Bach in Leipzig ganz darauf verzichtete, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. In den vier voll orchestrierten Sätzen Nr. 1, 6, 9 und 10 verstärkt Bach in der Leipziger Fassung die Violinen I durch die beiden Oboen. Eine im ersten Kantatenjahrgang durchaus gängige Praxis, die möglicherweise auf den größeren Kirchenraum der Thomaskirche, vielleicht auch auf eine größere Gesamtbesetzung zurückzuführen ist.<sup>17</sup> In der Alt-Arie Nr. 3 tauschte Bach das Obligatinstrument (in Weimar wahrscheinlich eine Oboe da caccia in Tenorlage<sup>18</sup>), gegen Oboe d'amore (Altlage) aus. Möglicherweise, weil Bach dem Altus ein Instrument in gleicher Stimmlage zur Seite stellen wollte. Dieses Klangmodell hat er auch in der Sopran-Arie Nr. 5 – mit Violine – und der Tenor-Arie Nr. 7 – mit Violoncello und obligater Orgel in Tenorlage – angewandt;<sup>19</sup> auch die obligate Orgel in Nr. 7 gehört zu den Leipziger Änderungen größeren Ausmaßes: Während in der älteren Fassung wohl der gesamte Basso continuo der ruhigeren Violoncello-Stimme ent-

sprach, figurierte Bach 1723 die Cembalo- und Orgelstimme mit virtuosen Sechzehnteltrioen aus.<sup>20</sup>

Der Eingangsschor Nr. 1 steht in Da-capo-Form und setzt sich aus den Bestandteilen Sinfonia, Chorfrage, instrumentalbegleiteter Chorsatz und A-Capella-Chorsatz so zusammen, dass er vollkommen symmetrisch ist<sup>21</sup>. Die vier Arien stehen alle in verkürzter Da-capo-Form wie sie für Bachs Weimarer Zeit typisch ist:<sup>22</sup> gegenüber der dreiteiligen ABA-Form wird hier statt des gesamten ersten Teiles nur das einleitende Instrumentalritornell wiederholt. Bei den Rezitativen gibt es neben den herkömmlichen Formen Secco- (Nr. 4) und Accompagnato-Rezitativ (Nr. 2) auch einen weiteren Rezitativ-Typus, in dem Bach mit neuen Klanggebungen und Satzbildungen experimentierte (Nr. 8): Neu sind hier die eher motivische als harmonische Satzprägung und die Besetzung mit zwei Holzblasinstrumenten in einem Accompagnato-Rezitativ.<sup>23</sup> Beim Ausbau der Kantate zur großen zweiteiligen Form greift Bach bei *Herz und Mund und Tat und Leben* zu einer Maßnahme, die er auch bei anderen zweiteiligen Kantaten des ersten Jahrganges anwendet:<sup>24</sup> er beendet den ersten und zweiten Teil mit zwei musikalisch gleichen Choralätzen. Dadurch erhält das Werk eine starke musikalische Geschlossenheit. Der Choralatz erfreut sich seit langem großer Beliebtheit und Popularität und gehört zu den bekanntesten Kompositionen J. S. Bachs. Die von der bekannten, späteren Form leicht abweichende, ursprüngliche Fassung des Satzes ist hier erstmals veröffentlicht (vgl. T. 13 u. ö.).

Die Kantate wurde als kritische Edition im Rahmen der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1884 von Paul Graf Waldersee kritisch vorgelegt (BG 30). Innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe wurde sie 1995 von Uwe Wolf herausgegeben (NBA I/ 28.2).

Heidelberg, im Sommer 2011

Karin Wollschläger

<sup>15</sup> Vgl. Bieritz (wie Fußnote 12), S. 205–207.

<sup>16</sup> Vgl. Bangert (wie Fußnote 13), S. 407.

<sup>17</sup> U. Wolf, „Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei. Beobachtungen an den Aufführungsmaterialien zu Bachs ersten Leipziger Kantatenaufführungen“, in: *Bach-Jahrbuch* 2002, S. 186ff.

<sup>18</sup> Wolf (wie Fußnote 3), S. 353.

<sup>19</sup> K. Beißwenger, „Die zweiteiligen Kantaten Johann Sebastian Bachs“ in: *Bachs 1. Leipziger Kantatenjahrgang*, Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposium 2000, hrsg. von Martin Geck, Dortmund 2002, S. 47.

<sup>20</sup> Wolf (wie Fußnote 3), S. 353.

<sup>21</sup> Vgl. Dürr (wie Fußnote 9), S. 745f.

<sup>22</sup> H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten*, Leipzig und Stuttgart 2006, S. 527.

<sup>23</sup> M. A. Peters „Adapting Bach's Final Weimar Cantata for Performance in Leipzig: Liturgical and Musical Considerations in Cantata 147“, in: *Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. Baldwin-Wallace College, S. 69 und 71.

<sup>24</sup> Beißwenger (wie Fußnote 19), S. 43 (bei den Kantaten BWV 20, 30, 75, 76 und 186).

## Foreword (abridged)

Johann Sebastian Bach worked on his cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147 for over fifteen years. By consulting the two surviving original autograph manuscripts – the fair copy score (subsequently referred to as P 102) and the Leipzig set of parts – as well as the printed text by Salomon Franck<sup>1</sup>, two versions of the cantata emerge: an Advent cantata BWV 147a for the 4th Sunday of Advent 1716<sup>2</sup> and a cantata for the Visitation of Mary, first performed in 1723, BWV 147.<sup>3</sup>

In BWV 147 the following movements were taken over from the Weimar version:<sup>4</sup>

	BWV 147	BWV 147a
	Parte prima (before the sermon)	
chorus	mvt. 1	mvt. 1
recitative	mvt. 2	–
alto aria	mvt. 3	mvt. 2
recitative	mvt. 4	–
soprano aria	mvt. 5	mvt. 4
chorale	mvt. 6	–
	Parte seconda (after the sermon)	
tenor aria	mvt. 7	mvt. 3
recitative	mvt. 8	–
bass aria	mvt. 9	mvt. 5
chorale	mvt. 10	–
	(music as in mvt. 6)	mvt. 6

However, the two manuscripts document four different stages of work:

1. In 1716 Bach composed the cantata for the 4th Sunday of Advent. He wrote out the first movement in P 102.<sup>5</sup> Then he broke off making the fair copy in P 102 in 1716, after the first movement, possibly because he had extra work as a result of the death of the court Kapellmeister Johann Samuel Drese on 1 December 1716.<sup>6</sup>
2. In his first years in Leipzig in 1723–24, Bach wanted to perform his Weimar Advent cantata again. However, this was not feasible, as on Advent Sundays in Leipzig, no cantata performances took place.<sup>7</sup> Bach reworked his Advent cantata for another purpose: the feast of the Visitation of Mary. For the performance, he expanded P 102 by the addition of movements 2 to 5, mm. 26, and had the Leipzig set of parts prepared with movements 1 to 10<sup>8</sup>; the movements not yet entered in P 102 had to have been copied from Bach's original, which is still missing today.
3. In the 1730s, Bach again worked on P 102 and now completed the score with the missing movements from m. 26 of movement 5 to movement 10,<sup>9</sup> making some small alterations in the process. As the present edition is based on the Leipzig parts of 1723, these later alterations have not been taken into consideration here.
4. Probably towards the end of the 1730s Bach prepared an additional sheet with the part for the first oboe from movement 8, now for oboe d'amore instead of oboe da caccia.

Probably for reasons of its theological-liturgical relation to the 4th Sunday of Advent, Bach chose the Feast of the Visitation as the new assigned date in the church calendar. Together with the Magnificat (St. Luke 1, verses 46–56), the account of Mary's visit to Elizabeth (the Visitation of Mary, Luke 1, verses 39–45) belongs to the pre-history of the Birth of Jesus, which was, and still is, read on the 4th Sunday of Advent in Protestant services.<sup>10</sup>

The textual basis for the Weimar Advent cantata was taken from the *Evangelische Sonn- und Festtagesandachten für das Kirchenjahr 1717* by Salomon Franck.<sup>11</sup> A glance at the concordance of the two cantata versions shows that Bach took a total of five movements from the earlier version for use in BWV 147. In three of these movements – nos. 1, 3 and 7 – Franck's text remained unaltered, or was only slightly altered. Hence, the central message remained the same in both versions, although the purposes for performance were different: it is the call to the faithful to profess their faith in Christ unconditionally. In order to adapt the cantata for the new purpose, he included new recitative texts, and Franck's poetry was altered in all the places where aspects of the Advent story were prominent:<sup>12</sup> in aria no. BWV 147a, no. 4 this is the coming expectation of God. The altered text in BWV 147 no. 5 is an allusion to the theme of the "chosen one" in the Magnificat. In BWV 147a no. 5 there is reference to the penitential character of the Advent period. The new text in BWV 147 no. 9 is a hymn of praise to Jesus and his miracles. The poet of the new and altered texts is unknown. Bach probably replaced the Weimar chorale movement "Dein Wort lass mich bekennen" (the sixth verse of the chorale "Ich dank dir, lieber Herre" by Johann Kolros, ca. 1535) in order to emphasize the celebration of the Visitation of Mary. The verses come from the chorale *Jesu, meiner Seelen Wonne* (1661) by Martin Jahn; this is included in a Dresden hymnbook as a chorale for the Visitation of Mary.<sup>13</sup>

<sup>1</sup> S. Franck, *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*, Weimar and Jena, 1717.

<sup>2</sup> A reconstruction of BWV 147a, edited by Uwe Wolf, is published by Carus-Verlag (Carus 31.147), Stuttgart 1996.

<sup>3</sup> See U. Wolf, "Eine 'neue' Bach-Kantate zum 4. Advent: Zur Rekonstruktion der Weimarer Adventskantate Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147a," in: *Musik und Kirche* 66, Kassel et al, 1996, p. 351–355.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>5</sup> The dating of sheets 1–8 (with movements 1–5, bar 26) is based on the watermark in P 102 (NBA IX/1 no. 43). For information on the dating of the inscription see NBA I/ 28.2, Critical Report, p. 30.

<sup>6</sup> See Wolf (as in footnote 3), p. 351.

<sup>7</sup> A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, Kassel, 2005, 9th print run, pp. 43 and 744.

<sup>8</sup> Dating is based on early handwriting of the main copyist J. A. Kuhnau and the watermark, see A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipzig Vokalwerke J. S. Bachs*. Second edition: Reprint from the *Bach-Jahrbuch* 1957, with comments and appendices, Kassel 1976, pp. 24–36 and p. 123. Concerning the model for the parts in movements 5, bar 26, to 10, see the Critical Report for this edition, p. 56.

<sup>9</sup> Dating is based on the watermark of sheets 9–12 from P 102 (NBA IX/1, no. 122), Dürr (as in footnote 8), p. 139.

<sup>10</sup> K.-H. Bieritz, *Das Kirchenjahr*, Munich, 2001, 6th print run, p. 208.

<sup>11</sup> NBA I/ 28.2, Critical Report, p. 46.

<sup>12</sup> See Bieritz (as in footnote 10), pp. 205–207.

<sup>13</sup> M. P. Bangert "The changing fortunes of Festum visitationis among Lutherans and cantatas BWV 147 and BWV 10," in: *Die Quellen Johann Sebastian Bachs – Bachs Musik im Gottesdienst*, ed. R. Steiger, Stuttgart, 1998, p. 407.

There was possibly a change in the scoring in the basso continuo: in P 102 in the first movement in 1716, violone and bassoon were still explicitly mentioned, whereas in the Leipzig set of parts, neither a violone nor a bassoon part has survived. Whether this is lost, or whether Bach did not use these instruments in Leipzig at all, can no longer be determined. In the four fully orchestrated movements 1, 6, 9 and 10, in the Leipzig version, Bach reinforced the first violins with two oboes. In the alto aria no. 3, Bach exchanged the obbligato instrument (in Weimar very probably an oboe da caccia in the tenor register<sup>14</sup>), for an oboe d'amore (alto register). This was possibly because Bach wanted to juxtapose an instrument in the same range with the alto voice. He also used this tonal model in the tenor aria no. 7, with cello and obbligato organ in the tenor register<sup>15</sup>; the obbligato organ also belongs to the larger-scale Leipzig changes: while in the older version the entire basso continuo probably corresponded with the more peaceful cello part, in 1723 Bach figured the keyboard and organ parts with virtuoso sixteenth-note triplets.<sup>16</sup>

In expanding the cantata to a large two-part form Bach resorted in *Herz und Mund und Tat und Leben* to a measure which he employed in other two-part cantatas of the first cycle:<sup>17</sup> he concluded the first and second part with two musically identical chorale settings. Thus the work obtains a strong musical unity. The chorale setting has long enjoyed great popularity and approval and is among the most well-known compositions by J. S. Bach. The original version, which differs slightly from the well-known later form, is published here for the first time (see m. 13 and more often).

The cantata was published in a critical edition by Paul Graf Waldersee as part of the Complete Edition issued by the Bachgesellschaft in 1884 (BG 30). It was edited by Uwe Wolf as part of the Neue Bach-Ausgabe in 1995 (NBA I/ 28.2).

Leipzig, summer 2011

Karin Wollschläger

Translation: Elizabeth Robinson

## Avant-propos (abrégé)

Johann Sebastian Bach se consacra pendant plus de 15 ans à sa cantate *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147. À l'appui des deux manuscrits originaux conservés aujourd'hui – la partition au propre (ci-après : P 102) et le jeu de parties de Leipzig – ainsi que du texte imprimé de Salomon Franck<sup>1</sup>, deux versions de la cantate se cristallisent : une cantate de l'avent BWV 147a pour le 4<sup>ème</sup> dimanche de l'avent 1716<sup>2</sup> et une cantate pour la Visitation de la Vierge, donnée pour la première fois en 1723, BWV 147.<sup>3</sup>

Dans BWV 147, les mouvements suivants ont été repris de la version de Weimar :<sup>4</sup>

	BWV 147	BWV 147a
	Parte prima (avant le prêche)	
Chorus	mouv. 1	mouv. 1
Récitatif	mouv. 2	–
Aria d'alto	mouv. 3	mouv. 2
Récitatif	mouv. 4	–
Aria de soprano	mouv. 5	mouv. 4
Choral	mouv. 6	–
	Parte seconda (après le prêche)	
Aria de ténor	mouv. 7	mouv. 3
Récitatif	mouv. 8	–
Aria de basse	mouv. 9	mouv. 5
Choral	mouv. 10	–
	(musique comme mouv. 6)	
	–	mouv. 6

Les deux manuscrits documentent toutefois quatre étapes différentes de l'œuvre :

1. En 1716, Bach compose la cantate pour le 4<sup>ème</sup> dimanche de l'avent. Il note le 1<sup>er</sup> mouvement dans P 102.<sup>5</sup> Puis il interrompt en 1716 la copie au propre dans P 102 après le mouvement 1, peut-être parce que le décès du maître de chapelle de la cour Johann Samuel Dresle le 1<sup>er</sup> décembre 1716 signifie pour lui un surcroît de travail.<sup>6</sup>
2. Dans ses premières années à Leipzig 1723/24, Bach veut redonner sa cantate de l'avent de Weimar, ce qui n'est pas si facile étant donné qu'aucune cantate n'était jouée à Leipzig lors des dimanches de l'avent.<sup>7</sup> Bach remanie sa

<sup>14</sup> Wolf (as footnote 3), p. 353.

<sup>15</sup> K. Beißwenger, "Die zweiteiligen Kantaten Johann Sebastian Bachs" in: *Bachs 1. Leiziger Kantatenjahrgang, Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposium 2000*, ed. Martin Geck, Dortmund 2002, p. 47.

<sup>16</sup> Wolf (as footnote 3), p. 353.

<sup>17</sup> Beißwenger (as in footnote 15), p. 43 (in the cantatas BWV 20, 30, 75, 76 and 186).

<sup>1</sup> S. Franck, *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*, Weimar et Léna, 1717.

<sup>2</sup> Une reconstitution de BWV 147a, éditée par Uwe Wolf, est parue aux éditions Carus (Carus 31.147), Stuttgart, 1996.

<sup>3</sup> Cf. U. Wolf « Eine 'neue' Bach-Kantate zum 4. Advent : Zur Rekonstruktion der Weimarer Adventskantate Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147a », dans : *Musik und Kirche* 66, Kassel e. a., 1996, p. 351–355.

<sup>4</sup> Ibid., p. 351.

<sup>5</sup> Datation des f. 1–8 (avec les mouvements 1–5/mes. 26) en raison du filigrane de P 102 (NBA IX/1 n° 43. À propos de la datation de l'inscription, cf. NBA I/28.2, Apparat critique, p. 30.

<sup>6</sup> Cf. Wolf (comme note au bas de la page 3), p. 351.

<sup>7</sup> A. Dürr, *Johann Sebastian Bach, Die Kantaten*, Kassel, 2005, 9<sup>e</sup> édition, p. 43 et 744.

cantate de l'avent pour une autre occasion : la Visitation de la Vierge. Pour la représentation, il ajoute les mouvements 2 à 5, m. 26, à P 102 et fait rédiger le jeu de parties de Leipzig avec les mouvements 1 à 10.<sup>8</sup>

3. Dans les années 1730, Bach revient encore une fois sur P 102 et complète alors la partition des mouvements encore manquants 5 (à partir de la m. 26) à 10,<sup>9</sup> non sans entreprendre de petites modifications. Comme l'édition présente repose sur les parties de Leipzig de 1723, ces modifications ultérieures n'ont pas été prises en compte ici.

4. Sans doute à la fin des années 1730, Bach rédige encore un feuillet avec la partie de premier hautbois du mouvement 8 – désormais pour le hautbois d'amour au lieu du hautbois de chasse.

Sans doute en raison des correspondances théologiques et liturgiques avec le 4<sup>ème</sup> dimanche de l'avent, Bach choisit comme nouvelle occasion la Fête de la Visitation de la Vierge. Avec le Magnificat (Luc 1,46–56), le récit de la visite de Marie chez Elisabeth (Visitation de la Vierge, Luc 1,39–45) fait partie de l'histoire de la naissance de Jésus qui était et est toujours lu le 4<sup>ème</sup> dimanche de l'avent dans le culte protestant.<sup>10</sup>

Le texte sur lequel repose la cantate de l'avent de Weimar est extrait des prières protestantes pour les dimanches et jours de fête pour l'année liturgique 1717 de Salomon Franck.<sup>11</sup> Un regard sur la concordance des deux versions de cantates révèle que Bach a repris en tout cinq mouvements de la version antérieure dans BWV 147. Dans trois de ces mouvements – aux nos. 1, 3 et 7 – le texte de Franck reste inchangé ou très peu modifié. Le message central est donc resté le même dans les deux versions bien que les occasions soient différentes : c'est l'invite aux croyants de faire une profession de foi inconditionnelle au Christ.

Afin d'adapter la cantate à son nouvel objet, le texte de Franck a été modifié aux endroits où les aspects de l'avent sont au premier plan – en dehors de l'ajout de nouveaux récitatifs :<sup>12</sup> dans l'aria n° BWV 147a/4, c'est l'attente imminente de Dieu du moi lyrique. Le texte modifié dans BWV 147/5 s'inspire du thème de « l'écu » dans le Magnificat. Dans BWV 147a/5, on renvoie au caractère de pénitence du temps de l'avent. Le nouveau texte dans BWV 147/9 est une louange à Jésus et ses miracles. L'auteur des textes nouveaux et modifiés nous est inconnu. Bach a peut-être entrepris d'échanger la composition chorale de Weimar « Dein Wort lass mich bekennen » (la 6<sup>ème</sup> strophe du choral « Ich dank dir, lieber Herre » de Johann Kolros, env. 1535) afin de mettre en valeur la nouvelle circonstance de la Visitation de la Vierge. Les strophes sont issues du choral *Jesu, meiner Seelen Wonne* (1661) de Martin Jahn ; il figure dans un livre de chant de Dresde comme choral pour la Visitation de la Vierge.<sup>13</sup>

Un changement de distribution a peut-être été opéré à la basse continue : dans P 102, violone et basson sont indiqués encore expressément dans le premier mouvement de 1716, tandis que la partition de Leipzig ne comporte ni partie de violone ni partie de basson. Impossible de dire aujourd'hui si elles ont été perdues ou si Bach y a renoncé to-

talement à Leipzig. Dans les quatre mouvements entièrement orchestrés nos 1, 6, 9 et 10, Bach renforce les violons I par les deux hautbois dans la version de Leipzig. Dans l'aria d'alto n° 3, Bach échange l'instrument obligé (à Weimar très vraisemblablement un hautbois de chasse au registre de ténor<sup>14</sup>) contre un hautbois d'amour (registre d'alto). Peut-être parce que Bach voulait mettre aux côtés du contre-ténor un instrument au registre identique. Il a aussi utilisé ce modèle sonore dans l'aria de ténor n° 7 – avec violoncelle et orgue obligé au registre de ténor<sup>15</sup> ; l'orgue obligé fait lui aussi partie des modifications de Leipzig de grande envergure : tandis que dans l'ancienne version, toute la basse continue correspondait plutôt à la partie plus paisible de violoncelle, Bach orne les parties de clavecin et d'orgue de triplets de doubles croches virtuoses en 1723.<sup>16</sup>

En élargissant la cantate à la grande forme en deux parties, Bach a recours dans *Herz und Mund und Tat und Leben* à une mesure qu'il utilisera encore dans d'autres cantates en deux parties du premier cycle :<sup>17</sup> il conclut les première et deuxième parties sur deux chorals musicaux identiques. Ce qui confère à l'œuvre une grande homogénéité musicale. Le choral jouit depuis longtemps d'une grande popularité et fait partie des compositions les plus connues de J. S. Bach. La version originelle légèrement différente de la forme ultérieure connue de la composition est ici publiée pour la première fois (cf. mes. 13 et plus souvent).

La cantate a fait l'objet d'une présentation critique dans le cadre de l'édition intégrale de la société Bach de 1884 par Paul Graf Waldersee (BG 30). Elle a été éditée en 1995 par Uwe Wolf au sein de la Nouvelle Édition Bach (NBA I/28.2).

Leipzig, en été 2011

Karin Wollschläger

Traduction : Sylvie Coquillat

<sup>8</sup> Datation en raison des formes d'écriture anciennes du copiste principal J. A. Kuhnau ainsi que du filigrane, v. aussi A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Deuxième tirage : réimpression dotée de remarques et ajouts du *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel, 1976, p. 24–36 et p. 123.

Pour les parties dans les mouvements 5 (à partir de la m. 26)–10 voir : Apparat critique de cette édition, p. 56.

<sup>9</sup> Datation en raison du filigrane des f. 9–12 de P 102 (NBA IX/1, n° 122), Dürr (comme note au bas de la page 8), p. 139.

<sup>10</sup> K.-H. Bieritz, *Das Kirchenjahr*, Munich, 2001, 6<sup>ème</sup> édition, p. 208.

<sup>11</sup> NBA I/28.2, Apparat critique, p. 46.

<sup>12</sup> Cf. Bieritz (comme note au bas de la page 10), p. 205–207.

<sup>13</sup> M. P. Bangert, « The changing fortunes of Festum visitationis among Lutherans and cantatas BWV 147 and BWV 10 » dans : *Die Quellen Johann Sebastian Bachs – Bachs Musik im Gottesdienst*, ed. par R. Steinger, Stuttgart, 1998, p. 407.

<sup>14</sup> Wolf (comme note au bas de la page 3), p. 353.

<sup>15</sup> K. Beißwenger, « Die zweiteiligen Kantaten Johann Sebastian Bachs » dans : *Bachs 1. Leipziger Kantatenjahrgang*, rapport du 3<sup>ème</sup> symposium Bach de Dortmund, 2000, éd. par Martin Geck, Dortmund, 2002, p. 47.

<sup>16</sup> Wolf (comme note au bas de la page 3), p. 353.

<sup>17</sup> Beißwenger (comme note en bas de page 15), p. 43 (dans les Cantates BWV 20, 30, 75, 76 et 186).

# Herz und Mund und Tat und Leben

*Heart and mouth and thought and action*

BWV 147

## Parte prima

Vor der Predigt

Johann Sebastian Bach

1685–1750

### 1. Chorus

5  
2

6 4 3 6

3

6 7 7

Aufführungsdauer/Duration: ca. 34 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.147/50

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2017 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext

edited by Karin Wollschläger

English version by Henry S. Drinker

revised by Jean Lunn and Robert Scandrett

6

*p* *pp* *f*

7 7 6 9 7 6 7 7 5

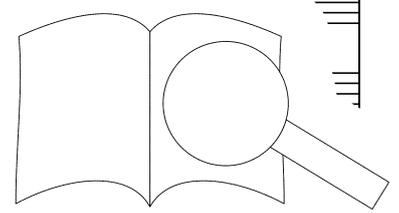
9

*p* *pp* *f*

Herz und M'  
Heart and

Herz und Mund und Tat und Le  
Heart and mouth and thought and ac

-Fg 5 6 5 6 6 # 7 4 3



ben - tion muss von Chris - to - ness Zeug - nis ge - fal -  
 tion must bear wit - ness with - out fal -

Herz - und - Mund und Tat - und - Le - ac  
 Heart - and - mouth and thought and - ac

Fig

7 9 6 7 6 6 7 4 6 4 2

ben, t'ring, - ben - tion

ben - tion

ben - tion

10 +Fg 6 6 5 6 4 5 6 6 6 7 7 7 3

Herz und Mund und Tat und Le - ben,  
heart and mouth and thought and ac - - - - - tion,

muss von Chris - to Zeug - nis ge - ben, von Chris - - to Zeug - nis  
must bear wit - ness with - out fal - - - t'ring, must bear wit - ness with - out

muss von Chris - - to Zeug - nis ge - - - ben, muss von Chris - to  
must bear wit - - - ness with - out fal - - - t'ring, must bear wit - ne

- - - - - ben muss von Chris  
- - - - - tion must bear wit

5 6 6 7 6

4  
2

Herz und Mur  
heart and mou

H  
he

ge  
fal

ben,  
t'ring,

Herz und Mund und Tat und Le - ben  
heart and mouth and thought and ac - - - - - tion

Herz und Mund und Tat und Le - ben  
heart and mouth and thought and ac - - - - - tion

muss von Chris - to Zeug - nis ge - ben,  
must bear wit - ness with - out fal - - - t'ring,

muss von Chris - to Zeug - nis ge - ben,  
must bear wit - ness with - out fal - - -

7 7

Herz und Mund und Tat und Le - ben, Herz und Mund und Tat und Le - ben  
heart and mouth and thought and ac - tion, heart and mouth and thought and ac - ti

Herz und Mund und Tat und Le - ben, Herz und Mund und Tat und  
heart and mouth and thought and ac - tion, heart and mouth and thoug

ge - ben, Herz und Mund und Tat und Le - ben, Herz und Mund  
fal - t'ring, heart and mouth and thought and ac - tion, heart and mouth

ge - ben, Herz und Mund und Tat und Le - ben, Herz  
fal - t'ring, heart and mouth and thought and ac - tion, hear and Le - ben  
it and ac - tion

*p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

muss von C' Zeug - nis ge - ben oh - ne Furcht und Heu - che-lei,  
must bear wit - ness with - out fal - t'ring, doubt - ing not and with - out fear,

Zeug - nis ge - ben oh - ne Furcht und Heu - che-lei,  
with - out fal - t'ring, doubt - ing not and with - out fear,

aris - to Zeug - nis ge - ben oh - ne Furcht u  
wit - ness with - out fal - t'ring, doubt - ing not a

muss von Chris-to Zeug - nis ge - ben oh - ne Furcht und  
must bear wit - ness with - out fal - t'ring, doubt - ing not and

6 9 7 7 6 6 # +Fg  
5 # 4 2  
-Fg

Piano accompaniment for measures 25-27. The score includes staves for the right and left hands, with dynamic markings *p* and *f*.

dass er Gott und Hei-land sei.  
own him God and Sav-iour dear.

dass er Gott und Hei-land sei.  
own him God and Sav-iour dear.

dass er Gott und Hei-land sei.  
own him God and Sav-iour dear

dass er Gott und Hei-  
own him God and Sav

6 4 2      *p*      9 7 5      *f*      7 #      6 6 5 -Fg      5 2      6

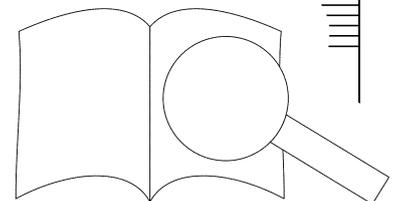
Piano accompaniment for measures 28-31. The score includes staves for the right and left hands, with dynamic markings *p* and *f*.

Herz und Mund und Tat und  
Heart and mouth and thought and

Herz und Mund und Tat und  
and

Herz und Mund und Tat u  
Heart and mouth and thought

Herz und Mund und Tat  
Heart and mouth and thought



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

Le - ben muss von Chris-to Zeug-nis ge - ben, Herz und Mund und Tat un - ben,  
 ac - tion must bear wit - ness with - out fal - t'ring, heart and mouth and thought c - tion,

Le - ben muss von Chris-to Zeug-nis ge - ben, Herz und Mund  
 ac - tion must bear wit - ness with - out fal - t'ring, heart and mouth

muss von Chris-to Zeug-nis ge - ben, Herz und Mund  
 must bear wit - ness with - out fal - t'ring, heart and mouth

muss von Chris-to Zeug-nis ge - ben, Herz und Mur Tag - ben,  
 must bear wit - ness with - out fal - t'ring, heart and m<sup>g</sup> c - tion,

Tat und Le - ben muss von Chris - - - to Zeug - nis  
 d thought and ac - tion must bear wit - - - ness with - out

and Tat - und Le - ben muss von Chris-to Zeug - - - nis  
 thought and ac - tion must bear wit - ness with - - - out

und Tat - und Le - ben muss von Chris -  
 and thought and ac - tion must bear wit -

Herz und Mund und Tat und Le - ben muss von Chris -  
 heart and mouth and thought and ac - tion must bear wit -

ge - ben oh - ne Furcht und Heu - che - lei, oh - ne Furcht und Heu - che -  
 fal - t'ring, doubt - ing not and with - out fear, doubt - ing not and with - out

ge - ben oh - ne Furcht und Heu - che - lei, oh - ne Fur  
 fal - t'ring, doubt - ing not and with - out fear, doubt - ing

ge - ben oh - ne Furcht und Heu - che - lei, oh  
 fal - t'ring, doubt - ing not and with - out fear, do

ge - ben oh - ne Furcht und Heu - che -  
 fal - t'ring, doubt - ing not and with - out und and

# -Fg 6 4 2 6 6 3 6 4 2

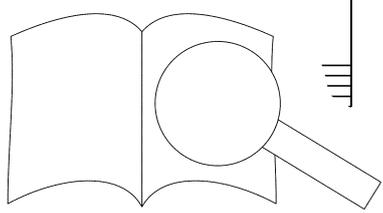
lei, und Heu - che - lei, und Heu - che - lei,  
 fear, and with - out fear, and with - out fear,

Heu und Heu - che - lei, oh - ne Furcht und Heu - che - lei,  
 with and with - out fear, doubt - ing not and with - out fear,

ne Furcht, oh - ne Furcht und Heu - che - lei  
 t - ing not, doubt - ing not and with - out

lei, oh - ne Furcht, oh - ne Furcht und Heu - che - lei  
 fear, doubt - ing not, doubt - ing not and with - out fi

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



dass er Gott und Hei - land, Gott und Hei - land sei.  
 own him God and Sav - iour dear, and Sav - iour dear.

dass er Gott und Hei - land, Gott und Hei - land sei.  
 own him God and Sav - iour dear, and Sav - iour dear.

dass er Gott und Hei - land, Gott und Hei - land sei.  
 own him God and Sav - iour dear, and Sav - iour dear.

Gott und Hei - land sei, Gott und Hei - land sei  
 God and Sav - iour dear, God and Sav - iour de

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

and Mund und Tat und Le -  
 mouth and thought and ac

Fg col basso

6 6 6 7 5 7

2 4 5

Herz und Mund und Tat und  
Heart and mouth and thought and

Herz und Mund und Tat und Le ben muss von Chris - to Zeug  
Heart and mouth and thought and ac tion must bear wit - ness wit'

ben muss von Chris  
tion must bear wit

ben muss von Ch  
must bear wit

ben  
tion

with  
fal

6 5 +Fg 7 3 6 5 # 8 7 6 4 3

Le ac

ge- und Tat und Le ben muss von Chris - to Zeug- nis  
f ath and thought and ac tion must bear wit - ness with - out

und Mund und Tat und Le  
and mouth and thought and ac

be. Herz und Mund und Tat und Le  
t'ring heart and mouth and thought and ac

r'g col basso

6 6 6 7 # 6 5 7 6 6

- - - - - ben, Herz und Mund und Tat und Le - ben  
 tion, heart and mouth and thought and ac - tion  
 ge - - - - - ben, muss von Chris-to Zeug-nis ge - ben, Herz und Mund und Tat und Le  
 fal - - - - - t'ring, must bear wit - ness with - out fal - t'ring, heart and mouth and thought and ac  
 ge - - - - - ben, muss von Chris-to Zeug-nis ge - ben,  
 fal - - - - - t'ring, must bear wit - ness with - out fal - t'ring,

muss von Chris - to Zeug - nis ge - ben.  
 must bear wit - ness with - out fal - t'ri

und Tat und  
 and thought and

+Fg 7/5 6 6

muss von (en,  
 must bear t'ring, Herz und Mund und Tat und Le - ben  
 heart and mouth and thought and ac - tion  
 ge - - - - - ben,  
 at fal - t'ring, Herz und Mund und Tat und Le - ben  
 heart and mouth and thought and ac - tion  
 muss von Chris-to Zeug-nis ge - ben, Herz und M  
 must bear wit - ness with - out fal - t'ring, heart and m  
 ben  
 tion muss von Chris-to Zeug-nis ge - ben, Herz und M  
 tion must bear wit - ness with - out fal - t'ring, heart and m

7

7

7

7

Piano accompaniment for measures 54-55, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*.

muss von Chris - - to Zeug - nis ge - ben oh - ne Furcht und Heu - ch -  
 must bear wit - - ness with - out fal - t'ring, doubt - ing not and with - ch -

muss von Chris - - to Zeug - nis ge - ben oh - ne Furcht und  
 must bear wit - - ness with - out fal - t'ring, doubt - ing not and

muss von Chris - - to Zeug - nis ge - ben oh - ne Furcht  
 must bear wit - - ness with - out fal - t'ring, doubt - ing not

muss von Chris - - to Zeug - nis ge - ben oh - ne Furcht  
 must bear wit - - ness with - out fal - t'ring, doubt not

7 9 6 5

Piano accompaniment for measures 56-57, continuing the complex rhythmic pattern.

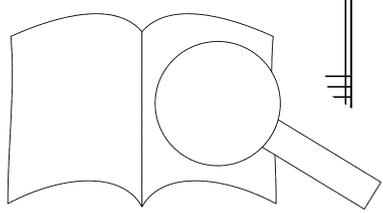
lei, dass er - er - Gott und Hei - land sei.  
 fear, own hi - vn him - God and Sav - iour dear.

lei, feo - land sei, dass er Gott und Hei - land sei.  
 fear, own him God and Sav - iour dear.

him - Gott und Hei - land, Gott und Hei - land sei.  
 him - God and Sav - iour, God and Sav - iour dear.

dass er - Gott und Hei - land, Gott und Hei - land sei.  
 own him - God and Sav - iour, God and Sav - iour dear.

7 6 7 5 6 7 6 6 7 6 5 Bc +Fg 5 6



2. Recitativo accompagnato (Tenore)

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo  
Organo

Ge - be - ne - dei - ter Mund! Ma - ri - a macht ihr In - ners - tes der See - len durch  
 Ah, tid - ings heav'n - ly sent! Now Mar - y will make known her in - most feel - with

8 7 $\flat$  6 4 $\flat$  7 4 $\flat$  2

4

Dank und Rüh - men kund; sie fän - gr ei - lands Wun - der zu er - zäh - len, was  
 thanks and praise to God, her sto - won - der of the Sav - iour's com - ing that

7 4 $\flat$  2 8 5 3 6 5 $\flat$  6 5

7

an ihr als sei - ner Magd ge - tan. — O! 1  
 be born to her, a low - ly maid. — O

6 5 7 $\flat$  6 6 4 2 6 $\flat$  5 4 2 $\sharp$  6

10

Sa - tans und der Sün - den Knecht, du bist be - freit durch Chris - ti trös - ten - des Er -  
 slaves of Sa - tan and of sin, you were set free, through Christ's tran - scend - ing power re -

5 7b 6 6 6 5

12

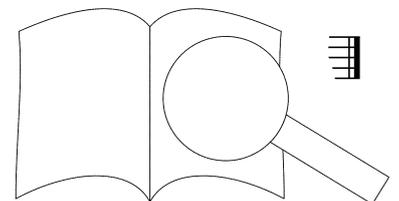
schei - nen von die - ser Last und Dienst - bar - keit! Je - doch er - stockt Ge - mü - te ver - schweigt, ver -  
 leased - from all your for - mer ser - vi - tude! v. doch oo stub - born spir - its sup - press, de -

7 6 b 7b 5 2 5

16

Güte; doch wis - se, dass dich nach der Schrift ein all - zu schar -  
 at bless - ing; re - mem - ber how God's Word de - clares that such will know

7b 6 6 6 6 7 5



### 3. Aria (Alto)

Oboe d'amore

Alto

Continuo Organo

8

15

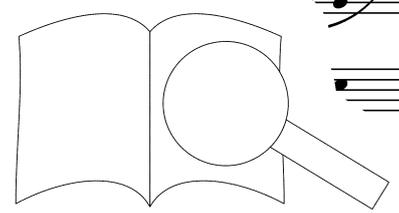
Schä - 1. See - le, nicht,  
*F.* no - O - my - soul,

21

schä - me dich, o See - le,  
 have no - shame, then, O - my -

22

dei - nen Hei - land zu be - l  
 to ac - knowl - edge Christ - as



33

dich — die Sei - ne nen - nen vor des Va - - ters An - -  
 be — his bride — for - ev - er, in — the Fa - - ther's sight — —

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

39

ge - sicht!  
 as - well.

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

46

Doch wer  
 For the

6 6 6 6 6 5 6 6

52

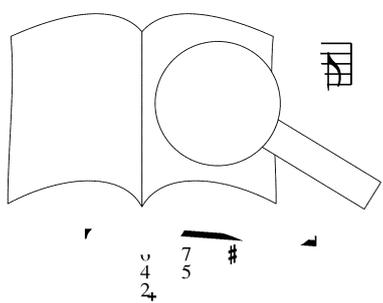
ihn — auf — die zu ver - leug - nen sich — nicht scheut,  
 soul — that — cr that re - jects - - him and — his — love,

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

59

ihm — ver - leug - - net wer - den, wenn er kömmt zur  
 all be - re - ject - - ed by him, when it comes to

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



65

keit;  
bove,

doch wer ihn auf die - ser Er - den

for the soul that can de - ny him,

*tr*

72

zu ver - leug - nen sich nicht scheut,

that re - jects him and his love,

*tr*

79

ihm ver - leug - - - net wer kömmt

be re - ject - - - ed by comes

*u*

84

zur Herr - lich

to heav - en a

soll von ihm ver - leug - net

it shall be re - ject - ed

*\**

89

er - c er kömmt zur Herr - lich - keit, zur He

it comes to heav - en a - bove, to heav

\* In der autographen Partitur / In the autograph score:

# 4. Recitativo (Basso)

Basso

Ver-sto-ckung kann Ge-wal-ti-ge ver-blen-den, bis sie des Höchs-ten Arm vom Stuh-le \_  
*The might - y can by will - ful - ness be blind - ed, 'til from their lofi - y thrones God hurls them*

Continuo Organo

6 6 6 7  
 4+ 5 4+ 5  
 b 2

4

stößt;  
*down;*

doch die-ser Arm er - hebt, ob-sc' or  
*yet he whose arm can - shake both*

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

7 **adagio**

ihm der Er - den Kreis er - beb't, hin - ge - gen die F - löst. O  
*heav'n makes moun-tains dis - ap - pear, still helps the poor wri - s re - deemed. O*

♩ 6 6 6 6 6 6  
 4+ 4+ 5 4+ 4 4  
 2 2

11

hoch-be-glück-te Chris-ten, auf, ma-chet euch + - neh-me Zeit, die an - ge - neh - me  
*high - ly fav - or'd Chris-tians, rise, watch - now ex - pect - ed day, the long ex - pect - ed*

6 7 6 6 6  
 4 4 5b

14

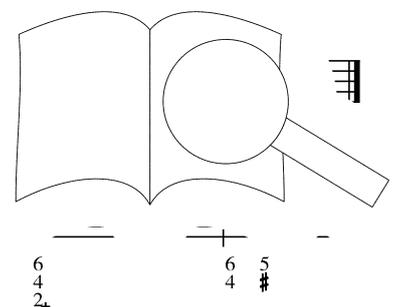
Zeit, itzt  
*day, this*

Lei-land heißt euch Leib und Geist mit Glau-bens-ga-ben rüs-ten,  
*Sav-iour claims your heart and soul, no less is fit to of - fer.*

6 6 6 #  
 4+ 4 2

zu - ihm in brüns-ti-gem Ver-lan-gen, um ihn im Glau  
*cry - out with fer-vent, ar-dent long-ing, to him with faith*

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



5. Aria (Soprano)

Violino solo

Soprano

Continuo Organo

11

Be - rei - te dir, Je - su, noch it - zo die Bahn,  
*Pre-pare for your com- ing, your way and your path,*

6 5 6 6 6 4 # 5

13

be - rei - te  
*pre-pare*

# b 6 7 6 5 #

15

it - zo die Bahn, mein Hei - land er - wäh - le die  
*way and your path; O Je - sus now choose my*

see - he mit Au - gen der  
*see me with eyes of your*

# 6 6 6 5b

17

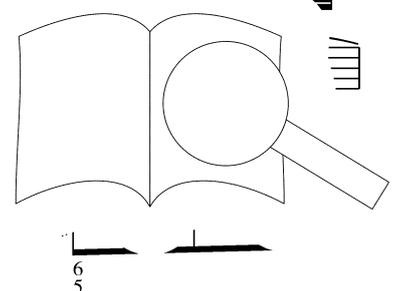
Gna - den mich an, be - rei - te dir, Je - su, noch  
*Grace and your truth, pre-pare for your com - ing, your*

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

19

...an, be - rei - te dir, Je - su, noch it - zo die Bahn,  
*... path, pre - pare for your com - ing, your way and your path,*

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



21

te dir, Je - su, noch it - zo die Bahn,  
for your com - ing, your way and your path;

# 6 9 6 8 6 5 # 6 6 # 6 #

23

be - rei - te dir, Je - su, noch it - zo die Bahn, mein Hei -  
pre - pare for your com - ing, your way and your path; O Je

6 # 6 6

25

gläu - ben - de See - le und sie - he mit Au - gen der  
liev - ing - spir - it and see - me with eyes of

6 8 b 6 b 6

27

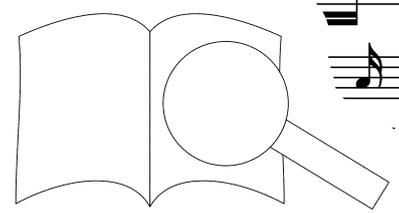
mein Hei - land er - wäh - le die  
O Je - sus now choose my be -

8 #b 6 6 # 6 6 5 7 # 5 6

29

de See - le und sie - he mit Au - gen der Gna - den mich an,  
g - spir - it and see me with eyes of your Grace and your truth,

6 5 8 6 7 5b 6 5 # 6 # 6 6



31

rei - te dir, Je - su, noch it - zo die Bahn, mein Hei - land er - wäh - le die  
pare for your com - ing, your way and your path; O Je - sus now choose my be -

6 # 6 7 7b 6 6

33

gläu - ben - de See - le, mein Hei - land er - wäh - le die gläu - ben - de See - le und sie -  
liev - ing - spir - it, O Je - sus now choose my be - liev - ing - spir - it and se

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

35

Gna - den mich an, be - rei - te dir, Je - su, noch it - zo  
Grace and your truth, pre - pare for your com - ing, your w

5b 6 # 6 6 5 5

37

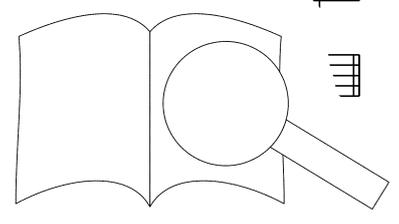
ie die gläu - ben - de See - le und sie - he mit Au - gen der  
my be - liev - ing - spir - it and see me with eyes of your

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

39

en an, mit Au - gen der Gna - den mich an  
your truth, with eyes of your Grace and your tru

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



*Dal segno*

# 6. Choral

Tromba

Oboe I, II  
Violino I

Violino II

Viola

Continuo  
Organo

5

*simile*

9 (24) \*\*

Wohl dass mir, er sum ha - be,  
dass er ze la - be,  
Blest have Je - sus,  
he y spir - it,

Wohl dass e. in Je - sum ha - be,  
dass in Her - ze la - be,  
that I have Je - sus,  
my wear - y spir - it,

dass ich Je - sum ha - be,  
mir mein Her - ze la - be,  
I that I have Je - sus,  
re - nives my wear - y spir - it,

\* Wahrscheinlich ist die Figur triolisch auszuführen als Presumably the figure is to be executed as a triplet

\*\* Siehe Vorwort / See Foreword

14 (29)

*tr*

Musical score for measures 14-29. The vocal line is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. A trill (tr) is marked above the final note of the vocal line.

o wenn O when  
 wie ich how I'm  
 fes krank weak,  
 - te und his no  
 halt trau - rig help can  
 - ich bin. me, see.  
 - ihn, bin. me, see.

19 (34)

Musical score for measures 19-34. The vocal line continues with the same melody. The piano accompaniment features a more active right-hand part with sixteenth-note patterns. A page number '6' is visible at the bottom left of the piano part.

Je - - - sum hab ich, der  
 It - - - is Je - - - sus who

Je - - - sum hab ich, der  
 It - - - is Je - - - sus who

Je - - - sum hab ich, der  
 It - - - is Je - - - sus who

Je - - - sum hab ich mich  
 It - - - is Je - - - sus has

lie - b und sich mir zu  
 claimed bound me with his

und bound sich mir zu  
 bound me with his

und boun und boun

bet me,

ei - - - gen gi - bet;  
gra - - - cious pres - ence;

ei - - - gen gi - bet;  
gra - - - cious pres - ence;

ei - - - gen gi - bet;  
gra - - - cious pres - ence;

ei - - - gen gi - bet;  
gra - - - cious pres - ence;

6  
5

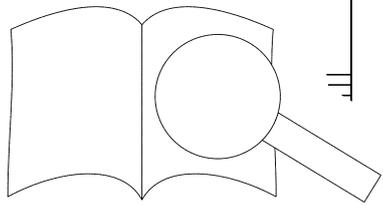
ach, Je - sum nicht,  
/ him for - - sake,

ach. ich Je - sum nicht,  
/ er him - for - - sake,

lass nev - ich Je - sum nicht,  
er him - for - sake,

drum could lass nev - ich Je - sum nicht,  
could nev - er him - for - sake,

6



57

Musical notation for measures 57-61. The system includes a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment in treble and bass clefs.

wenn mir gleich mein Her - ze bricht.  
 e - - ven if my heart should break.

wenn mir gleich mein Her - ze bricht.  
 e - - ven if my heart should break.

wenn mir gleich mein Her - ze bricht.  
 e - - ven if my heart should break.

wenn mir gleich mein Her - ze  
 e - - ven if my heart should

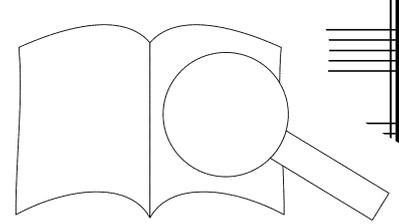
62

Musical notation for measures 62-66, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

67

Musical notation for measures 67-71, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

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



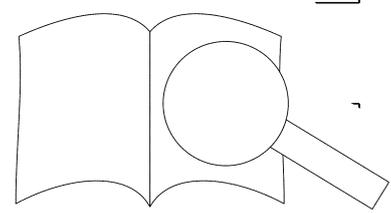
Parte seconda  
Nach der Predigt

7. Aria

Tenore

Violoncello

Organo  
Cembalo





33

dass ich dich mei-nen Hei-  
that as my Sav-iour I

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

37

3 7 6 6 6 7 6

40

land - nen - ne im Glau - sen -  
pos - sess - you in fai' - se -

# 6 6 # 5 4 # 7

43

heit, im Glau - ben la: - sen - heit, im Glau - ben und Ge -  
rene, in faith - that se - rene, in faith that ren - ders

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

46

sen - heit, -  
se - rene,

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

49

dass stets mein Herz von    dei - ner Lie - - be    bren - -  
 and that my heart with    fer - vent love    may    bless - -

52

ne, dass ein  
 you, and

55

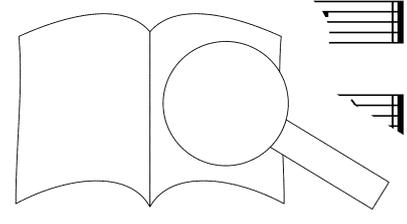
Herz von dei - ner Lie - be    bren - -  
 heart with fer - vent love    may    bless - -

you,    stets    von  
 that    my

58

dei - ner Lie -  
 heart with love

hilf, Je - su, hilf!  
 o Je - sus, help.



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

# 8. Recitativo (Alto)

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alto

Continuo  
Organo

Der höchs - ten All - macht Wun - der - hand  
God works in a mys - te - rious way

3

wirkt im Ver - bor - ge - nen der Er - den. Jo - han - nes muss r...  
with - in the sec - ret pla - ces of the earth. Thus John the Bap... let ed,

6

ihn zieht - der - Lie... in sei - ner Mut - ter Lei - be, dass  
while yet un - f... the womb - of his moth - er, did

8

re... nize his Lord; ob er ihn gleich noch  
and though he could not

10

nennt, er wird be - wegt, er hüpf - und sprin - get, in -  
 dored, he stirred and leapt in sal - u - ta - tion, then

12

dem E - li - sa - beth das Wun - der - v in  
 did E - liz - a - beth the glo - riou - ctu. while

4  
2

14

dem Ma - ri - ae Mund orin - get. Wenn  
 Mar - y's lips did prais ad k. won - der. When

6

16

o Gläu - bi - ge, des Flei - sches Schwach  
 O faith - ful ones, be - cause your flesh

4 6 6 6  
2

18

wenn eu - er Herz in Lie - be bren - net, und doch der Mund den Hei - land nicht be - ken - net, Gott  
 though in your heart love's fire is burn - ing, yet can - not speak, your Sav - iour's love con - fess - ing, then

4  
2

6

21

ist es, der euch kräf - tig stärkt, er will will in euc' G, hea, at er -  
 God is there to give you strength, will stir with - ir ded - i -

23

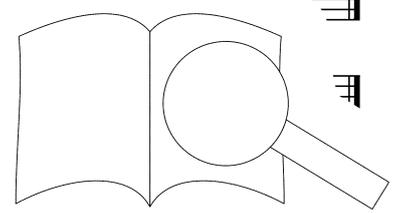
re - gen, ank eis auf eu - re Zun - ge le  
 ca - tion, ly, with love your tongue will praise

6  
4  
2

6 4 5 3

25

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



9. Aria (Basso)

Tromba

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo  
Organo

6

6 8  
4

4

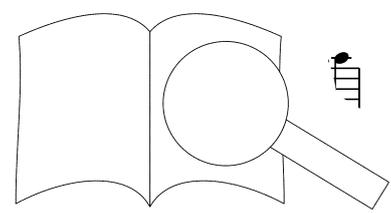
7 # 7 6 7 6 6 7 6 6

7

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

11

on Je - su Wun - dern sin - - - gen und ihm de /  
sus' love I am ev - er sing - - - ing and with my

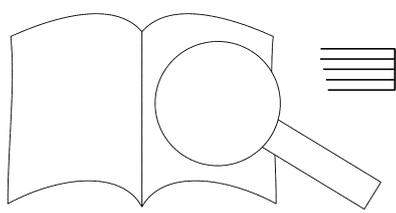


brin - gen, und ihm der Lip - pen Op - - - -  
 bring - ing, and with my lips my off - - - -

Carus-Verlag

- - - fer - - - brin - gen, ich will von Je - su Wun - dern  
 - - - 'ring - - - bring - ing, of Je - sus love I am ev - er

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



20

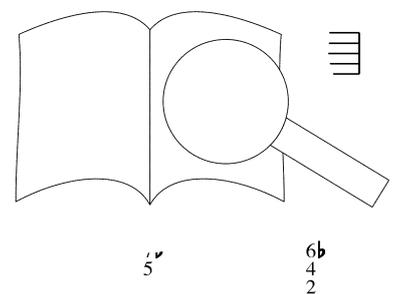
er wird nach sei-ner Lie-be Bund,  
ac-cord-ing to his vow of love,

7 5 7 6 5 5 6

23

Lie-be Bund das schwa-che Fleisch,  
nis vow of love my fee-ble flesh,

7 6 6 6 p# 6 5 5 6b 4 2



Mund durch heil-ges Feu-er kräf - tig zwin - gen, durch heil - g ei  
 mouth God's ho - ly fire is pu - ri - fy - ing, God's ho

6 6 6 6 6 7 #  
 4 2 4 2

6 6 6 # # 6 # 6



er wird nach sei - ner Lie - be Bund das schwa - che Fleisch, den ird und  
 ac - cord - ing to - his vow of love my fee - ble flesh, my <sup>nd</sup> <sub>h</sub> G<sub>o</sub> cu - er  
 fire is

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

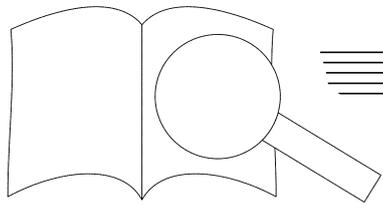
af im - gen, durch heil - ges Feu -  
 fy - ing, God's ho - ly fire

6 6 6 6 7 #



51

55



PROBEPARTITUR

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



14 (29)

Musical notation for measures 14-29. The vocal line is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. A trill (tr) is marked above the final note of the vocal line.

mei - nes Her - zens Trost und Saft,  
 er ist mei - nes Le - bens Kraft,  
 he my heart's su - preme de - light;  
 through his love's re - deem - ing might.

mei - nes Her - zens Trost und Saft,  
 er ist mei - nes Le - bens Kraft,  
 he my heart's su - preme de - light;  
 through his love's re - deem - ing might.

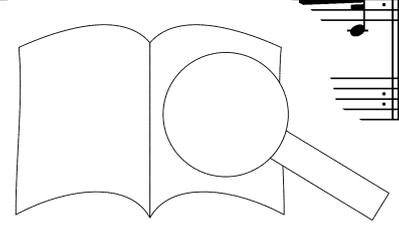
mei - nes Her - zens Trost Saft,  
 er ist mei - nes Le - bens Kraft,  
 he my heart's su - preme de - light;  
 through his love's re - deem - ing might.

6

19 (34)

Musical notation for measures 19-34. The vocal line continues in G major and 4/4 time. The piano accompaniment continues with the same texture as the previous system.

mei - nes Her - zens Trost und Saft,  
 er ist mei - nes Le - bens Kraft,  
 he my heart's su - preme de - light;  
 through his love's re - deem - ing might.



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

mei - - ner Au - - gen Lust und  
 He - - my eyes' - - most pre - - cious

mei - - ner Au - - gen Lust  
 He - - my eyes' - - most pre -

mei - - ner Au - - gen  
 He - - my eyes' - - most

mei - - ner Au - - gen Lust und  
 He - - my eyes' - - most pre - - cious

Son - ne,  
 plea - sure,

Sor  
 p'

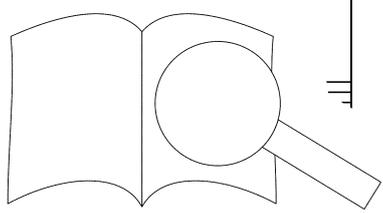
mei - - ner See - - le  
 he - - my spir - - it's

mei he - - ner See - - le  
 he - - my spir - - it's

mei  
 he

mei  
 he

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



Piano accompaniment for measures 48-51, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major and 4/4 time, with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Schatz — und Won — ne;  
*choic - - est trea - sure,*

Schatz — und est Won — ne;  
*choic - - est trea - sure,*

Schatz — und Won — ne;  
*choic - - est trea - sure,*

Schatz — und Won — ne;  
*choic - - est trea - sure,*

6  
5

Piano accompaniment for measures 52-55, continuing the grand staff from the previous page. The music maintains the G major key and 4/4 time signature.

da  
*fast*

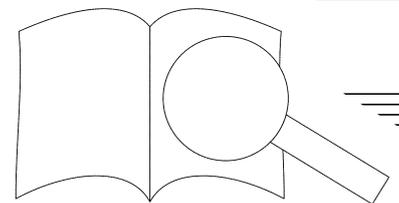
ich — Je — sum nicht,  
*with - in - my heart;*

ich — Je — sum nicht,  
*with - in - my heart;*

lass — ich — Je — sum nicht,  
*firm with - in - my heart;*

rum and lass — ich — Je — sum nicht,  
*and firm with - in - my heart;*

6



57

Musical score for measures 57-61. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The music is in a common time signature. A trill (tr) is indicated above the vocal line in measure 60.

Vocal line with German lyrics for measures 57-61. The lyrics are: aus dem Herzen und Gesicht. he and I will never part. The lyrics are written in German and English. The German lyrics are: aus dem Herzen und Gesicht. he and I will never part. The English lyrics are: he and I will never part. A trill (tr) is indicated above the vocal line in measure 60.

Musical score for measures 62-66. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The music is in a common time signature.

Musical score for measures 67-71. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The music is in a common time signature.

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

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

**A. Autographe Partitur.** Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach P 102*.

Die autographe Partitur befand sich nach Bachs Tod im Besitz seines zweitältesten Sohnes Carl Philipp Emanuel, gelangte mit großen Teilen aus dessen Nachlass 1811 in den Besitz der Berliner Singakademie und wurde 1855 an die Königliche Bibliothek Berlin (heute: Staatsbibliothek zu Berlin) abgegeben.<sup>1</sup>

Die Handschrift umfasst insgesamt 6 Bogen in zwei Lagen: Die erste Lage umfasst die Blätter 1–8, misst 34,5 cm x 20 cm und hat als Wasserzeichen ein *P* und als Gegenmarke *MK* (NBA IX/1, Nr. 43); die zweite Lage mit den Blättern 9–12 hat die Maße 35,5 cm x 20,5 cm und *MA* mittlere Form als Wasserzeichen (NBA IX/1, Nr. 122).<sup>2</sup> Auf dem Vorsatzblatt befinden sich Anmerkungen Carl Friedrich Zelters zur Aufführungspraxis.<sup>3</sup> Das originale Titelblatt enthält folgende Eintragungen:

*No: 19 | Herz und Mund und That u: Leben | Festo Visitationis Mariae | von | J. S. B.*

Von J. S. Bach selbst stammt nur das Wort „Festo“ in der 3. Zeile. Die ersten beiden Zeilen stammen von Zelter, die letzten beiden („von J. S. B.“) von Carl Philipp Emanuel Bach; der Schreiber der Angabe des Festes („Visitationis Mariae“) hingegen ist bislang unbekannt.<sup>4</sup>

Es handelt sich bei der Partitur um eine Reinschrift, die in drei Arbeitsphasen entstanden ist:

- 1716 schrieb Bach den ersten Satz (Blatt 1<sup>v</sup>–4<sup>r</sup>) in Weimar nieder. Sowohl das Wasserzeichen als auch die Schriftform J. S. Bachs belegen dies. Zu dieser Zeit war die Kantate noch als Adventskantate (BWV 147a) konzipiert.
- 1723 folgte dann im Zusammenhang mit der Aufführung *Mariae Heimsuchung* in Leipzig die Niederschrift der Sätze 2–5, T. 26<sup>a</sup> auf den verbleibenden Blättern der ersten Lage des Weimarer Papiers (Blatt 4<sup>v</sup>–6<sup>v</sup>).
- Die endgültige Fertigstellung der Partitur mit den Sätzen 6–12 ab T. 26<sup>b</sup>, bis Satz 10 erfolgte schließlich auf dem Weimarer Papier, dessen Wasserzeichen auf die Jahre 1728/1729 datiert. Die Handschrift ist unter [www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de) einsehbar.

**B. Originalstimmen,** Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach St 46*.

Der erste nachweisbare Druck der Kantate *Mariae Heimsuchung* war Georg Poelchau,<sup>6</sup> dessen Ausgabe 1741 an die Königliche Bibliothek Berlin gelangte. Der Umschlag trägt eine Aufzeichnung von Carl Friedrich Zelter: „*Joh: Seb: Bach: Herz und Mund und That und Leben | Violino secondo d' | Oboe 1 & 2 | Soprano | Alto | Tenore | Basso*“.

Die Originalstimmen umfassen 16 Bogen und ein Blatt, im Format 34,5 cm x 20 cm. Als Wasserzeichen ist *IMG* mit kleinem *P* und *MK* zu erkennen (NBA IX/1, Nr. 97).

Die Originalstimmen bestehen heute aus folgenden Stimmen:

- Violino 1mo (1 Bg., S. 4 nur rastriert)
- Violino 2do (1 Bg., S. 4 nur rastriert)
- Basso (1 Bg.)
- Tromba (1 Bl.)

- Hautbois 1 (1 Bg., dazu Einlageblatt)
- Hautbois 2 (1 Bg., S. 4 nur rastriert)
- Violino 1mo (1 Bg.)
- Violino 1mo (Dublette, 1 Bg., S. 4 nur rastriert)
- Violino 2do (1 Bg., S. 4 nur rastriert)
- Violino 2do (Dublette, 1 Bg., S. 4 nur rastriert)
- Viola (1 Bg., S. 4 nur rastriert)
- Violoncello (1 Bg. 1 Bl.)
- [Continuo] Fragment: 2. Bg. einer Continuo-Stimme (untransponiert, beziffert), beginnend Satz 7, T. 18 (letzte Seite nur rastriert)
- Continuo (transponiert, beziffert, 2 Bg., S. 8 nur rastriert)

Der Hauptschreiber der Stimmen war Johann Andreas Kuhnau, der von Christian Gottlob Meißner, drei weiteren anonymen Schreibern und J. S. Bach selbst unterstützt wurde:<sup>9</sup>

J. S. Bach: Stimme 5: Satz 2–6; Stimme 6: Einleitung; Stimme 13: Satz 5–6, 8 und 9, Anfang; Stimme 14: gesamte Bezifferung; Stimme 15: Bezifferung Sätze 5, 7 (bis T. 17)

C. G. Meißner: Stimme 7: Satz 1–6

Anon. Ie: Stimme 15 mit Ausnahme Sätze 5, 7

Anon. Ig: Die Dubletten 9 und 10

Anon. In: Stimme 13, Satz 5

Unbekannter Schreiber: Stimme 14, Satz 2 (Nachtrag)

Bach hat die Stimmen 13 und 14, von denen die erste vor allem die Bezifferung enthält, selbst geschrieben.

Die frühe Niederschrift der Kantate dem 1. Leipziger Druck – er brach die Niederschrift der Partitur ab – und auf 1723 zu datieren wird also entsprechend *Mariae Heimsuchung* am 2. Juli 1723 nur die Sätze 1–5, T. 26<sup>a</sup>, enthielt, ist es wahrscheinlich, dass noch mindestens eine weitere, wahr-

scheinlich zwei weitere Vorlagen für die Stimmen existiert haben. Vermutlich eine Kompositionspartitur der Weimarer Fassung (NBA IX/1, Nr. 43) und eine Kompositionspartitur der für Leipzig neu

<sup>1</sup> NBA, Kritischer Bericht I/28.2, S. 29.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> „Festo Visitationis Mariae von J. S. Bach. Die Trompetenstimme zu dieser Musik wird in unsern Zeiten am besten auf der Hoboe können gespielt werden. Will man dennoch gern eine Trompete dabey haben so können die Stellen welche bequem herauszubringen sind, von einer Trompete neben her producirt werden. Die Arie worin die Oboe damour obligat ist, können sämtl. Violinen in unisono spielen und wo die Singst. eintritt piano.“

<sup>4</sup> NBA, Kritischer Bericht I/28.2, S. 30.

<sup>5</sup> Vgl. A. Dürr *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 106 sowie NBA, Kritischer Bericht I/28.2, S. 29 f.

<sup>6</sup> Belegt durch einen Eintrag Nr. 35: *Auf Mariae Heimsuchung 1 Fagott u Trompeten*

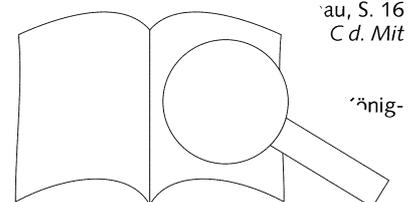
<sup>7</sup> NBA, Kritischer Bericht I/28.2, S. 29 f.

<sup>8</sup> Siegfried Dehn war seit 1855 Leiter der Königl. Bibliothek.

<sup>9</sup> NBA, Kritischer Bericht I/28.2, S. 29 f.

<sup>10</sup> Vgl. Dürr, *Chronologie* S. 106.

<sup>11</sup> A. Dürr, *Johann Sebastian Bach*, 2005, S. 745.



komponierten Sätze.<sup>12</sup> Die Sätze 1–5a hätten vollständig aus der Leipziger Partitur im Zustand 1723 kopiert werden können, für die verbleibenden Sätze mussten die Kopisten auf unterschiedliche Partituren zurückgreifen, denn die Sätze 5b, 7 und 9 standen wohl nur in der Weimarer Kompositionspartitur, die Sätze 6 (=10) und 8 nur in der Leipziger Kompositionspartitur. Kein Wunder, dass die Kopisten mit dieser Situation Schwierigkeiten hatten, zumal Bach – wohl um Zeit zu gewinnen – auch für die 1723 schon in **A** notierten Sätze aus den Kompositionspartituren abschreiben ließ. Dies hat sich in den Stimmen in vielen Versehen (z. B. falsche Satzreihenfolgen) niedergeschlagen. Nicht zuletzt ist bei dieser Kompilation eine eigene Fassung entstanden, die nie in Bachs Partitur stand, aber – im Gegensatz zur Fassung der Partitur – Grundlage mehrerer Leipziger Aufführungen wurde; die Fassung der Partitur wird Bach wohl nie gehört haben, denn die bei Niederschrift in **A** vorgenommenen Änderungen wurden nicht in die Stimmen übertragen.<sup>13</sup>

Weitere Abschriften aus dem 19. Jahrhundert gehen auf die Originalquellen zurück und sind daher für die Textgewinnung ohne Relevanz; sie sind im Krit. Bericht I/28.2 der Neuen Bach-Ausgabe beschrieben und in [www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de) nachgewiesen. Von darüber hinaus gehendem Interesse ist lediglich noch eine Abschrift von Satz 1 in einer Pasticcio-Kantate Wilhelm Friedemann Bachs (NBA I/28.2, Quelle C). Diese weist überraschende Abweichungen auf und könnte auf die Weimarer Kompositionspartitur zurückgehen. Für die Textgewinnung ist sie freilich ebenfalls ohne Belang.

## II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden. Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht. Originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen überlassen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nur in der ursprünglichen Fassung, sondern auch in der Übertragung an moderne Notationsgewohnheiten. Die Ersetzung heute ungebräuchlicher Zeichen werden in geeigneter Weise dokumentiert, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden Bezeichnungen, Staccatopunkte, Trillern, Anmerkungen, die insgesamt bereits im Notentext durch die Übertragung oder auch Klammern dokumentiert werden. In dem kritischen Bericht können die Einzelanmerkungen weitergeführt werden. Die Quellen sind in der Edition von den Quellen abgelesen.

Die Fassung der ersten Leipziger Ausgabe ist maßgeblich sind die Stimmen **B** sowie die Sätze (1–5, T. 26a). Auch wenn diese Sätze komplett aus **A**, sondern teilweise aus der Weimarer Kompositionspartitur in die Stimmen eingetragen wurden, so ist doch **A** für sie als ideale Kopiervorlage anzunehmen. Dennoch folgt bei den wenigen Notenvarianten

in diesen Fällen die Edition den Stimmen **B**, da nach diesen letztendlich musiziert wurde; die Variante von **A** teilen wir im Notentext als Fußnote mit. Für die verbleibenden Sätze, die erst in den 1730er Jahren in **A** eingetragen wurden, ist **A** nur noch Vergleichsquelle. Hauptquelle sind dann allein die Stimmen **B**, **A** wird lediglich zur Fehlerkorrektur herangezogen.

Bei der transponierten Orgelstimme wird in den Einzelanmerkungen immer zunächst der klingende Ton, dann in eckigen Klammern der notierte Ton genannt.

Die Dubletten der Violinstimmen werden als – unzuverlässige – Kopien der Hauptstimmen nicht berücksichtigt. Die transponierte Bc-Stimme **B 15** ist zwar ebenfalls abhängig von der untransponierten Stimme **B 14**, doch ist **B 14** erst ab Satz 7, T. 19 erhalten. Für die Sätze davor ist **B 15** also die maßgebliche bezifferte Continuo-Stimme.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Be = Bezeichnung, Bg. = Bogen, Bögen, Instr. = Instrumentalstimme, Obda = Oboe d'amore, S = Soprano, T = Tenore, Tr = Trompete, Vc = Violoncello, VI = Violino, Bc = Basso continuo  
Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme/Zeile – Lesart/Bemerkung.

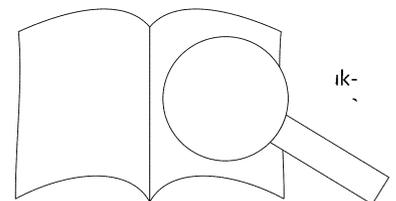
Satz 1  
Nur in **A** die Satzüberschrift *Chorus*; *Chorus* zu Anfang den Textanfang als Kopf  
Besetzungsangaben in **A**: Trompete, Fagott, Violoncello, Violino  
Für Fagotto ist keine Leipziger Partitur vorhanden, hat Bach bei der Leipziger Aufführung die Besetzung Fagott, Violoncello, Violino  
Die Bezifferung geht auf die Leipziger Partitur zurück  
In T. 14–16 folgt die Besetzung Fagott, Violoncello, Violino  
In T. 14 klingen die Stimmen der Oboe und der Fagott, die auf der Oboe zu spielen sind; w.

6	Bc	gem <i>p</i>
10	Bc	Rektur aus <i>fis</i> <sup>2</sup>
		in <b>A</b>
		e [d] statt d
		Noten fehlen
		<b>B 6</b> : wie VI I, vgl. dazu oben
		Bg. nur in <b>A</b>
		<b>B 7–8</b> : <i>p</i> schon auf 1. Note
		<b>B 6</b> : ohne Dynamik
		<b>B 6</b> : <i>f</i> fehlt
		<b>B 6</b> : Zwischen den Noten <i>7</i> statt Haltebg.
		Ob 7–8
		Ob 10–11,
		12–13
		<b>B 7</b> : ohne Bg
		<b>A</b> : ohne <i>tr</i>
		Bg. nur in <b>A</b>
		<b>B 15</b> : Bezifferung <i>9</i> schon auf Note 8
		<b>B 15</b> : Bezifferung <i>7</i>
		Bg. nur in <b>A</b>
		<b>B 8</b> : <i>p</i> erst auf 4
		<b>A</b> : <i>f</i> fehlt
		<b>B 10</b> : mit überzähligem <i>p</i>
		<b>B 10</b> : <i>h</i> <sup>1</sup> – <i>ais</i> <sup>1</sup> – <i>gis</i> <sup>1</sup> – <i>f</i> <sup>1</sup>
		<b>B 15</b> : Bez.: $\frac{6}{5}$ statt $\frac{9}{5}$
26	A 2	<b>A</b> : mit <i>tr</i> (?) unter der Note
	Bc	<b>A</b> : mit Bezifferung
	Vc	<b>B 13</b> : Taktstrich zwischen 4 und 5
	Ob 2	<b>B 6–7</b> : ohne <i>p</i>
32f.	Tr	<b>A, B 5</b> : Dynamik <i>tr</i> verschoben: T

<sup>12</sup> Vgl. NBA, Kritischer Bericht

<sup>13</sup> Wolf, Uwe, „Eine neue Baccantion der Weimarer Advents! BWV 147a,“ in: *Musik und*

<sup>14</sup> *Editionsrichtlinien Musikwissenschaftliche Institute in der G. Bernhard R. Appel und J. Landgraf, Kassel 2000 (= Musik der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30).*



33	Ob II 7–8 VI II 2 T 8–10 B 9–10, 11–12	<b>B 7:</b> Haltebg. fehlt <b>A:</b> ohne Dynamik Bg. nur in <b>A</b>
34	Bc 5–6	Bg. nur in <b>A</b> <b>A:</b> ohne Bg.
35	B 6 Bc 1 Bc 4–5 Bc 6–8 Bc 7	<b>B 4:</b> ohne <i>tr</i> <b>B 15:</b> ohne Vorschlag <b>B 15:</b> ohne Bg. <b>B 13:</b> ohne Bg. <b>B 15:</b> mit Beziff.: $\delta$
36	Bc 3, 4	<b>B 15:</b> Beziff. jeweils ohne Durchstreichung der $\delta$
38	T 2–3	Bg. nur in <b>A</b>
38f.	B 4 bis T. 39, 1–7	<b>B 4:</b> Text nur „Furcht“ mit Verlängerungsstrich <b>B 15:</b> Bezifferung $\delta$ schon ein Achtel früher
41	Bc 3	Bg. nur in <b>A</b>
42	S 7–8	Bg. nur in <b>A</b>
43	B 10–11	Bg. nur in <b>A</b>
46	Bc 11	<b>B 15:</b> Bezifferung: $\delta$ statt $\#$
47	S 8–9, 10–11 B 11–12 Bc 10	Bg. nur in <b>A</b> Bg. nur in <b>A</b> <b>B 15:</b> Bezifferung: $\delta$ statt $\delta$
48	T 4–5	Bg. nur in <b>A</b>
49	Bc 5	<b>B 15:</b> mit Bezifferung: $\delta$
50	B	<b>B 4:</b> ohne Bögen
53–54	Bc	<b>B 13:</b> Taktstrich eine $\downarrow$ zu spät
54	VI I, Ob VI I 7	<b>B 6–8:</b> $\rho$ schon auf 1. Note <b>A, B 8:</b> $d^2$ statt $h^1$ ; $h^1$ nach Parallelstellen sowie <b>B 7–8</b>
	VI II 1	<b>B 10:</b> mit überzähligem $\rho$
55	S 4–5 A 4–5 B 2–3, 8–9 Bc 7	Bg. nur in <b>A</b> Bg. nur in <b>A</b> Bg. nur in <b>A</b> <b>B 15:</b> Beziff. ohne $\flat$
56	S 1 B 8–9	$\sim$ nur in <b>A</b> Bg. nur in <b>A</b>
57	S 5–7 B 1–2, 3–4 Bc 5–7 Bc 5	<b>B 1:</b> Bg. nur zu 6–7 Bg. nur in <b>A</b> Bg. nur in <b>B 15</b> <b>B 15:</b> Bezifferung $\delta$ erst eine Achtel später

Satz 2

Satzüberschrift in **A** und **B:** *Recit.* Besetzungsangabe in **A:** *Violini è Viol accomp.* Die Bezifferung geht allein auf **B 15** zurück; **A** ist unbeziffert

5	Bc 2	<b>B 15:</b> Beziff. ohne $\flat$
6	Bc 1	<b>B 15:</b> Beziff. $\delta$ , statt $\delta$ ,
8	VI II, Va 2–3	<b>B 10, 12:</b> ohne Bg
10	Bc	<b>B 15:</b> 2. Beziff. ohne $\flat$
13	Bc 2	<b>B 15:</b> Beziff. statt $\delta$ statt $\delta$
14	Bc 2	<b>B 15:</b> Beziff. $\delta$ statt $\delta$
15	Bc 2	<b>B 15:</b> Beziff. $\delta$ , statt $\delta$
17	Bc 2	<b>B 15:</b> Beziff. $\delta$
18	Bc 2 Bc 3	<b>B 15:</b> Be <b>B 15:</b>

Satz 3

Satzüberschrift in **A:** *Aria h.* ... Stimmen **B** nur *Aria*. In **A** keine we... *d'amore* in **A** und **B 6** in Griffn... in **A** und **B 15**. In **B 13** sind die... weil der Kopist merkte, dass vor der *Aria*... sollte, welches aber in seiner Vorla... (ur) nicht stand. Er entschloss sich d... eren und sich mit einem Auslas... üge Schreibearbeit zu sparen.

18	Bc 2	<b>B 15:</b> ohne Bg.
19	A 2–3, 4–5	<b>B 13:</b> ohne Bg.
21	Obda 2–6	<b>B 6:</b> mit Bg.
22	Bc 1	<b>B 6:</b> Bg. zu 1–2 und 3–4 <b>B 15:</b> Beziff. mit Erhöhung der $\delta$ <b>B 15:</b> Beziff. $\delta$ <b>A:</b> ohne Beziff. <b>B 2:</b> ohne Bg. <b>B 6:</b> ohne Bg. <b>A:</b> ohne Bezifferung

23	Bc 3	<b>B 15:</b> Bezifferung: $\delta$ statt $\delta$
23–24	Bc	<b>A:</b> ohne Bezifferung
26	A 2–3, 4–5	<b>B 2:</b> ohne Bg.
28	Bc	<b>A:</b> Beziff. $\delta$ statt $\delta$
30	A 2	<b>A</b> mit <i>tr</i>
34	Bc 2	<b>B 15:</b> Beziff ohne $\delta$
36	A 8–9	<b>A:</b> mit Bg.
41	Bc 2	<b>A:</b> ohne <i>f</i>
44	Bc 4–5	<b>B 13, B 15:</b> ohne Bg.
47	Bc 2–3, 4–5	Bg. nur in <b>B 13</b>
48, 49	Obda	<b>B 6:</b> ohne Bögen
50	Obda	<b>B 6:</b> Bg. von 1–8
51	Bc 2	<b>A:</b> ohne Beziff.
53	A 2–3	<b>A:</b> ohne Bg.
56	Bc 2	<b>A:</b> Beziff. $\delta$ statt $\delta$
57	Obda 5–6	<b>B 6:</b> ohne Bg.
61	A 4–5	<b>B 2:</b> ohne Bg.
62	Bc 3	<b>A:</b> Beziff. $\delta$ , statt $\delta$ ,
63	A 3–4	<b>B 2:</b> $\delta$ statt $\delta$
64	A 3	<b>A:</b> ohne Vorschlag, <b>B 2:</b> ohne
65	Obda 3–5	<b>B 6:</b> ohne Bg.
67	Bc 1	<b>A:</b> Beziff. ohne $\flat$
68	Obda	<b>A:</b> ohne <i>tr</i>
70	A 2–3	<b>A:</b> ohne Bg.
71	A 4–5	<b>B 2:</b> ohne Bg.
74	A 3–4	<b>A:</b> ohne Bg.
76	Bc 2–3 Bc 4–5 Bc 4–5 Bc 4	<b>A:</b> ohne Bg. Bg. nur Bg. r <b>A:</b>
79	Bc 2	
80	Bc 2	
81	Bc 2	
82f.	Obda	
84	A 3–5	
87	A 2	

Satz 5

Die Niederschrift in **A** brach 1723 nach T. 26a (Ende der ersten Papierlage) ab; ab T. 26b ist **A** erst in den 1730er Jahren geschrieben. Auch bis T. 26a folgen wir indes **B**, da die revidierte Fassung in **A** zunächst Fragment geblieben ist, teilen jedoch bis T. 26a die Lesarten von **A** vollständig mit. Für die Takte ab T. 26b wird **A** nur zur Fehlerkorrektur herangezogen, bleibt aber sonst unberücksichtigt.<sup>14</sup>

Satzüberschrift in den Stimmen **B:** *Recit.* In **A** ohne Besetzungsangabe geht allein auf **B 15** zurück; **A** ist unbeziffert.

10	Bc 4–7	<b>B 15:</b> Beziff. $\delta$
	Bc 1	<b>B 4:</b> ohne Bg
	Bc	<i>adagio</i> nur in <b>B 15</b> , dort autographe Nachtrag
	Bc 9	<b>B 15:</b> ohne Bg
	Bc 7	<b>B 15:</b> Beziff. fehlt Erhöhung der $\delta$
	Bc 1	<b>A:</b> ohne Bg. <b>B 15:</b> Beziff. fehlt Erhöhung der $\delta$ <b>B 15:</b> Beziff. fehlt Erhöhung der $\delta$

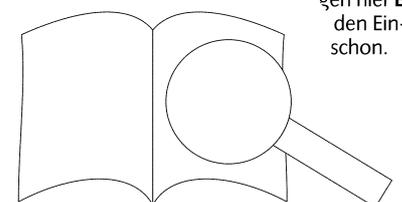
Satz 5

Die Bezifferung ist in **B 15**, sowie in **A**, T. 1– T. 26a, vorhanden. Die Bogensetzung der Triolenfigur  $\delta$  in der Stimme der Solovioline ist sowohl in **A** als auch in **B 8** nicht immer klar, es lassen sich aber deutlich zwei verschiedene Tendenzen beobachten. In beiden Triolen-Sechzehntel unter einem Br... gen hier **B 8**. Abweichungen von die zelanmerkungen nicht we... schon.

Satzüberschrift in den Stimmen **B:** *Aria*, in **A:** *Aria Violino Solo è Alto*. In **A** keine weiteren Besetzungsangaben.

Die Bezifferung ist in **B 15**, sowie in **A**, T. 1– T. 26a, vorhanden. Die Bogensetzung der Triolenfigur  $\delta$  in der Stimme der Solovioline ist sowohl in **A** als auch in **B 8** nicht immer klar, es lassen sich aber deutlich zwei verschiedene Tendenzen beobachten. In beiden Triolen-Sechzehntel unter einem Br... gen hier **B 8**. Abweichungen von die zelanmerkungen nicht we... schon.

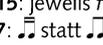
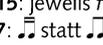
1	VI 5–7 Bc 4
2	VI 1–3 VI 7



<sup>14</sup> Die Fassung nach **A** erschie in NBA I/20...

- 3f. Bc A: ohne Beziff.  
 5 Bc 1-3 A: ohne Beziff.  
 4 Bc A: ohne Bez.  
 5 VI 13-15 A: ganz ohne Bg  
 Bc 1-3 A: ohne Bez.  
 Bc 4, 8 A: ohne ♭  
 6 VI 12-14 A: 
- 7 Bc 7 B 15: Beziff.: 6 statt 7  
 8 VI 22-24 B 8: ganz ohne Bg.  
 Bc 5 A: Beziff.  $\frac{7}{2}$  statt  $\frac{8}{2}$   
 Bc 6 A: Beziff. ohne 7  
 9 Bc 1 A: Beziff.  $\frac{7}{2}$  statt  $\frac{8}{2}$   
 Bc 2 A: Beziff. ohne 7  
 Bc 6 B 15: 6 statt 6  
 12 S 1-3 B 1: ohne Bg.  
 Bc 2 B 15: ohne Beziff.  
 15 VI 7-9 A: ganz ohne Bg.  
 16 Bc 1 A: ohne Beziff.  
 18 VI 22-24 B 8: ganz ohne Bg.  
 19 Bc 4 A: ohne ♭  
 Bc 2 A: Beziff. ohne 7,  
 Bc 5 A: Beziff. ohne 4  
 20 S 1 B 1: ohne tr  
 22 VI 4 A: ohne f  
 23 VI 12-14 A: ganz ohne Bg.  
 24 Bc 8 A: ohne Beziff.  
 25 Bc 2 A: ohne Beziff.  
 26 VI 4 A: ohne f  
 26 Bc 1 A: Beziff.:  $\frac{6}{4}$  statt  $\frac{16}{4}$   
 26 Nach der 2. Takviertel bricht die Niederschrift in A zunächst ab  
 Keine weiteren Anmerkungen zu B

Satz 6  
 Satzüberschrift in B 2, 3, 6 und 7: *Choral*, in B 5, 8-13, 15: *Chorale*, in B 1 und 4: ohne Titel.  
 Fast keine Bezifferung vorhanden (A ebenso). Es gibt eine ganze Reihe kleinerer Varianten zwischen der (hier vorgelegten) Fassung der Stimmen und der später niedergeschriebenen Partitur (siehe Krit. Bericht NBA I/28.2, S. 63).  
 Mit VI I wird das gemeinsame System von VI I und Ob I, II bezeichnet. In den Stimmen B 6-8 wird gelegentlich zwischen der Notation in 9/8 und 3/4 gewechselt (z. B. T. 9: ♭ ♯ ♯ statt ♭ ♯ ♯, wir gleichen alles an 9/8 an, darüber wird aber nicht eigens berichtet.

- 1 VI 1 Taktangabe  $\frac{4}{3}$  statt  $\frac{3}{4}$   
 VI I 4-6 B 6-8: Bg. nur 1-2  
 VI I 7-9 B 6: Bg. nur 8-9  
 2 VI I 4-6 B 6, 8: Bg. nur 5-6  
 VI I 4-6 B 7: Bg. nur 4-5  
 VI I 7-9 B 6, 7: ohne Bg.  
 VI II 6 B 10:  $g^1$  statt  $d^1$ , i  
 Stellen) aber  $d^1$   
 4 VI I 1-3 B 7: Bg. nur 7  
 5 VI I 1-3 B 6, 7: Bg.  
 VI I 7-9 B 7, 8:  
 VI I B 6: E  
 7 VI I 2 B 8:  $a^2$   
 9 Bc 1-2  
 16f. Sgst.  
 ... 17 zwei Vier-  
 ... 16 nur „halt“; in  
 ... den ganzen Takt;  
 ... S (B 1) und B (B 4, hier  
 ... Takte (direkt vom Ko-  
 ... der Edition; in A (B 2) hin-  
 ... kehrt in T. 16 offenbar aus der  
 ... korr. (ursprünglich Bg. wie Edi-  
 ... gantzaktiger Bg. darüber gesetzt,  
 ... „ich“ am Ende von T. 17 gestrichen und  
 ... neu gesetzt (alles vom Kopisten), T (B 3)  
 ... unverändert. Offenbar war die Vorlage hier  
 ... klar. Wir folgen der korr. Lesart in S (= Tr) und  
 B; dies entspricht auch der späteren Lesart von A  
 B 4: ♯ statt ♮; B 15 entsprechend ♮ statt ♭ (in B  
 13 Vorzeichen korrekt)  
 Bg. nur in B 13  
 43, 44 Bc 2 B 15: jeweils *fis* [e] statt *f* [es]  
 47 VI I 2-3 B 7:  statt 

- 48, 50 Bc 1 B 15: jeweils *fis* [e] statt *f* [es]  
 52 VI I B 6: ohne Bg.  
 54 VI I 4-9 B 8: ohne Bg.  
 54 VI I 7-9 B 5: ohne Bg.  
 59 VI I 8-9 B 10:  $fis^1 - e^1$  statt  $g^1 - fis^1$ , vgl. aber T. 16  
 T B 3: abweichende Textverteilung offenbar be-  
 absichtigt (vgl. auch T. 26)

Satz 7  
 Satzüberschrift (B): *Aria*.  
 Editionsvorlage sind alleine die Stimmen B; in diesem Fall ist die Stimme B 14 (autograph) sogar Vorlage für die spätere Partitur A gewesen.<sup>15</sup>  
 Die Bezifferung steht in B 15 und B 14 (ab T. 18 erhalten); da B 15 aus B 14 abgeschrieben wurde, wird ab T. 18 nur noch B 14 zugrunde gelegt.

- 4 Bc 1 B 15: Beziff. 8 statt 6  
 10 Bc 14-15 B 15:  $d^1$  [ $c^1$ ]  $e^1$  [ $d^1$ ] statt  $c^1$  [ $h$ ]  $d^1$  [ $c^1$ ]  
 30 Bc 10 B 14: Beziff.  $\frac{8}{5}$  statt  $\frac{8}{5}$   
 54 T 2 B 3: tr schon auf Note 1

Satz 8  
 In B 2 ohne Satzüberschrift, in den anderen beteiligten S  
 B 6 befindet sich ein für eine spätere Wiederaufführ  
 autographes Einlageblatt mit Satz 8 in Umschrift  
 Stimme I für Oboe d'amore aus den 1730er Jahr  
 Auch in diesem Satz ist B 15 aus B 14 kopiert  
 B 14 relevant; B 14 ist beziffert.  
 Die Bogensetzung ist in den beiden Ober  
 heitlichen, auch unter Zuhilfenahme d  
 A.  
 Ob da caccia I und II werden ir  
 abgekürzt

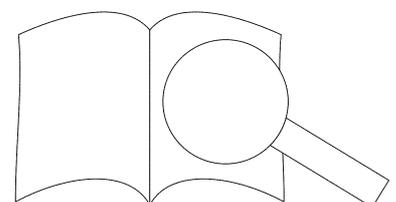
- 4 Ob II 1-8  
 6 Ob II 5-11  
 7 Ob II 5-  
 10 Ob I  
 15 Ob I  
 16  
 17 B 7.  
 20  
 20 -5, 6-9  
 8-11  
 in B 13

ift, in allen anderen Stimmen: *Aria*.  
 it aus B 14; B 15 ist auch in diesem Satz aus B 14  
 also unberücksichtigt.  
 1 II 5-7 B 7: wie VI II; wir gleichen an Ob I an  
 Instr. B 13: ohne Bg.  
 Ob I 4  $p$  ergänzt nach A  
 B 10:  $p$  ergänzt nach A  
 In A b, h ist aber ebenfalls denkbar  
 Instr.  $f$  ergänzt nach A  
 VI II 8 B 10:  $f$  schon Note früher  
 Ob II 3-4 B 7: wie VI II; wir gleichen an Ob I an  
 Instr. Der Wechsel  $p-f$  innerhalb eines  $p$ -Abschnittes  
 ist wohl als Echo innerhalb des  $p$  zu verstehen  
 (auszuführen als  $pp-p$ )  
 45f. Tr, Ob I, VI I tr ergänzt nach T. 6f.  
 47-58 Alle Notiert als Da capo, T. 1-11, 1. Takviertel; in  
 den Bc-Stimmen B 13-15 ausgeschrieben wie in  
 der Edition

Satz 10  
 Satz 10 ist nur in den Stimmen B 1-4 erhalten, dort ohne Satzüberschrift;  
 die Instrumentalstimmen enthalten nur einen Wiederholungsvermerk zu  
 Satz 6; Einzelanmerkungen zu den  
 6.

- 17 S 1, B 1 B 1, 4  
 31 A 2 B 2: ε

<sup>15</sup> Wolf vermutet, dass die figu-  
 rer Kompositionspartitur st;  
 verschiedenen Vorlagen ab;  
 figurierte Bc-Stimme auf ein  
 übertragen. B 14 diente dann.  
 Bericht I / 28.2, S. 49.



- 1 Wie schön leuchtet der Morgenstern  
 2 Ach Gott, vom Himmel sieh darein  
 3 Ach Gott, wie manches Herzeleid  
 4 Christ lag in Todes Banden  
 5 Wo soll ich fliehen hin  
 6 Bleib bei uns, denn es will  
 Abend werden  
 7 Christ unser Herr zum Jordan kam  
 8 Liebster Gott, wenn werd ich sterben  
 9 Es ist das Heil uns kommen her  
 10 Meine Seel erhebt den Herren  
 11 Lobet Gott in seinen Reichen  
 (Himmelfahrtsoratorium)  
 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen  
 13 Meine Seufzer, meine Tränen  
 14 Wär Gott nicht mit uns diese Zeit  
 16 Herr Gott, dich loben wir  
 17 Wer Dank opfert, der preiset mich  
 18 Gleichwie der Regen und Schnee  
 19 Es erhuh sich ein Streit  
 20 O Ewigkeit, du Donnerwort  
 21 Ich hatte viel Bekümmernis  
 22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe  
 23 Du wahrer Gott und Davids Sohn  
 24 Ein ungefärbt Gemüte  
 25 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe  
 26 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig  
 27 Wer weiß, wie nahe mir mein Ende  
 28 Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende  
 29 Wir danken dir, Gott, wir danken dir  
 30 Freue dich, erlöste Schar  
 31 Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert  
 32 Liebster Jesu, mein Verlangen  
 33 Allein zu dir, Herr Jesu Christ  
 34 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe  
 35 Geist und Seele wird verwirret  
 36 Schwingt freudig euch empor  
 37 Wer da gläubet und getauft wird  
 38 Aus tiefer Not schrei ich zu dir  
 39 Brich dem Hungrigen dein Brot  
 40 Darzu ist erschienen die Liebe Gottes  
 41 Jesu, nun sei gepreiset  
 42 Am Abend aber desselbigen Sabbats  
 43 Gott fähret auf mit Jauchzen  
 44 Sie werden euch in den Bann tun  
 45 Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist  
 46 Schauet doch und sehet  
 47 Wer sich selbst erhöht  
 48 Ich elender Mensch  
 49 Ich geh und suche mit Verlangen  
 50 Nun ist das Heil und die  
 51 Jauchzet Gott in allen La.  
 52 Falsche Welt, dir trau  
 54 Widerstehe doch  
 55 Ich armer Mensch  
 56 Ich will den König  
 57 Selig ist der Mann  
 58 Ach, ich will den König  
 59  
 60  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65  
 66  
 67  
 68
- 69 Lobe den Herrn, meine Seele  
 70 Wachtet! betet! betet! wachtet  
 71 Gott ist mein König  
 72 Alles nur nach Gottes Willen  
 73 Herr, wie du willst, so schicks mit mir  
 74 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten  
 75 Die Elenden sollen essen  
 76 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes  
 77 Du sollt Gott, deinen Herren, lieben  
 78 Jesu, der du meine Seele  
 79 Gott, der Herr, ist Sonn und Schild  
 80 Ein feste Burg ist unser Gott  
 81 Jesus schläft, was soll ich hoffen  
 82 Ich habe genug  
 - version for Basso (MS) in C minor  
 - version for Soprano in E minor  
 83 Erfreute Zeit im neuen Bunde  
 84 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke  
 85 Ich bin ein guter Hirt  
 86 Wahrlich, wahrlich, ich sage euch  
 87 Bisher habt ihr nichts gebeten  
 in meinem Namen  
 88 Siehe, ich will viel Fischer aussenden  
 89 Was soll ich aus dir machen, Ephraim  
 90 Es reißet euch ein schrecklich Ende  
 91 Gelobet seist du, Jesu Christ  
 92 Ich hab in Gottes Herz und Sinn  
 93 Wer nur den lieben Gott lässt walten  
 94 Was frag ich nach der Welt  
 95 Christus, der ist mein Leben  
 96 Herr Christ, der ein'ge Gottessohn  
 97 In allen meinen Taten  
 98 Was Gott tut, das ist wohl  
 99 Was Gott tut, das ist wohl  
 100 Was Gott tut, das ist wohl  
 101 Nimm von uns, Herr, du  
 102 Herr, deine Annehmlichkeit  
 nach dem G  
 103 Ihr werdet mich  
 104 Du Herr, du  
 105 Herr, du  
 106  
 107  
 108  
 109  
 110  
 111  
 112  
 113  
 114  
 115  
 116  
 117  
 118  
 119  
 120  
 121  
 122  
 123  
 124  
 125  
 126  
 127  
 128  
 129  
 130  
 131  
 132  
 133  
 134  
 135  
 136  
 137  
 138  
 139  
 140  
 141  
 142  
 143  
 144  
 145  
 146  
 147  
 148  
 149  
 150  
 151  
 152  
 153  
 154  
 155  
 156  
 157  
 158  
 159  
 160  
 161  
 162  
 163  
 164  
 165  
 166  
 167  
 168  
 169  
 170  
 171  
 172  
 173  
 174  
 175  
 176  
 177  
 178  
 179  
 180  
 181  
 182  
 183  
 184  
 185  
 186  
 187  
 188  
 189  
 190  
 191  
 192  
 193  
 194  
 195  
 196  
 197  
 198  
 199  
 200
- 132 Bereitet die Wege, bereitet die Bahn  
 133 Ich freue mich in dir  
 134 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß  
 135 Ach Herr, mich armen Sünder  
 136 Erforsche mich, Gott, und erfahre mein  
 Herz  
 137 Lobe den Herren, den mächtigen König  
 der Ehren  
 138 Wohl dem, der sich auf seinen Gott  
 139 Wachtet auf, ruft uns die Stimme  
 140 Lobe den Herrn, meine Seele  
 141 Nimm, was dein ist, und gehe hin  
 142 Wir müssen durch viel Trübsal  
 143 Herz und Mund und Tat und Leben  
 - BWV 147a, reconstr.  
 - BWV 147, Leipzig version  
 144 Bringet dem Herrn Ehre  
 145 Man singet mit Freuden  
 146 Nach dir, Herr, verleihe  
 147 Süßer Trost, mein Herzeleid  
 148 Tritt auf die Höhe  
 149 Mein Gott, wie lieblich  
 150 Ich laß die Herde  
 151 Dr  
 152 eh  
 153 Tou  
 154 Hochzeit  
 155  
 156  
 157  
 158  
 159  
 160  
 161  
 162  
 163  
 164  
 165  
 166  
 167  
 168  
 169  
 170  
 171  
 172  
 173  
 174  
 175  
 176  
 177  
 178  
 179  
 180  
 181  
 182  
 183  
 184  
 185  
 186  
 187  
 188  
 189  
 190  
 191  
 192  
 193  
 194  
 195  
 196  
 197  
 198  
 199  
 200

