

Johann Sebastian
BACH

Ehre sei Gott in der Höhe

Glory to God in the highest

BWV 197.1 (197a)

Kantate zum 1. Weihnachtstag
für Soli (SATB), Chor (SATB)

2 Flöten, 2 Oboen / Oboe d'amore, Fagott, 3 Trompeten, Pauken

2 Violinen, Viola, Basso continuo

rekonstruiert und herausgegeben von Pieter Dirksen

Cantata for Christmas Day
for soli (SATB), choir (SATB)

2 flutes, 2 oboes / oboe d'amore, bassoon, 3 trumpets, timpani

2 violins, viola, basso continuo

reconstructed and edited by Pieter Dirksen

English version by Gudrun Kosviner

Stuttgarter Bach-Ausgaben

In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig

Partitur / Full score



Carus 31.402

Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	6
1. Coro	9
Ehre sei Gott in der Höhe <i>Glory to God in the highest</i>	
2. Aria (Soprano).....	46
Erzählet, ihr Himmel, die Ehre Gottes <i>Declare ye, o heavens, the glory of the Lord</i>	
3. Recitativo (Tenore)	54
O Liebe, der kein Lieben gleich <i>O love, that no equal knows</i>	
4. Aria (Alto)	55
O du angenehmer Schatz <i>O you pleasant, gracious treasure</i>	
5. Recitativo (Basso)	67
Das Kind ist mein, und ich bin sein <i>The child is mine, and I am his</i>	
6. Aria (Basso)	68
Ich lasse dich nicht, ich schließe dich ein <i>I do not forsake, but hold you within</i>	
7. Choral	74
Wohlan, so will ich mich <i>And so I will forthwith</i>	
Kritischer Bericht.....	77

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.402), Klavierauszug (Carus 31.402/03),
Chorpartitur (Carus 31.402/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.402/19).

Digitale Ausgaben sind erhältlich:
www.carus-verlag.com/3140200

The following performance material is available for this work:
Full score (Carus 31.402), vocal score (Carus 31.402/03),
choral score (Carus 31.402/05), complete orchestral material (Carus 31.402/19).

Digital editions for this work are listed at
www.carus-verlag.com/3140200

Vorwort

Die Kantate *Ehre sei Gott in der Höhe* BWV 197.1 (197a)¹ zum 1. Weihnachtstag hat neben den bekannten Werken zu diesem zentralen Festtag wie BWV 63, 91, 110 und vor allem der Eröffnungskantate des *Weihnachtsoratoriums* BWV 248² nur ein Schattendasein geführt. Das liegt sicher in der Tatsache begründet, dass zu BWV 197.1 neben dem Text nur ein Partiturfragment überliefert ist. Es handelt sich dabei um den letzten, siebten Bogen (vier Seiten), der lediglich den Schluss von Satz 4 sowie die Sätze 5–7 überliefert. Die vorangehenden sechs Bogen (24 Seiten) der Partitur sind verloren gegangen. Die vorliegende Ausgabe stellt den Versuch dar, diese Kantate trotz ihrer überaus problematischen Überlieferung zu rekonstruieren und damit der Praxis wieder zugänglich zu machen.

Der Text der Kantate hat sich in jenem Jahrgang erhalten, den Picander (Christian Friedrich Henrici, 1700–1764) 1728 unter dem Titel *Cantaten auf die Sonn- und Festtage durch das ganze Jahr* veröffentlichte,³ und in dessen Vorwort er Bach nachdrücklich zur Komposition des Jahrgangs aufforderte. Diese Aufforderung hat, entgegen einer langgehegten Annahme,⁴ wohl nicht zu einem vollständigen „Picander-Jahrgang“ Bachs geführt, sondern Bach hat offenbar nur einzelne Texte daraus vertont.⁵ Somit entfällt die Notwendigkeit einer direkten Bindung jener Kantaten an das Veröffentlichungsjahr von Picanders Jahrgang. Ebenso wird damit die traditionelle Datierung von BWV 197.1 auf den 25. Dezember 1728, obwohl noch immer durchaus plausibel, in Frage gestellt. Dies sogar umso mehr, als das Wasserzeichen des Fragmentes, NBA IX/1, Nr. 86, sowohl um 1729 als auch um 1736/37 in Bachs Werk begegnet.⁶ Wegen der anzunehmenden Parodievorlage von Satz 1 (vgl. dazu weiter unten) muss aber BWV 197.1 unseres Erachtens jedenfalls vor Sommer 1733 entstanden sein, und somit scheint eine Entstehung zum 1. Weihnachtstag 1728 oder 1729 nach wie vor am wahrscheinlichsten.

Der Kantatentext wird eröffnet durch den bekannten Lobgesang aus der Weihnachtsgeschichte (Lukas 2,14, „Ehre sei Gott in der Höhe“), den Bach auch in der Kantate *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110 (Duett Nr. 5) sowie im *Weihnachtsoratorium* BWV 248 (Chor Nr. 21) vertont hat. Wird dieser Text dort jeweils für einen Binnensatz verwendet, so bildet der Lobhymnus der Engel hier den Ausgangspunkt der Kantate insgesamt. Der Lobpreis wird in der Arie Nr. 2

fortgesetzt, wobei die erste Zeile („Erzählet, ihr Himmel, die Ehre Gottes, ihre Feste, verkündigt seine Macht“) eine Paraphrase von Psalm 19,2 darstellt („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk“); die zweite Zeile betont die göttliche Liebe, welche uns unterstützt, wenn wir in die Irre gehen. Im Rezitativ Nr. 3 wird die Menschwerdung Christi durch seine (niedrige) Geburt betont, worauf in der Arie Nr. 4 Jesus auf metaphysische Weise aufgefordert wird, sich aus seiner Krippe zu erheben um Herz und Mund der Gläubigen zu beleben. Das darauf folgende Rezitativ preist mit Hilfe einfacher Gegensatzpaare (Leid – Freude, Krankheit – Heilung usw.) die Wohltaten des Heilands, während die Arie Nr. 6 die *unio mystica* zwischen Christus und den Gläubigen auch unter schweren Umständen bekräftigt. Als Schlusschoral dient die vierte und letzte Strophe des Jesusliedes „Ich freue mich in dir“ des Leipziger Juristen und Dichters Caspar Ziegler (1621–1690).

Die beiden im Partiturfragment noch vorhandenen Arien stehen in Parodiebeziehung zu zwei Sätzen aus der Trauungskantate *Gott ist unsre Zuversicht* BWV 197.2, die um 1736/37 entstanden sein muss.⁶ Die angenommene Reihenfolge der Entstehung von der Weihnachtskantate zur Trauungskantate wird durch die Art der Bearbeitung bestätigt: In der Arie „O du angenehmes Paar“ BWV 197.2/6 wird die Altpartie eine Oktave tiefer vom Bass ausgeführt und die beiden Flötenstimmen von BWV 197.1/4 werden eine Oktave tiefer von zwei sordinierten Violinen gespielt – zumindest in den 19 in beiden Fassungen erhaltenen Takten. Dazu wurde eine Oboenstimme hinzukomponiert, die im A-Teil lediglich echoartige Einwürfe übernimmt, die dem Satz einen neuen, spielerischen Zug verleihen. Eine ähnliche Auflockerung des Affektes lässt sich in „Vergnügen und Lust“ BWV 197.2/8 beobachten. Hier transponierte Bach die Vorlage BWV 197.1/6 um eine Quart nach oben und änderte die Solostimmen von einem Bass in einen Sopran bzw. von einer Oboe d'amore in eine Solo-Violine. Dazu wurde eine lockere Ausarbeitung des Continuosatzes in Form eines Oboenpaars beigegeben, die sich fast ganz auf eine „nachtupfende“ Achtelbegleitung beschränkt. Damit ist der ausgesprochen pastorale, intime Satz der Weihnachtskantate geradezu in einen weltlichen Ländler verwandelt!

Das Partiturfragment enthält von der Arie Nr. 4 „O du angenehmer Schatz“ – wie schon erwähnt – lediglich die letzten 19 Takte, die den Takten 53–71 von BWV 197.2/6 entsprechen. Bei den beiden instrumentalen Oberstimmen von BWV 197.1/4 wäre man wegen der ausgesprochen hohen Lage (g⁷–e³), des überaus pastoralen Charakters dieser Arie und der Tatsache, dass der Eröffnungschor nur zwei Oboen als obligate Bläser vorsieht (vgl. dazu weiter unten), zuerst geneigt an Blockflöten zu denken. Diese Partien konnten dann wie üblich von den Oboisten geblasen werden. Auch die musikalisch nah verwandte Arie „Esurientes“ aus dem Magnificat BWV 243.1 wurde beispielsweise für ein Blockflötenpaar konzipiert. Jedoch verbietet die Notation diese Interpretation, denn Bach notierte Block-

¹ Wir verwenden im Folgenden die BWV-Nummer nach der 3. Auflage des Bach-Werke-Verzeichnisses von 2022; so auch bereits Christoph Wolf, *Bach vocal. Ein Handbuch*, Stuttgart 2021.

² Vgl. dazu Tatjana Schabalina, „»Texte zur Music« in Sankt Petersburg – Weitere Funde“, in: *Bach-Jahrbuch* 2009, S. 11–48 (hier S. 20ff.).

³ Vgl. (z.B.) Klaus Häfner, „Der Picander-Jahrgang“, in: *Bach-Jahrbuch* 1975, S. 70–113; Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten*, Kassel 2005, S. 63.

⁴ Klaus Hoffmann, „Anmerkungen zum Problem Picander-Jahrgang“, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig*, Konferenzbericht Leipzig 2000, hrsg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim 2002, S. 69–87; Peter Wollny, „Zwei Bach-Funde in Mügeln. C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren“, in: *Bach-Jahrbuch* 2010, S. 111–151 (hier S. 131–134).

⁵ Yoshitake Kobayashi, „Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750“, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 10.

⁶ Kobayashi 1988 (wie Anm. 5), S. 39.

flöten durchweg – und bis einschließlich in der definitiven Partitur der *Matthäuspassion* von 1736 – im sogenannten französischen Violinschlüssel (g-Schlüssel auf der ersten statt der zweiten Linie). Es kann sich bei den fraglichen Stimmen somit wohl nur um Traversflöten handeln, wie dies schon in der alten Bach-Gesamtausgabe (BG) festgestellt wurde.⁷ Ein weiteres Problem in diesem Satz stellt die obligate Instrumentalpartie im Bassbereich dar. Die BG bezeichnete sie als eine Violoncello-Stimme (was von der Neuen Bach-Ausgabe, wenn auch unter Vorbehalt, übernommen wurde), jedoch erscheint das Fagott, das in der späteren Version BWV 197.2/6 ausdrücklich vorgeschrieben ist, insgesamt idiomatischer; zudem ist die Stimme in der Bearbeitung offenbar unverändert beibehalten worden.

Es ist anzunehmen, dass die Arie Nr. 4 „O du angenehmer Schatz“ die gleiche fünfteilige Form aufwies wie BWV 197.2/6 (nämlich A: T. 1–27, B: T. 27–39, A': T. 39–41, B': T. 41–51, A": T. 51–71). Die Rekonstruktion der beiden ersten A-Teile, die Anfangstakte von A" (ab dem dritten Takt im Partiturfenster erhalten) sowie der Beginn des B-Teils (der für sich stehende ariose Einschub T. 27–29) verursachen keine Schwierigkeiten: Die Flötenstimmen sind offenbar unverändert in die Violinstimmen der Trauungsarie übergegangen und können ohne weiteres eine Oktave höher reproduziert werden; die Oboenpartie stellt hier eindeutig eine spätere Schicht dar. In den B-Teilen, genauer gesagt in T. 29–38 und 43–50, übernimmt die Oboe in der späteren Parodie jedoch die instrumentale Führung und wird zum Duettpartner der Vokalstimme; die Violinen haben hier nur begleitende Funktion. Hier muss ursprünglich eine der beiden Flöten die duettierende Instrumentalstimme übernommen haben. Es stellt sich somit die Frage, was die andere Flöte dann gespielt haben könnte. In den zwei Trio-Abschnitten mit alternierenden Oberstimmen (T. 31–34 und 43–46) hat diese wohl, wie die Violinen in BWV 197.2/6, eine reine Begleitfunktion gehabt (in diesem Sinne wurde in der vorliegenden Ausgabe, in Anlehnung an ein Muster in BWV 1030/1, die zweite Stimme ergänzt). In den übrigen Takten, die Variationen von Abschnitten des A-Teils darstellen, ist der Versuch unternommen worden, die zweite Flötenstimme in Anlehnung daran zu ergänzen.⁸ Ein apartes Problem stellt die Rolle des Continuo dar. In BWV 197.2/6 spielt dieser durchgehend, wird jedoch in dem erhaltenen Fragment des Vokalabschnittes von BWV 197.1 (T. 53–62) ausgespart. In den im autographen Fragment nicht enthaltenen B-Teilen ist hingegen von durchgehender Continuo-Beteiligung auszugehen, denn sonst würden allzu große satztechnische Lücken entstehen. Aber auch in den beiden umrahmenden A-Teilen klingt unseres Erachtens eine durchgehende Continuo-Partie in Analogie zur Trauungskantate besser (vgl. vor allem die sonst entstehenden, fragwürdigen Akkordumkehrungen in T. 60–62). Es ist durchaus denkbar, dass Bach eine durchgängige Bc-Stimme in der einst vorhandenen Stimme der Weihnachtkantate tatsächlich realisiert hatte. Deshalb wird der Continuo in den vokalen Abschnit-

ten von A und A" in eckigen Klammern beigegeben, damit die Ausführenden selbst entscheiden können.

Der erste Satz des *Gloria* aus der Missa BWV 232.2 von 1733 („Gloria in excelsis deo“ – „Et in terra pax“) gilt aufgrund des Schriftbilds im Autograph (Kritischer Bericht, Quelle B 2) seit langem als Parodie. Es war Alfred Dürr, der als erster darauf hinwies, dass das Urbild dieses Satzes sehr wohl der textgleiche Eingangssatz von Kantate BWV 197.1 gewesen sein könnte.⁹ Er wies zudem nach, dass die beiden Glieder dieses Satzes kaum aus separaten Kompositionen stammen können (wie früher behauptet wurde), sondern von vornherein eine Einheit gebildet haben müssen, und dass in beiden Teilen erst durch Umarbeitung die vokale Fünfstimmigkeit erreicht wurde; das Original war ohne Zweifel vierstimmig konzipiert. Auch stellte Dürr fest, dass im Originaldruck des Picander-Texts eine Abweichung gegenüber dem Luthertext auftritt („Friede auf Erden“ statt „und Friede auf Erden“), die der anzunehmenden Textunterlegung beim Hauptthema des zweiten Abschnitts besonders entgegenkommt. Dürrs Hypothese zu BWV 197.1/1, die, soweit ich sehe, nur eher beiläufig rezipiert worden ist,¹⁰ erscheint bei näherer Betrachtung sehr einleuchtend. Die vorliegende Rekonstruktion hat somit neben der Rückgewinnung der Kantate für die Praxis auch zum Ziel, zu zeigen, dass der Eröffnungschor der Weihnachtkantate *Ehre sei Gott in der Höhe* tatsächlich die Vorlage für die Parodie „Gloria in excelsis Deo“ gewesen sein muss. Die Rekonstruktionsarbeit umfasste somit die Reduzierung des Vokalchors von der Fünf- auf die Vierstimmigkeit sowie die Neutextierung mit der deutschen Fassung des Engelsgesangs nach dem Picander-Druck. Leitfaden dabei war selbstverständlich die autographen Partituren von 1733, die in den Instrumentalstimmen sowie im Vokalbass weitgehend reinschriftlichen Charakter aufweist, aber in den vier hohen Vokalstimmen (Sopran I, II, Alt, Tenor) zahlreiche Spuren der ad-hoc-Erweiterung der Stimmenzahl zeigt. Verschiedene auffallende Planungsfehler (vgl. dazu die Auflistung im Kritischen Bericht) sowie die insgesamt geringere Bedeutung des Sopran II im Vergleich mit den anderen Vokalstimmen zeigt tatsächlich klar die Herkunft von einem vierstimmigen Original. Unsere Rekonstruktion greift soweit als möglich die aus Bachs Korrekturen ableitbare Originalgestalt auf (Einzelheiten dazu im Kritischen Bericht), es bleiben jedoch viele Stellen, wo solche Indizien fehlen. Hier hat Bach offenbar schon im Kopf die richtigen Entscheidungen getroffen, denn der fünfstimmige Vokalsatz erscheint (fast) ganz als Reinschrift. An solchen Stellen spielt die Satzlogik vokaler Vierstimmigkeit die entscheidende Rolle in unserer Annäherung an die mögliche Originalgestalt.

Auf weit unsichererem Feld stehen wir bei den Sätzen 2 und 3; hier sind keine direkten Anknüpfungspunkte vorhanden. Für Nr. 2 galt es daher nach einer Arie Ausschau

⁷ Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Band 41, hrsg. von Alfred Dörffel, Leipzig 1894, S. 109.

⁸ Es handelt sich hierbei um die Takte 9–11 und 13–15 mit T. 29–31 und 41–43, sowie T. 19–20 bzw. 59–60 mit T. 35–36 und 47–48.

⁹ Alfred Dürr, „Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe: Eine Bestandsaufnahme“, in: *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 117–138 (hier S. 121–124).

¹⁰ Konrad Küster in: *Bach-Handbuch*, Kassel 1999, S. 506; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach – Messe in h-Moll*, Kassel 2009, S. 144f. Merkwürdigerweise hat Alfred Dürr nach seinem Aufsatz von 1992 (wie Anm. 9) niemals den einschlägigen Text zu BWV 197.1 in seinem Kantatenhandbuch revidiert (vgl. Anm. 3, S. 129–131).

zu halten, welche im Kontext der vorgegebenen Sätze 1 und 4–7 folgende Kriterien erfüllen sollte:¹¹ entstammend einer vor 1728–29 (vorzugsweise nicht viel früher) entstandenen weltlichen Kantate, für Tenor oder Sopran, in einer Molltonart (vorzugsweise h-Moll), mit (wenigstens) Streicherbegleitung, und zudem textlich/metrisch einigermaßen als Parodievorlage geeignet. Es kommt nur eine einzige erhaltene Arie in Frage, nämlich die Arie für Tenor, Streicher und Continuo „Verstummt, ihr holden Saiten!“ aus der *Trauerode* BWV 198. Dieses Werk entstand im Oktober 1727, und der Text der Weihnachtskantate lässt sich recht gut der Singstimme dieser Arie unterlegen (besonders in den A-Teilen), ohne dass dabei Anspruch auf eine wirkliche Rekonstruktion im Sinne einer anzunehmende Parodievorlage erhoben werden soll, wie das beim 1. Satz der Fall ist.

Das Rezitativ Nr. 3 ist freilich vollständig verschollen, jedoch sind wir dank Picander im Rahmen der vorliegenden Rekonstruktion doch nicht vollständig auf eine Neukomposition angewiesen. Picander verwendete nämlich fast das gleiche Textincipit in einem weiteren Rezitativtext des 1728er Jahrgangs: „O Liebe, welcher keine gleich!“ (BWV 197.1: „O Liebe, der kein Lieben gleich“) in der Pfingstkantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*. Bach vertonte diese Kantate 1729 (BWV 174).¹² Dieser Accompagnato-Satz fügt sich auch tonartlich gut in die Weihnachtskantate ein (auf den h-Moll-Satz folgt auch in BWV 174 eine G-Dur-Arie) und ist überdies für Tenor gesetzt, die in unserer Rekonstruktion nach Einfügung der Sopran-Arie Nr. 2 noch fehlende Solostimme. Sie wurde deshalb als Ausgangspunkt unserer Rekonstruktion genommen, allerdings nach den ersten zwei Takten wegen der textlichen Differenzen (auch ist der Rezitativtext zu 197.1 um zwei Zeilen kürzer) in freier Weiterführung des Herausgebers. Auch ist die von der besonderen Besetzung der Pfingstkantate BWV 174 bedingte, ungewöhnliche dreistimmige Streicherbegleitung des Rezitativs BWV 174/3 in die für BWV 197.1/3 anzunehmende vierstimmige Normalbesetzung mit zwei Violin-Partien umgewandelt.

Den Schlusschoral Nr. 7 notiert Bach wie oft auf zwei Systemen und ohne Text oder sonstige Angaben. Während die Textierung dank des Picander-Drucks auf die vierte Strophe des Liedes „Ich freue mich in dir“ von Caspar Ziegler fest-

¹¹ Vgl. dazu auch die Überlegungen in Alfred Dürr, *Kritischer Bericht zu NBA I/2: Kantaten zum 1. Weihnachtstag*, Kassel 1957, S. 47.

¹² Dass diese auch über den Textbezug hinausgeht, wird von der Arie BWV 174/2 suggeriert, die mit dem gleichen Motiv eröffnet wird wie die Schlussarie aus BWV 197.1. – Der Wortlaut des Rezitativs BWV 197.1/3 hat eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem ersten Rezitativ der Kantate zum 2. Weihnachtstag 1723, *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* BWV 40 (mit BWV 197.1/3 identische Begriffe und Formulierungen nachfolgend in Fettdruck):

Das Wort ward Fleisch und wohnet in der Welt / Das Licht der Welt bestrahlt den Kreis der Erden, / Der große Gottessohn verlässt des Himmels Thron, / Und seiner Majestät gefällt ein kleines Menschenkind zu werden. / Bedenkt doch diesen Tausch, wer nur gedenken kann; / Der König wird ein Untertan, der Herr erscheinet als ein Knecht / Und wird dem menschlichen Geschlecht / – O süßes Wort in aller Ohren! – zu Trost und Heil geboren.

Ob der anonyme Text dieser Kantate Picander zugeschrieben werden kann, sollte näher untersucht werden; eine Zusammenarbeit mit Bach wäre damit früher anzusetzen als bisher bekannt geworden ist (älteste gesicherte Zusammenarbeit ist die weltliche Kantate *Entfliehet, ver-schwindet, entweicht, ihr Sorgen* BWV 249.1 von Februar 1725).

gelegt ist, erscheint die Instrumentation weniger eindeutig. Sicher anzunehmen ist für die Instrumentation des Chorals – wie in der Partitur im Normaldruck angegeben – nur die übliche Aufteilung von Streichern und Holzbläsern. Es ist aber im Hinblick auf Charakter und Tonart dieses Chorals (D-Dur, wie in Nr. 1) eher unwahrscheinlich, dass der Trompetenchor hier nicht wiederkehren würde.¹³ Auch das auffällige, dreimalige Auftreten von abspringenden Leittönen (T. 4 Alt, T. 7 Tenor und T. 15–16 Alt) weist in diese Richtung, denn an diesen Stellen spielt erfahrungsgemäß die 1. Trompete den Leitton samt dessen regelgemäßer Auflösung nach oben. Einen Trompetensatz brauchte Bach nicht unbedingt in der Partitur zu notieren, er war durchaus gewohnt solches direkt in die Stimmen einzutragen, die zu BWV 197.1 aber ja verloren gegangen sind. Ein editorischer Trompetensatz zum Choral ist deshalb in Kleinstich beigegeben.

Wie die wohl direkt nach der Kantatenpartitur angefertigte Kopie in der autographen Partitur der *Missa in h* BWV 232.2 zeigt, sind im Konzept des Eröffnungschores als Holzbläser nur zwei Oboen vorgesehen, was angesichts des Vorhandenseins einer Arie mit zwei obligaten Traversflöten aber ein Problem aufwirft. Im Stimmensatz zur *Missa* (Krit. Bericht, Quelle B 2a) hat Bach die Oboenstimmen zu diesem Satz durch die beiden Flöten weitgehend verdoppeln lassen. Dieser Vorgang hat übrigens einen Präzedenzfall in Bachs Kantatenschaffen, und zwar in einer anderen Komposition zum 1. Weihnachtstag: in der autographen Partitur zur Kantate *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110. Sie enthält wie BWV 197.1 eine Arie mit zwei Flöten, zum Eröffnungschor sind gleichfalls nur die Oboen angegeben, jedoch ist im gleichzeitig angefertigten Stimmensatz in den Flötenstimmen die Verdopplung der Oboen realisiert. Es ist also wahrscheinlich, dass dies auch bei BWV 197.1 der Fall gewesen ist, und dementsprechend ist der Eröffnungschor (wie selbstverständlich auch der Schlusschoral) in die Flötenstimmen der vorliegenden Edition aufgenommen. Ein weiteres Problem stellt die Fagottstimme dar, denn die Präsenz eines konzertierenden Fagotts in Satz 4 wirft die Frage auf, was das Fagott sonst zu spielen hat; hier folgen wir dem Muster der Dresdner Originalstimmen der *Missa*, in denen das Fagott, neben der Arie mit zwei obligaten Fagottpartien, in den Chorsätzen dem Continuo zugeordnet ist. Die Bezifferung der Continuostimme wurde in Satz 1 nach der Dresdner Originalstimme aus 1733 ergänzt, in Satz 2–7 stellt diese eine editorische Hinzufügung dar.

Culemborg, im Frühjahr 2022

Pieter Dirksen

¹³ Vgl. auch die ähnlichen Überlegungen (in anderem Zusammenhang) von Klaus Hofmann, „Über die Schlusschoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten“, in: *Bach-Jahrbuch* 2001, S. 151–159.

Foreword

The cantata *Ehre sei Gott in der Höhe* (Glory to God in the highest) BWV 197.1 (197a)¹ for Christmas Day has led only a shadowy existence alongside the well-known works for this central holiday such as BWV 63, 91, 110 and, above all, the opening cantata of the *Christmas Oratorio* BWV 248². This is certainly due to the fact that, in addition to the text, only a fragment of the score of BWV 197.1 has survived. This is the last, seventh folio (four pages), which contains only the end of movement 4 as well as movements 5–7. The preceding six folios (24 pages) of the score have been lost. The present edition represents an attempt to reconstruct this cantata, despite its extremely problematic transmission, and thus make it accessible to actual performance once again.

The text of the cantata has been preserved in the volume that Picander (Christian Friedrich Henrici, 1700–1764) published in 1728 under the title *Cantaten auf die Sonn- und Festtage durch das gantze Jahr* (*Cantatas for Sundays and Festivals through the Whole Year*)³, in the preface to which he explicitly urged Bach to set the volume to music. Contrary to a long-held assumption,⁴ this request probably did not lead to a complete "Picander-Jahrgang" by Bach; it would seem that Bach selected only individual texts to set to music.⁴ Thus, the necessity of directly linking these cantatas to the year of publication of Picander's volume is eliminated. Likewise, the traditional dating of BWV 197.1 to 25 December 1728, although still quite plausible, is thus called into question. This is even more so since the watermark of the fragment, NBA IX/1, no. 86, is encountered in Bach's work both around 1729 and around 1736/37.⁵ However, because of the assumed parody of movement 1 (see below), BWV 197.1 must in our opinion have been composed before summer 1733, and a composition for Christmas Day 1728 or 1729 still seems the most likely.

The cantata text opens with the well-known hymn of praise from the Christmas story (Luke 2:14, "Glory to God in the highest"), which Bach also set to music in the cantata *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110 (duet no. 5) and in the *Christmas Oratorio* BWV 248 (chorus no. 21). In the latter two instances, the text is used for an internal movement; in BWV 197.1, on the other hand, the angels' hymn of praise forms the opening of the cantata as a whole. The hymn of praise continues in aria no. 2, where the first line ("Declare ye, o heavens, the glory of the Lord, the ends of

the earth proclaim his mighty strength.") is a paraphrase of Psalm 19:1–2 ("The heavens declare the glory of God, and the firmament showeth his handiwork"); the second line emphasizes the divine love that sustains us when we go astray. The recitative no. 3 emphasizes Christ's incarnation through his (lowly) birth, whereupon in aria no. 4 Jesus is metaphysically invited to arise from his manger to give life to the hearts and mouths of the faithful. The recitative that follows uses simple antonym pairs (suffering – joy, sickness – healing, etc.) to praise the benefactions of the Savior, while aria no. 6 affirms the *unio mystica* between Christ and the faithful even in difficult circumstances. The fourth and final stanza of the Jesus chorale "Ich freue mich in dir" by the Leipzig lawyer and poet Caspar Ziegler (1621–1690) serves as the closing chorale.

The two arias still extant in the score fragment are parodically related to two movements from the wedding cantata *Gott ist unsre Zuversicht* BWV 197.2, which must have been composed around 1736/37.⁶ The assumed sequence of origin from the Christmas cantata to the wedding cantata is confirmed by the manner of arrangement: In the aria "O du angenehmes Paar" BWV 197.2/6, the contralto part is performed an octave lower by the bass, and the two flute parts of BWV 197.1/4 are played an octave lower by two violins *con sordino* – at least in the 19 measures surviving in both versions. In addition, an oboe part was added, which merely provides echo-style interjections in the A section, giving the movement a new, playful trait. A similar lightening of affect can be observed in "Vergnügen und Lust" BWV 197.2/8. Here Bach transposed the original BWV 197.1/6 up a fourth and changed the solo parts from a bass to a soprano and from an oboe d'amore to a solo violin. To this was added a loose elaboration of the continuo part in the form of a pair of oboes, almost entirely confined to a "dabbing" off-beat eighth-note accompaniment. Thus the distinctly pastoral, intimate movement of the Christmas cantata is virtually transformed into a secular *Ländler*!

As already mentioned, the score fragment contains only the last 19 measures of the aria no. 4 "O du angenehmer Schatz", which correspond to measures 53–71 of BWV 197.2/6. In the case of the two instrumental upper parts of BWV 197.1/4, one would be inclined at first to think of recorders because of the markedly high register (g¹–e³), the pronounced pastoral character of this aria, and the fact that the opening chorus provides for only two oboes as obbligato winds (regarding which, see below). These parts could then be played by the oboists as usual. The musically closely related aria "Esurientes" from the Magnificat BWV 243.1, for example, was also conceived for a pair of recorders. However, the notation forbids this interpretation, for Bach notated recorders throughout – and up to and including the definitive score of the *St. Matthew Passion* of 1736 – in the so-called French treble clef (g clef on the first line instead of the second). Thus, the parts in question can only have been transverse flutes, as was already ascertained

¹ In the following we use the BWV number according to the 3rd edition of the Bach-Werke-Verzeichnis of 2022, as already found in Christoph Wolff, *Bach vocal. Ein Handbuch*, Stuttgart, 2021.

² Cf. Tatjana Schabalina, "»Texte zur Music« in St. Petersburg – Weitere Funde," in: *Bach-Jahrbuch* 2009, pp. 11–48 (here pp. 20ff.).

³ Cf. (e.g.) Klaus Häfner, "Der Picander-Jahrgang," in: *Bach-Jahrbuch* 1975, pp. 70–113; Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten*, Kassel 2005, p. 63.

⁴ Klaus Hoffmann, "Anmerkungen zum Problem Picander-Jahrgang," in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig*, Konferenzbericht Leipzig 2000, ed. by Ulrich Leisinger, Hildesheim, 2002, pp. 69–87; Peter Wollny, "Zwei Bach-Funde in Mügeln. C.P.E. Bach, Picander, und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren," in: *Bach-Jahrbuch* 2010, pp. 111–151 (here pp. 131–134).

⁵ Yoshitake Kobayashi, "Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bach. Komposition- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750," in: *Bach-Jahrbuch* 1988, p. 10.

⁶ Kobayashi 1988 (see footnote 5), p. 39.

in the old Bach Gesamtausgabe (BG).⁷ Another problem in this movement is the obbligato instrumental part in the bass. The BG designated it as a violoncello part (which has been adopted by the New Bach Edition, albeit with reservations), but the bassoon, which is explicitly prescribed in the later version BWV 197.2/6, seems more idiomatic overall; moreover, the part has apparently been retained unchanged in the arrangement.

It can be assumed that the aria no. 4 "O du angenehmer Schatz" had the same five-section form as BWV 197.2/7 (namely A: mm. 1–27, B: mm. 27–39, A': mm. 39–41, B': mm. 41–51, A": mm. 51–71). The reconstruction of the first two A-sections, the opening measures of A" (preserved in the score fragment from the third measure on) as well as the beginning of the B-section (the arioso insert mm. 27–29, which stands on its own) do not cause any difficulties: the flute parts have apparently been transferred unchanged into the violin parts of the wedding aria and can easily be reproduced an octave higher; the oboe part here clearly represents a later layer. In the B-sections, however, more specifically in mm. 29–38 and 43–50, the oboe takes the instrumental lead in the later parody and becomes the duet partner of the vocal part; the violins here have only an accompanying function. Here, one of the two flutes must have originally taken over the instrumental duet part. This raises the question of what the other flute might have played then. In the two trio sections with alternating upper voices (m. 31–34 and 43–46), the latter probably had a purely accompanying function, like the violins in BWV 197.2/6 (in this sense, the second voice has been added in the present edition, following a model in BWV 1030/1). In the remaining measures, which represent variations on passages of the A-section, an attempt has been made to add the second flute part in imitation of the above.⁸ The role of the continuo presents a striking problem. In BWV 197.2/6 it plays throughout, but is omitted in the surviving fragment of the vocal section of BWV 197.1 (mm. 53–62). On the other hand, it can be assumed that the continuo plays throughout the B-sections which are not contained in the autograph fragment, since its omission would lead to excessively large gaps in the setting. But in our opinion, a continuous continuo part sounds better also in the two framing A-sections, in analogy to the wedding cantata (cf. especially the questionable chord inversions in mm. 60–62 that would otherwise arise). It is quite conceivable that Bach had actually realized a continuous Bc part in the once existing parts for the Christmas cantata. For this reason, the continuo in the vocal sections of A and A" is added in square brackets so that the performers can make their own decisions.

The first movement of the *Gloria* from the Missa BWV 232.2 of 1733 ("Gloria in excelsis deo" – "Et in terra pax") has long been considered a parody due to the handwriting in the autograph (Critical Report, Source B 2). It was Alfred Dürr who first pointed out that the archetype of this movement

could very well have been the textually identical opening movement of Cantata BWV 197.1.⁹ He also proved that the two sections of this movement could hardly have originated in separate compositions (as had been claimed earlier), but must have formed a unity from the beginning, and that in both sections the vocal five-part harmony was achieved only through reworking; the original was undoubtedly conceived in four parts. Dürr also noted that there is a deviation from the Luther text in the original printing of the Picander text ("Friede auf Erden" instead of "und Friede auf Erden"), which is particularly congenial to the probable textual underlay of the main theme of the second section. Dürr's hypothesis on BWV 197.1/1, which, as far as I can see, has been received only in a rather off-hand manner,¹⁰ seems very plausible upon closer examination. Thus, in addition to recovering the cantata for practical use, the present reconstruction also aims to show that the opening chorus of the Christmas cantata *Ehre sei Gott in der Höhe* must indeed have been the model for the parody "Gloria in excelsis Deo." Thus, the reconstruction work included the reduction of the choir from five to four voices as well as the new text underlay with the German version of the angels' song according to the Picander print. The guideline for this was, of course, the autograph score of 1733, in which the instrumental parts as well as in the vocal bass are largely in fair copy, whereas the four upper vocal parts (soprano I, II, contralto, tenor) show numerous traces of ad hoc expansion of the number of parts. Various conspicuous planning errors (cf. the list in the Critical Report), as well as the overall lesser importance of soprano II in comparison with the other vocal parts, indeed clearly indicate its origin from a four-part original. Our reconstruction takes up as far as possible the original form that can be deduced from Bach's corrections (details on this in the Critical Report), but many places remain where such indications are missing; here Bach apparently already made the correct decisions in his head, for the five-part vocal movement appears (almost) entirely as a fair copy. In such passages, the logic of vocal four-part harmonic setting plays the decisive role in our approximation of the possible original form.

We are in much more uncertain territory with movements 2 and 3; in these, there are no direct points of reference. For no. 2, therefore, we had to look for an aria which, in the context of the given movements 1 and 4–7, should fulfill the following criteria:¹¹ originating from a secular cantata, for tenor or soprano, an origin before 1728–29 (but preferably not much earlier), in a minor key (preferably B minor), with (at least) string accompaniment, and also textually/metrically to some extent suitable as a parody model. Only one extant aria comes into question, namely the aria for tenor, strings and continuo "Verstummt, ihr holden Saiten!" from the *Trauerode* BWV 198. This work was composed in

⁹ Alfred Dürr, "Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe: Eine Bestandsaufnahme," in: *Die Musikforschung* 45 (1992), pp. 117–138 (here pp. 121–124).

¹⁰ Konrad Küster in: *Bach-Handbuch*, Kassel 1999, p. 506; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach – Messe in h-Moll*, Kassel 2009, pp. 144f. Curiously, after his 1992 essay (see footnote 9), Alfred Dürr never revised the relevant text for BWV 197.1 in his *Kantatenhandbuch* (cf. footnote 3, pp. 129–131).

¹¹ Cf. also the considerations in Alfred Dürr, *Kritischer Bericht zu NBA I/2: Kantaten zum 1. Weihnachtstag*, Kassel 1957, p. 47.

⁷ Edition of the Bach-Gesellschaft, Vol. 41, ed. by Alfred Dörfel, Leipzig, 1894, p. 109.

⁸ These are measures 9–11 and 13–15 with 29–31 and 41–43, and measures 19–20 and 59–60, respectively, with measures 35–36 and 47–48.

October 1727, and the text of the Christmas cantata can be quite easily underlaid to the vocal part of this aria (especially in the A-sections), without laying claim to being a real reconstruction in the sense of a putative parody model, as is the case with the first movement.

The recitative no. 3 is, of course, completely lost, but thanks to Picander we are not entirely dependent on a new composition in the context of the present reconstruction. Picander used almost the same text incipit in another recitative text contained in the 1728 volume: "O Liebe, welcher keine gleich!" (BWV 197.1: "O Liebe, der kein Lieben gleich") in the Pentecost cantata *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*. Bach set this cantata to music in 1729 (BWV 174).¹² This accompagnato movement also fits well into the Christmas cantata in terms of key (the B minor movement is also followed by a G major aria in BWV 174) and, moreover, is set for tenor, the solo voice still missing in our reconstruction after the insertion of the soprano aria no. 2. It was therefore adopted as the starting point of our reconstruction, in free continuation by the editor after the first two measures because of the textual differences (also, the recitative text to 197.1 is two lines shorter). Furthermore, the unusual three-part string accompaniment of the recitative BWV 174/3, arising from the special instrumentation of the Pentecost cantata BWV 174, has been transformed into the normal four-part instrumentation with two violin parts which can be assumed for BWV 197.1/3.

Bach notated the final chorale no. 7 – as he often did – on two staves, without text or other indications. While the text is known, thanks to the Picander print, to be the fourth verse of the chorale "Ich freue mich in dir" by Caspar Ziegler, the instrumentation seems less unambiguous. The only aspect that can be assumed with certainty for the instrumentation of the chorale – as indicated in the score in normal engraving – is the usual division of strings and woodwinds. However, in view of the character and key of this chorale (D major, as in no. 1), it is rather unlikely that the trumpet choir would not be included.¹³ The conspicuous threefold occurrence of unresolved leading notes (m. 4 contralto, m. 7 tenor and m. 15–16 contralto) also points in this direction, since at these points the 1st trumpet would play the leading note along with its regular upward resolution. Bach did not need to notate a trumpet part in the score, he was quite used to entering such directly into the parts, which have been lost for BWV 197.1. An editorial trumpet choir setting has therefore been added to the chorale in small engraving.

As can be observed in the copy of the autograph score of the *Missa in h* BWV 232.2, probably made directly after the cantata score, only two oboes are provided as woodwinds in the concept of the opening chorus, but this poses a problem in view of the presence of an aria with two obbligato transverse flutes. In the set of parts for the *Missa* (Crit. Report, Source **B 2a**), Bach had the oboe parts for this movement largely doubled by the two flutes. Incidentally, this procedure has a precedent in Bach's cantata oeuvre, namely in another composition for Christmas Day: the autograph score of the cantata *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110. Like BWV 197.1, it contains an aria with two flutes; for the opening chorus, likewise only the oboes are indicated, but in the set of parts made at the same time, the doubling of the oboes is realized in the flute parts. It is therefore likely that this was also the case with BWV 197.1, and accordingly the opening chorus (as well as, of course, the final chorale) is included in the flute parts of the present edition. The bassoon part presents a problem, for the presence of a concertante bassoon in movement 4 raises the question of what else the bassoon is to play; here we follow the pattern of the original Dresden parts of the *Missa*, in which the bassoon, in addition to the aria with two obbligato bassoon parts, is assigned to the continuo in the choral movements. The figuring of the continuo part was inserted in movement 1 according to the original Dresden part from 1733, in movements 2–7 it represents an editorial addition.

Culemborg, spring 2022

Pieter Dirksen

Translation: Gudrun and David Kosviner

¹² That this also goes beyond the textual reference is suggested by the aria BWV 174/2, which opens with the same motif as the final aria from BWV 197.1 – The text of the recitative BWV 197.1/3 bears a striking resemblance to the first recitative of the cantata for Christmas Day 2, 1723, *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* BWV 40 (see German Vorwort).

Whether the anonymous text of this cantata can be attributed to Picander should be investigated more closely; a collaboration with Bach would thus be earlier than has become known so far (the oldest confirmed collaboration is the secular cantata *Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen* BWV 249.1 dated February 1725).

¹³ Cf. also the similar considerations (in a different context) of Klaus Hofmann, "Über die Schlusschoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten," in: *Bach-Jahrbuch* 2001, pp. 151–159.

Ehre sei Gott in der Höhe

Glory to God in the highest

BWV 197.1 (197a)

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Coro

The musical score consists of ten staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (indicated by '8').

- Tromba I**: in Re / D. Staff 1.
- Tromba II**: in Re / D. Staff 2.
- Tromba III**: in Re / D. Staff 3.
- Timpani**: Re-La / d-A. Staff 4.
- Flauto traverso I** / **Oboe I**. Staff 5.
- Flauto traverso II** / **Oboe II**. Staff 6.
- Violino I**. Staff 7.
- Violino II**. Staff 8.
- Viola**. Staff 9.
- Soprano**. Staff 10.
- Alto**. Staff 11.
- Tenore**. Staff 12.
- Basso**. Staff 13.
- Continuo**. Staff 14.

Large, stylized letters 'H' and 'A' are overlaid on the music, corresponding to the beginning of the vocal parts 'Herr Jesu Christ' and 'Amen' respectively. Measures 5, 6, and 7 are indicated at the bottom of the page.

Aufführungsduer / Duration: ca. 25 min.

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 31.402

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

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

Reconstructed and

edited by Pieter Dirksen

English version by Gudrun Kosviner

8

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

15

6 5 7 6 6 5 6 5

22

Eh re sei Gott in der
Glo ry to God in the

6 5 6 5 6 4 3 6 [5 4 3] [5 4 3]

re sei Gott
 ry to God
 der - he, sei Gott in der Hö - he,
 the high - est, to God in the high - est,
 Hö high - - - - he, sei Gott in der Hö - he,
 - est, to God in the high - est,
 - re sei Gott in der Hö - he, sei Gott in der Hö - he,
 - ry to God in the high - est, to God in the high - est,
 Eh - re sei Gott in der Hö - he, sei Gott in der Hö - he,
 Glo - ry to God in the high - est, to God in the high - est,

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

36

F1

a 2

Ob

G a n d U

Eh
glo

8

7 6 # 6 6 # 7 6 #

43

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

5 6 # 8 6 [6] 9 8 5 6 6 6
 5 5 4

64

The musical score consists of eight staves of music. The first four staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The key signature changes from G major (no sharps or flats) to A major (one sharp). The time signature is common time throughout.

Staves 1-4: These staves feature large, stylized letters 'Gloria' and 'Amen' overlaid on the musical notes. The letter 'G' is positioned above the fourth staff, and the letters 'loria' are integrated into the notes of the third staff. The letter 'Amen' is positioned above the second staff, with its loops and curves extending across the notes of the first and second staves.

Staves 5-8: These staves show lyrics in both German and English. The lyrics are:

- der Hö - he, — der Hö - he,
- the high - est, — the high - est,
- Eh - - - glo - - -
- der Hö - he, — the high - est,

Pedal Notes: Pedal notes are indicated by numbers below the bass staff. The numbers are: 7, 5, 5, 2, 4, 7, 6, and 5.

71

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

7 7 6 6 5

78

re - sei -
ry - to -

Eh - re sei Gott in _ der_ Höh',
glo - ry and praise be _ to _ God

- ry to Gott,
- ry to God,

Eh - re sei Gott in _ der_ Höh',
glo - ry and praise be _ to _ God

Eh - re sei Gott in _ der_ Höh',
glo - ry and praise be _ to _ God

he,
est,

5 6 5 6 6 6 6 4

in der Hö
in the high

he,
est,

in der
in the

in der Hö
in the high

in der Hö
in the high

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

in der Hö - he,
in the high - est,

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

3

92

Hö
igh - - - he, Eh - - - re, Eh - - - re sei
est, glo - - - ry, glo - - - ry to

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

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

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

9 8 5 6 6 [6 5] 6

99

in
in
d
Hö
gh
he.
est.
Frie - de,
Peace,
on
earth
be
peace,

Gott
in
der
Hö
-
he.
est.
Frie - de,
Peace,
on
earth
be
peace,

Gott
in
der
Hö
-
he.
est.
Frie - de,
Peace,
on
earth
be
peace,

Gott
in
der
Hö
-
he.
est.
Frie - de,
Peace,
on
earth
be
peace,

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

Frie - peace, -
Fri - earth be - de - auf - Er - den und den good -
Frie - earth be - peace, on - Er - den, auf - Er - den, Frie - de auf Er-den und den good -
Er - den, auf on Er - den und den good -
Frie - de, - Frie - de auf Er - den und den good -
Frie - de, - Frie - de auf Er - den und den good -

7/4 6/4 7/4 5/3 6/4 6/2 7/5 6/4 6/2 6/- 6/4 2

*Men - schen ein Wohl - ge - fal - len.
will to - ward men, to - ward all men.*

*Men - schen ein Wohl - ge - fal - len.
will to - ward men, to - ward all men.*

*Men - schen ein Wohl - ge - fal - len.
will to - ward men, to - ward all men.*

*Men-schen ein Wohl - ge - fal - len.
will to - ward all men.*

tasto solo

116

6
4
2

#

6

—

6
4

6
5
2

6
5
6
5

120

tr

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

8

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

Fri - de, — Frie - de auf Er - den und den Men - schen ein Wohl - ge - fal -
 Peace, — on — earth — be — peace — and good - will — to - ward — all

Measure 1: 6/5
 Measure 2: 5/6
 Measure 3: 6/5
 Measure 4: 5/6
 Measure 5: 6/5
 Measure 6: 6/4, 5/4

en, ein Wohl - g
to - ward a

len, ein Wohl - ge - fal - len, den Men - schen ein
to - ward all men, and good - will to -

len, ein wohl - ge - fal -
men, to - ward all men,

Frie - de, Frie - de auf Er - den und den Men-schen ein Wohl - ge -
Peace, on earth be peace - and good - will to -

- 5 6 9 3 5 6 6 5 5 6 7 6

130

ge-fal
all men,

ein Wohl-ge-fal-len,
to-ward all men,

ein Wohl-,
good-will,

ein Wohl-,
good-will,

ein good-

ten, ein Wohl-ge-fal - - - - -
to-ward all men, _____

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

den
and

fal - - len, ein Wohl-ge-fal - - - - -
ward all men, to-ward all men, _____

Frie-de, - - - - -
Peace, _____

Frie-de auf Er-den und den
on earth be peace and good -

6 4 5 - 3 5 6 9 3 6 6 5

Carus

den und den
and good

sche - wohl - ge - fal - - len, ein Wohl - ge - fal - - len,
to - ward all men, to - ward all men,

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

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

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

6 5 6 6 6 6 5 6 7 7 6

146

en, ein Wohl-ge
en, to - ward all

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

8

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

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

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

149

8

Frie - de, — Fri - de auf Er - den und den
peace, — on — earth — be — peace — and good —

6 5 # — 5 6 6 6 5 6 3 5

Men - sch - go - ge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohl -, ein
vill, —————— good - will —————— toward all men, —————— good-will, —————— good -

len, ein Wohl - ge - fal - —————— len, ein Wohl - ge - fal - —————— len, ein Wohl - ge - fal -
to - ward all men, —————— to - ward all men, —————— to - ward all ——————

8 Men-schen ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - ——————
will —————— toward all men, ——————

Frie - de, —————— Frie - de auf
peace, —————— on —————— earth —————— be ——————

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

ein
to -
ge - fal - - len, Frie - de, Frie - de, Frie -
all men, _____ peace on earth, peace -

len, den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len, ein Wohl - ge - fal - - len, ein
men, good - will to - ward men, good - will to - ward men, good -

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

Er - den und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - len, ein Wohl - ge - fal - - - - -
peace - and good - will to - ward all men, to - ward all men, _____

6 6
 4 5 3
 6 5 6
 7

158

(tr).....

a

b

c

d

e

f

g

h

i

j

k

l

m

n

o

p

q

r

s

t

u

v

w

x

y

z

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

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

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

6 7
4 5
3 3

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

6 7 7
4 5
3 3

161

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

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

ein _____ Wohl - ge - fal - len, Frien - de
good - will, good - will, peace be,

ein Wohl - ge - fal - len, Frien - de,
good - will to - ward all men, peace be,

6 7 4 5 6 7 6 7 7

tr~~~~~

The musical score consists of six staves of music. The first three staves are in common time (indicated by a 'C') and the last three are in 7/8 time (indicated by a '7'). The key signature changes between G major (one sharp) and E major (two sharps). The vocal parts are written in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The lyrics are in German, with some words underlined. Large, stylized letters spelling 'Gesang' and 'Musik' are integrated into the musical notation, appearing as if they are part of the notes and rests.

de - den - schen ein Wohl - ge - fal - len, Frie - de, Frie -
on - and good - will, good-will, good - will to-ward men, peace, on earth be

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

8 und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - len, Frie - de, Frie -
peace be, peace be on earth and good - will to-ward men, peace be, peace

Frie - de, Frie -
peace be, be,

Frie - de, Frie -
peace be, be,

Frie - de, Frie -
peace be, be,

7 7 7

171

Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen, ein Wohlgefallen
Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen, ein Wohlgefallen
Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen, ein Wohlgefallen

174

len, ein
to -
g all
men, peace -
and good - will
to - ward
all
men.

len, ein
Wohl - ge - fal
to - ward
all
men.

8
len,
men,
ein Wohl - ,
good - will,
ein Wohl
good - will,
ge - fal
good - will
to - ward
all
men.

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

9 6 6: 6 6: 5 6 4 2 6 6 5 3 2

2. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

3

6

4

6 6 #

3

6 4

3

6 4

6 4+

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

5

6 4 6 6

6 5

6 5#

6 5

7

Er -
De -

4 2 6 6 6 5 6 6 6 5

9

zäh - let, clare - ye, are - ye,
ihr o — Him - mel, die heav - ens, the Eh - re glo - ry of the Got - tes, Lord, —

6 4 6 5 #

11

er - zäh - let, ihr Him - mel, de - clare - ye, o heav - ens, die Eh - re Got - tes, the glo - ry of the Lord, —

er - zäh - let, de - clare ye, er - zäh - let, de - clare ye, ihr o

6 7 5 4 3 5 4 # 6 5

14

Him - mel, die Eh - re Got - tes, ihr Fes - te, ver - kün - di - get sei - ne Macht.
heav - vens, the glo - ry of the Lord, — the ends — of the earth pro - claim his might - y strength.

6 6 2 6 6 6 6 4 5

16

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

19

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

22

Doch ver - ges - set nicht da - bei sei - ne Lie - be, sei - ne -
But re - mem - ber in your praise all the love and faith - ful -

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

24

Treu, die er an - ness that he gra - for - those
voll - were - for - bracht, - sei - ne - Lie - be, - sei - ne -
all the - love - and - faith - ful -

5 6 # 6 7# #

26

Treu, - sei - ne Lie - be, - sei - ne - Treu, -
ness, - all the love - and - faith - ful -

5 4 b 6 6 # 6 - - - 6 6 #

28

die
which
er
he
an
grant
de
ed
nen
those
Ver
who
lor
were
for

$\begin{matrix} 6\flat & 6 \\ 4 & \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ 5 \sharp

$\begin{matrix} 6\flat \\ 4 \end{matrix}$

30

be, sei - ne Treu,
and faith - ful ness,

sei - ne Lie - be, sei - ne
all the love and faith - ful

5 4 2 7 5 6 #

32

Treu, — sei - ne Lie - be, — sei - ne — Treu, —
ness, — all the love — and — faith — full — ness —

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

34

— die — er — an — de — nen Ver — lor — nen voll — bracht.
— which — he — grant — ed — those who were — for — torn.

6 6 6 6 6 5 6 5 6 6 6 6

36

6 6 6 6 6 5 6 5 6 6 6 6

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

39

6 6 6 6 6 5 6 5 6 6 6 6

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

42

Er - zäh - let, ihr Him - mel, die Eh - re
De - clare ye, o heav - ens, the glo - ry, the

6 6 5 6 6 5 # 5 4 3

44

Got - tes, er - zäh - let, ihr Him - mel, die Eh - re Got - tes, er -
glo - ry, de - clare ye, o heav - ens, the glo - ry of the Lord, de -

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

46

zäh - let, er - zäh - let, ihr Him - mel, die Eh - re Got - tes, ihr Fe - ste, ver -
clare ye, de - clare ye, o heav - ens, the glo - ry of the Lord, the ends of the

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

48

kün - di - get — sei - ne — Macht.
earth pro - claim his might - y — strength.

6 5 6 4 5 4 2 6 4 6 4

50

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

53

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

3. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

O Lie - be, der kein Lie - ben gleich! Der hoch - ge - lob - te Got - tes - sohn
 O love, ____ that no e - qual knows! The son of God so high - ly praised

Continuo

5 3 6 4 7 2 8 3 6 4 2

4

ver lässt se - Himmel - re - a Prinz ver lässt den Kö - nigs - thron und wird ein Knecht und als ein
 is heav'n - ly red a prince for - goes the roy - al throne for ser - vi - tude and to be

6 7 2

7

ar - mer Mensch - ge - bo - ren, da - mit das mensch - li - che Ge - schlecht nicht
 born in des - ti - tu - tion, and all so that hu - ma - ni - ty might

7 5b 6 - # 4 6 b

9

e - wig sei ver - lo - ren.
not be lost for - ev - er.

Was wird denn dir,
And what shall be,

mein treu - er
my faith - ful

Je - su, nun da - für?
Je - sus, your re - ward?

6 6
4 5
2 3

4. Aria

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Fagotto

Alto

Continuo

3

5 4
3 3
5 4
3 3

* Zur Continuo-Stimme siehe Vorwort. / For the continuo part see foreword.

5

5 6
4 # # #

7
7 6 4 - 7 6 #

9
O du an - ge - neh - mer Schatz, o du an - ge - neh - mer
O you pleas - ant, gra - cious trea - sure, o you pleas - ant, gra - cious

11

Schatz, —
treasure,

5 4 3 5 4 3 5 4 3

13

o du a -
o you pleas - ant,

neh - mer Schatz, —
gra - cious trea - sure,

o du an - ge - neh - mer
o you pleas - ant, gra - cious

6

15

Schatz, —
treasure,

he - be dich - aus - de - nen*
raise your - self — out - of - your

Krip - pen, nimm da - für - auf mei - nen -
man - ger, take your right - ful - place in -

9 4 8 3 9 5 8 4 9 4 8 3

* „dei-ner“

17

Lip-pen
stead -

und in mei - nem
on my lips and

Her - zen - Platz,
in my heart,

nimm
take

da
your -

5 4 7 # 6 4 5 6 4 5

19

für auf
right - ful

p - en in -
ste - den -

und in mei - nem
on my lips and

Her - zen - Platz,
in my heart,

5 4 4# 2 6

21

o du an - ge - neh - mer

o you - pleas - ant, gra - cious

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

23

Schatz!
treasure!

74

25

8 6 # 6 6/4 - 6 #

27

O du an-ge-neh-mer
O you please-ant, gra-cious

tr

6 6 7 6 7 1/2 6 # -

29

Schatz,
tre-a-sure,
o du an - ge - neh - mer Schatz,
o you pleas - ant, gra - cious trea - sure,
o du an - ge - neh - mer
o you pleas - ant, gra - cious

6

31

Schatz,
tre-a-sure,
be dich
dise your-self.
de - nen Krip - pen,
of your man - ger,
nimm da - für auf mei - nen
take your right - ful place in -

7
7#

33

Lip - pen - und - in - mei - nem - Her - zen
stead - pen - und - in - my - lips - and - in - my

6
5
7#
5/2

35

Platz, o _____ du _ an - ge - - neh - mer - Schatz, _ he - be dich aus de - - - nen
heart, o _____ you _ pleas - ant, _ gra - cious trea - sure, raise your- self out of _____ your

$\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ \sharp \end{matrix}$ — 6 6 7 $\frac{1}{2}$

37

Krip - pen, nim - da -
man - ger, take your

if mei - nen Lip - pen - und in mei - nem Her - zen
l place in - stead on my lips and in my

7 $\frac{1}{2}$ 5 6 5 6 6 7 5 4

39

Platz.
heart.

41

O du an - ge - neh - mer Schatz, — o du an - ge - neh - mer
O you pleas - ant, gra - cious trea - sure, o you pleas - ant, gra - cious

43

Schatz, — he - be dich aus _ de - nen Krip - pen, nimm da -
treas - ure, raise your - self - out - of your man - ger, take your

45

für - auf - mei - nen Lip - pen - und - in - mei - nem - Her - zen
right - ful - place - in - stead on - my - lips - and - in - my

47

Platz, o du an - ge - neh - mer Schatz, he - be dich aus de - - nen
heart, o you pleas - ant, gra - cious treasure, raise your - self out of your

5 4 5 6 6 7

49

Krip - pen, nim da - auf mei - nen Lip - pen und in mei - nem Her - zen -
man - ger, take your place in - stead on my lips and in my

6 4 5 6 6 6 4 5

51

Platz. O du an - ge - neh - mer
heart. O you pleas - ant, gra - cious

6 4 5 3

53*

Schatz, o du ange - neh - mer Schatz,
Schatz, o you pleas - ant, gra - cious trea - sure,

7
7
7

55

aus - de - nen knip - pen, nimm da - für - auf - mei - nen
out - of your man - ger, take your right - ful - place in -

8 3 9 4 8 9 4 8

5

Lip-pen und in mei - nem Her - zen Platz, nimm da -
stead - on my lips and in my heart, take your -

5 4 5 4 3 5 4 3

* Ab hier ist der Notentext im fragmentarischen Autograph erhalten. / From here on, the music is preserved in the fragmentary autograph.

59

für auf mei - nen Lip - pen und in mei - nem Her - zen Platz,
right - ful place in - stead on my lips and in my heart,

5 4 3 7 7 6 4 2

61

o du an - - - ge - neh - - mer ___
o you pleas - - - sant, gra - - cious ___

6 4 2 6 6 6 5 4 3

63

Schatz!
tre-a-ure!

65

5
4
3
5
4
3
5
4
3

67

6

69

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

5. Recitativo

Basso

Das Kind ist mein, und ich bin sein, du bist mein Al - les un - ter
 The child is mine, and I am his, you are my all am - ong them

Continuo

Al - len und au - ßer dir soll mir kein Gut, kein Klein - od wohl - ge - fal - len. In
 all; a - part from you no earth - ly goods, no trea - sure shall please me. Ab -

Man - gel hab ich Ü - ber - fluss, in Lei - de hab ich Freu - de, in ic - rank, heilt
 un - dance will I have in want, in suff' - ring I am joy - ful, here I feel, it heals

mich, bin ich schwach o trägt er mich, bin ver - iert, so sucht er
 me, where I faint strength - ens when am lost, he seeks

und wenn ich fal - he mich, ja, wenn ich end - lich ster - ben muss, so bringt er
 and when I fall me, yea, and when I must die at last, he brings me

mich zum Him - mels - le - ben; ge - lieb - ter Schatz, durch dich wird
 to the life of heav - en; o - trea - sure mine, you give me

mir noch auf der Welt der Him - mel selbst ge - ge - ben.
 ev - en on this earth the pre - cious grace of heav - en.

6. Aria

Oboe d'amore

Basso

Continuo

6 6 6 6

5

6 5 6 5 6 5 4 3

9

as - se dich
not for -
hold
you with - in
my _____
heart
ev - er
lov - ing
and -

6 6 6

12

Glau - ben, ich las - se dich nicht,
faith - ful, I do not for - sake,

ich _____
but _____

6 5 3 6 5 6

15

schlie - ße dich ein
hold you with in

im Her - zen durch Lie - ben_ und
my heart ev - er lov - ing and

6 6 - 6 6 4 6 6 6

18

Glau - ben, ich las - se dich nicht, ich schlie - ße dich ein
faith ful, I do not for - sake, but hold you w - in

im my

6 6 6 5 6 6

21

Lie - ben, im _ Her - zen durch Lie - ben und
lov - ing, my _ heart ev - er lov - ing and

5 2 6 6 5 4 6 6

24

Glau - - ben, im Her - - zen durch Lie - - ben und Glau - - ben.
faith - - ful, my heart - ev - er lov - ing and faith - ful.

4 # 6 6 4 5

27

6 6 6 6 6 #

31

6 6 6 4/2 6

34

4 2 # 4/2

soll dich mein Licht, noch Mar - ter, noch Pein, ja,
you, gra - cious light, not tor - ture, nor pain, nay,

37

6 6 5 # 6 5 #

sel - ber _ die _ Höl - le nicht rau - ben, es soll dich mein Licht, noch
not ev - en hell shall de - prive me, of you, gra - cious light, not

40

Mar - ter, noch Pein, ja, sel - ber die Höl - le nicht
tor ture, nor pain, nay, not ev - en hell shall de -

7 7 6 4 7 6

43

rau
privé

6 6 2 6

46

ben, me, na
sel - ber die Höl - le nicht rau - ben.
not ev - en hell shall de - privé me.

6 6 6 5

49

Ich
I

6 6 6 6 6

53

las - se dich nicht, ich schlie - ße dich ein im _____ Her - zen _ durch Lie - ben_ und_.
do not for - sake, but hold you with - in my _____ heart ev - er lov - ing and -

6 6 6 6 6 6

56

Glau - ben, ich las - se dich nicht,
faith - ful, I do not for - sake, but hold you with

6 6 6 6 6 6

60

n Her - zen durch Lie - ben und Glau - - - ben, ich
heart ev - er lov - ing and faith - - - ful, I

6 2 6 6 6 6

63

las - se dich nicht, ich schlie - ße dich ein im _____ Her - - - zen _ durch
do not for - sake, but hold you with - in my _____ heart ev - er -

6 7 6 7 6 5

66

Lie - ben, im - Her - zen durch Lie - ben - und - Glau - ben, im
lov ing, my heart ev er lov ing and faith ful, my

6 5 6 - 6 6 6 3 4

69

Her - zen durch Lie - ben und Glau - ben.
heart ev er lov ing and faith ful.

6 7 3 6 4 5 3

72

6 6 6

75

Lie - ben, im - Her - zen durch Lie - ben - und - Glau - ben, im
lov ing, my heart ev er lov ing and faith ful, my

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

7. Choral

Tromba I
in Re / D

Tromba II
in Re / D

Tromba III
in Re / D

Timpani
Re-La / d-A

Soprano
Violino I
Flauto traverso I / II
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenor
Violoncello

Bassoon

Continuo

Wohl - an, so will ich mich an cleave un - to Je - su, hal - ten, und Je - sus, yea,
And so I will forth - with cleave un - to you, o Je - sus, yea,

so will ich forth - with an dich, o Je - su, hal - ten, und Je - sus, yea,

so will ich forth - with an dich, o Je - su, hal - ten, und Je - sus, yea,

Wohl - an, so will ich mich an cleave un - to Je - su, hal - ten, und Je - sus, yea,
And so I will forth - with cleave un - to you, o Je - sus, yea,

6 6 7 6 5
 4 2

11

leb ich ganz al - lein, auf dich al - ein, auf dich, mein Je - su, schlaf ich ein.
live with - in your light, and when I die, with you I'll go in - to the night.

leb ich ganz al - lein, auf dich al - ein, auf dich, mein Je - su, schlaf ich ein.
live with - in your light, and when I die, with you I'll go in - to the night.

leb ich ganz al - lein, auf dich al - lein, auf dich, mein Je - su, schlaf ich ein.
live with - in your light, and when I die, with you I'll go in - to the night.

leb ich ganz al - lein, auf dich al - lein, auf dich, mein Je - su, schlaf ich ein.
live with - in your light, and when I die, with you I'll go in - to the night.

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A Die fragmentarische autographe Partitur. New York, Pierpont Morgan Library & Museum, Signatur B 1184. E33 (Heinemann MS 10).¹

Die Partitur enthält nur den Schluss von Nr. 4 sowie die Sätze 5 bis 7 auf einem, auf allen vier Seiten beschriebenen Bogen (vermutlich der letzte von insgesamt 7 Bögen). Die Handschrift gehörte nach Bachs Tods wahrscheinlich zum Besitz Wilhelm Friedemann Bachs. Um 1860 ist das erhaltene Fragment in Wien nachweisbar (Besitz Julius Epstein?) und gelangte über eine Zwischenbesitzerin zum Auktionshaus Karl Ernst Henrici. Von dort wurde es 1927 an Dannie N. Heinemann verkauft, mit dessen Sammlung es zunächst als Leihgabe (1962) und dann als Geschenk (1972) an die Pierpont Morgan Library in New York kam. Als Wasserzeichen lässt sich ein Posthorn mit dem Gegenzeichen GAW (Georg Adam Walther, Papiermühle Breitenbrunn), erkennen (NBA IX/1, Nr. 86). Es kommt nur in wenigen Handschriften Bachs vor.

Inhalt des Fragments:

S. 1: Satz 4, T. 53–70a

S. 2: Satz 4, T. 70b und 71. Satz 5, überschrieben *Recit.*, unten den Anfang von Satz 6 (bis T. 9)

S. 3: Satz 6, T. 10–42

S. 4: Satz 6, T. 43–Schluss, darunter, eng auf 2 Systemen und zwei an den unteren Rand geschriebenen Takten Satz 7 überschrieben *Choral*. Nur die Singstimme, ohne Text. Ganz unten auf der Seite der Schlüsseleinführung: „Fine SDG“ und wurde mit „Feyer=“ zu lesen. Die Handschrift weiß zahlreiche Japanseide überzogen. Sie ist

B 1 Berlin, Staatsbibliothek Preuß. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Signatur Mus. Ms. P 197.2, Autograph, fol. 9v–11v: „Aria du...“ – für die Rekonstruktion von Satz 4 (Anfangsteil) dienten **C 1** und **C 2** (Textdruck).

B 2 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DL), Signatur Mus. 24-D-21 (BWV 232.2, teilautographischer Originalstimmensatz) – für die Rekonstruktion von Satz 1, wenn die Lesart *ante correcturam* in **B 2** nicht mehr zweifelsfrei zu ermitteln ist. Für eine Beschreibung siehe Carus 31.232 (hrsg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart 2014).

B 2a Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DL), Signatur Mus. 24-D-21 (BWV 232.2, teilautographischer Originalstimmensatz) – für die Rekonstruktion von Satz 1, wenn die Lesart *ante correcturam* in **B 2** nicht mehr zweifelsfrei zu ermitteln ist. Für eine Beschreibung siehe Carus 31.232 (hrsg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart 2014).

B 3 D-B, Signatur Mus. Ms. Bach P 41, Faszikel 1 (BWV 198, Autograph), fol. 9r–10v: *Aria [„Verstummt, ihr holden Saiten!“]* – für die „Rekonstruktion“ von Satz 2. Für eine Beschreibung siehe Carus 31.198 (hrsg. von Uwe Wolf, Stuttgart 2015).

B 4 D-B, Signatur Mus. Ms. Bach P 115 (BWV 174, Autograph), fol. 18r: *Recit. [„O Liebe, welcher keine gleich!“]* – für den Rekonstruktionsansatz von Satz 2. Für eine Beschreibung siehe Carus 31.174 (hrsg. von Karin Wollschläger, Stuttgart 2017).

B 5 Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Vierter Theil, Leipzig 1787, S. 182, Nr. 311: Choralsatz „O Gott, du frommer Gott“ (= BWV 398).

BG Erstausgabe des autographen Fragments A. Johann Sebastian Bach's Werke. Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft, Band 41, hrsg. von Alfred Dörrfeld, Leipzig 1894, S. 109–114.

C 1 Cantaten auf die Sonnen- und Festjahre durch das ganze Jahr, verfertiget durch Picander, Bern, Leipzig 1718, S. 71–73: „Am ersten heiligen Leyhna“ = „Feyer=“ (Textdruck)

C 2 Picanders Erneuter Schatz und Satyrische Gedichte, Dritter Theil, Leipzig 1718, S. 85–87: Wiederabdruck von **C 1**, mit einzelnen Änderungen (Textdruck).

Als Redaktionsgrundlage für Satz 4 (Schlussabschnitt) und 5–7 diente die autographe Partitur A. Wegen des ausgesprochen schlechten Erhaltungszustands der autographen Partitur wurde die Erstausgabe **BG** vergleichend herangezogen, die einen weniger zerstörten Zustand dieser Handschrift widerspiegelt. Zusätzlich wurde für Satz 7 die Sekundärquelle **B 5** benutzt. Für die Rekonstruktion von Satz 1–3 und Satz 4 (Anfangsteil) dienten **C 1** für die Textgrundlage sowie die Sekundärquellen **B 1–4** für die musikalische Anteile als Grundlage.

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. Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert. Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – z. B. die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel, Ergänzung bzw. Tilgung von Warnungsakzidentien, moderne Orthografie beim Singtext – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, werden bereits im Notentext diakritisch (durch Kleinstich, Kursivdruck, Striche-

¹ Zu der fragmentarischen Partitur und ihrer Provenienz siehe Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika / Bach Sources in America*, Kassel 1984, S. 61–64.

lung oder auch durch Klammern) gekennzeichnet und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

In den in der vorliegenden Kantate durch Rekonstruktion gewonnenen Sätzen (1–3, sowie der Anfang von Satz 4) wird allerdings mangels direkter Quellen auf eine diakritische Kennzeichnung der gegenüber den Rekonstruktionsvorlagen vorgenommenen Ergänzungen verzichtet.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, a.c. = ante correcturam, B = Basso, Bc = Basso Continuo, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Obda = Oboe d'amore, p.c. = post correcturam, S = Soprano, S I = Soprano I in **B 2**, S II = Soprano II in **B 2**, T = Tenore, Tr = Tromba, Zz = Zählzeit

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – ggf. Zeichen im Takt (Note oder Pause) – ggf. Quelle – Lesart/Bemerkung

1. Coro

Wortlaut nach **C 1**: *Ehre sey GOtt in der Höhe, | Friede auf Erden und den | Menschen ein Wohlgefallen.*

Als einzige Quelle für unsere Rekonstruktion diente die autographen Partituren B 2, welche offenbar direkt aus der verschollenen Kantatenpartitur ab- und umgeschrieben wurde. Dass Sopran II in B 2 als fünfte Stimme neu hinzugekommen ist und Bachs Vorlage nur vier Vokalstimmen umfasste, geht aus folgenden Unregelmäßigkeiten bzw. Irrtümern klar hervor:

1. Beim Ersteinsatz T. 28–32 (S. 21 des Autographs) hat Sopran II noch kein eigenes System, sondern wird zusammen mit Sopran I auf einem System notiert.

2. Auf der darauffolgenden Seite (S. 22) bekommt Sopran II zwar ein eigenes System, aber Bach notierte am Anfang dieses Systems zu irrtümlich den Altschlüssel.

3. Auf S. 32 wird der Alt irrtümlich auf dem noch leeren System von Sopran II weitergeführt.

4. Ab T. 146 (S. 35) hatte Bach ursprünglich hier beginnenden neuen Fugenexportstrich dies aber wieder aus.

5. Dreimal wird Sopran II im schließende Einsatz der 1 er ist somit überflüssig. Fällen im Gegensatz dazu wird).

6. Dazu f zepsch gen

von Sopran I zwendige Sop

esehen, Sopran II verbran I gehen zu la gatos lediglich der ab 77, 157 und 174) und Sopran II in allen drei te Thema zugewiesen orrekturenreiche Kon- technischen Anpassun lt und Tenor erstreckt.

Den Anmerkungen ver-
ring zu sehenden Kultur-
e in den vier hohen
terra pax; Carus
sind auf der
en die in diesem Zu-
wie Abweichungen der
nahmen im Zugsnotentext BWV 232.2,
Satz 4 a/b, S. 38ff. Hochauflösende
dieser Ausgabe navigierbar vorhan-

- | | | |
|-------|-------|---|
| 29–33 | | der NA ist diese Stimme insgesamt weggelassen |
| 30 | T 1–2 | a.c. zwei einzelne Achtel, zusammengebalkt wegen neuem Text |



erweist sich dabei als Nachtrag (p.c.), denn er wurde als Überschreibung zweier Ganztaktpausen eingetragen. Offenbar entstand „x“ erst als Neubildung beim Hineinkomponieren des neuen S II in T. 55–56, und wurde rückwirkend dann auch im ursprünglich pausierenden Alt ergänzt Lesart p.c. wg. Weiterkorrektur nach 1733 unbedeutlich, es sieht so aus, als ob die 1. Note a.c. *fis*¹ war, aber damit entstünde eine Parallelie zum S; NA folgt den Stimmen B 2a

62	A 1	p.c. h^1
63–64	T	letztes Achtel T. 63 p.c. zwei Sechzehntel $fis^1 gis^1$, 1. Note T. 64 a^1 ; das übergebundene fis^1 entspricht der Lesart a.c. (wobei auch der Bindebogen noch sichtbar ist)
64	B, Bc	B statt Achtel d^0 p.c. zwei Sechzehntel $e^0 d^0$; in Bc korrekturenlos Lesart p.c. eingetragen
77–79	T	Anpassungen wegen S II: T. 77 p.c. statt Vier- tel a^1 zwei Achtel $a^1 d^1$; 1. Note T. 78 a^0 statt a^1 – dies alles wohl wegen Vermeidung einer Terzverdopplung mit S II in T. 79 (in den Stim- men B 2a auf der Basis der Lesart p.c. weiter- entwickelte Lesart)
81–82	A	folgt hier S II
81–82	T	1. Note T. 81 p.c. a^1 ; in T. 82 statt 1.–2. Achtel p.c. Viertel a^0 (Lesart a.c. hier aber nicht ganz eindeutig feststellbar)
83	S [I]	p.c. a^2
83	A (S II)	p.c. cis^2
87–88	T	hier tritt der neue Füllgedanke „x“ wieder auf (vgl. Anm zu T. 43–65) und wurde deshalb weggelassen
91–101	S	die Linie entspricht genau T. 55–65 von S I, ist aber hier auf S II (T. 91–96) und T. 97–101 aufgeteilt (der hinzugefügten Charakter von S I, T. 91–96 zeigt sich auch im Auftreten des Neugedankens „x“)
95	T 1	p.c. fis^1 (wohl wege in S I)
97	S [I]	Sechzehntel p.c. $h^1 a^1 g^1 d^2$ (die Lesart a.c. entspricht T. 61)
97	T	Lesart p.c. zwei Sechzehntel $h^0 e^1$ fis^1 d^1 Achtel h^0 – zu den Stimmen B 2a Lesart a.c. ent- spricht den Stimmen B 2a
99–100	A	Neues Achtel T. 99 zwei Sechzehntel $h^1 cis^2$, 1. Note T. 100 d^2 ; das übergebundene h^1 ent- spricht der Lesart a.c. (wobei auch der Bindebo- gen noch sichtbar ist); vgl. auch T. 63–64 statt A $a^0 g^0$ bzw. G zwei Sechzehntel $a^0 g^0$ – G; geändert in Analogie zu T. 64 (s. dort)
100	B, Bc	wurde A; A wurde T eine Oktave tiefer (mit Änderung der Anfangsnote, zur Vermeidung einer Parallelie mit S), T (Füllnoten) entfällt
101–102	S [I], T	rekonstruierte Altlinie zusammengestellt aus S II und A (A trägt T. 104–107 Mitte klar den Charakter einer zusätzliche Füllstimme; ab Mitte 111–112 zeigt diese Stimme in der Hs. Konzeptcharakter)
104–113		
105	B	zweite Note wegen neuem Text notwendiger- weise angebunden; Tieferlegung in die untere Oktave ist Konjektur der NA
122	S 3–4	p.c. (nach 1733) punktierte Achtel mit Sech- zehntel (auch so an den analogen Stellen 125 A, 129 T, 132 B, 136 S [S II]). B 2a wie B 2 a.c.
135–137	S	der fünfte Themeneinsatz liegt im S II, wäh- rend für S I eine neue Füllstimme entstanden ist; NA folgt daher S II. Ab der zweiten Hälfte von T. 137 entspricht S wieder S I
135–137	A	auch im A hatte Bach erhebliche Änderungen vorgenommen; die Fassung a.c. ist aber klar erkennbar
136–137	T	ab T. 136 letzte Note S II entlehnt
139	T 3–4	S II entlehnt
141	T 3–4	S II entlehnt
145	A 6–7	p.c. $a^1 g^1$ (Änderung wegen neuer S II-Linie)
146	T 5–6	p.c. $d^1 h^0$ (Änderung wegen neuer S II-Linie)
156	A 5–6	p.c. $a^1 h^1$ (wie Ob II), a.c. wie VI II noch zu erkennen
156	Ob II, VI II, A 8	in B 2 widersprüchlich; Ob II und VI II haben cis^2 (mit \sharp), der A c^2 (mit \flat). Das \sharp ist aller- dings (v.a. in Ob II) überflüssig, vermutlich stand in der Vorlage ein \natural , das Bach beim Ab- schreiben in ein \sharp geändert hat
162–163	T	bis T. 163 2. Note S II entlehnt
163–165	A, T	A folgt zumeist S II, T folgt zum Teil A in B 2
170	T 3–6	S II entlehnt

3 Aria

2. Aria
Wortlaut nach **C 1**: Erzählt ihr Himmel die Ehre Gottes, | Ihr Veste,
verkündigt seine Macht. | Doch vergesst nicht dabey, | Seine Liebe,
seine Treu, | Die er an denen Verlohrnen vollbracht.
Parodiegrundlage bildet **B 3**, mit leichter Anpassung der Vokallinie an
den neuen Text. Die dort unvollständig durchgeführten, aber in ihrer In-

tention eindeutigen Artikulationsangaben sind hier konsequent ergänzt; für den Befund des Autographs siehe Carus 31.198, S. 40–45.

3. Recitativo

Wortlaut nach **C 1**: O! Liebe, der kein Lieben gleich, | Der hochgelobte
GOTtes Sohn | Verläßt sein Himmelreich; | Ein Printz verläßt den Königs-
Thron, | Und wird ein Knecht, Und als ein armer Mensch gebohren, | Damit
das menschliche Geschlecht, | Das ewiglich verloren, | Was wird denn
dir, | Mein treuer JEsu, nun dafür?

C 2 weist für die drittletzte Zeile die verbesserte Lesart „Nicht ewig sey verloren“ auf, welche hier übernommen ist. T. 1–4 sind nach den Anfangstakten von **B 4** modelliert; vgl. dazu das Vorwort.

4. Aria

Wortlaut nach **C 1**: *O! du angenehmer Schatz, I hebe dich aus denen Krippen I Nimm davor auf meinen Lippen I Und in meinen Hertzen Platz.*
 In **A** (fol. 1r–1v) sind nur T. 53–71 erhalten; T. 1–52 ist rekonstruiert nach **B 1**. Wie in Nr. 2 sind im rekonstruierten Teil dieser Arie die (in **B 1** schon reichhaltig vorhandenen) Artikulationsangaben konsequent ergänzt; für eine Wiedergabe des Befunds im Autograph, vgl. Carus 31.197, S. 44–51. Im Schlussteil nach dem Autograph werden hinzugefügte Artikulationsbögen durch Strichelung gekennzeichnet.

Für die Rekonstruktionsprinzipien und die Problematik der Continuostimme, s. das Vorwort.

7-8	Fg, Bc	die Parallelstelle T. 69-70 hat Bach in der Parodiefassung BWV 197.2 in den beiden Bassstimmen gegenüber der Lesart in A zur Verbesserung der Harmonie umgeschrieben, und diese neue Fassung findet sich in BWV 197.2 auch in T. 7-8. Da es aber ausgeschlossen ist, dass T. 7-8 in BWV 197.1 schon wie in BWV 197.2 ausgesehen haben (sonst könnte man T. 69-70 nicht erklären), haben wir uns hier für die Wiederherstellung der anzunehmenden Erstlesart entschieden. Die leichte harmonische Reibung zwischen Ober- und Bassstimmen wird an beiden Stellen durch die editorische Bezifferung wenigstens teilweise gelöst.
19-20	Fl II	die Linie in T. 19 bis Zz 1 von T. 20 ist der parallelstelle T. 59-60 d' entlehnt und ersetzt in B 1 von a ¹ /a ²
20	Fg, Bc	Fg in der 2. her; so a harm. nehm. der älteren Angleich Lesart von T. 60. Dab. B 1 eine Terz hösstelle T. 60. Diese war ohne Zweifel vorhanden, die autographische editorische An-
22		B 1 A (wohl hinzugefügten gungslücke der lehntellinie nach autographen Teils 9-10)
29-30		Oboe Singstimme der Parallelstelle ergänzt die Linie zur C-Stimme mit den Sext- und Dezimparallelen
29-30		Stimme ist in B 1 der Oboe zugewie-
30-31		ergänzt in Anlehnung an T. 10-11
32-38	Fl II	(mit Auftakt) entspricht der Oboenstimme in B 1
31-34	Fl I	ab 2. Hälfte von T. 31 editorische Ergänzung
35	Fl I	(mit Auftakt) ergänzt in Analogie zu Fl II, T. 59-60
36-38	Fl I	editorische Ergänzung
41-51	Fl I	(mit Auftakt) entspricht der Oboenstimme in B 1
41-46	Fl II	ab 2. Hälfte von T. 41 editorische Ergänzung
47-48	Fl II	(mit Auftakt) ergänzt in Analogie zu T. 59-60
48-50	Fl II	ab Zz 2 von T. 48 editorische Ergänzung
ab T. 53 nach A:		
56	A	letzte zwei Noten unleserlich; ergänzt nach B 1
56	Fg 14	fis ⁰ , B 1 hat f ⁰
56	Fg	letzte drei Noten unleserlich; ergänzt nach B 1 und Analogietakt 66
58	Fl I	9-10 unleserlich, Ergänzung nach B 1
58	Fl II	zweitletzte und vorletzte Note unleserlich, ergänzt nach B 1
60	Fl II	letzte vier Noten unlesbar, ergänzt nach B 1

60 Bc vgl. T. 20
65 Fl I, II, Fg Bach hat in **B 1** die Parallelen wie folgt beseitigt:



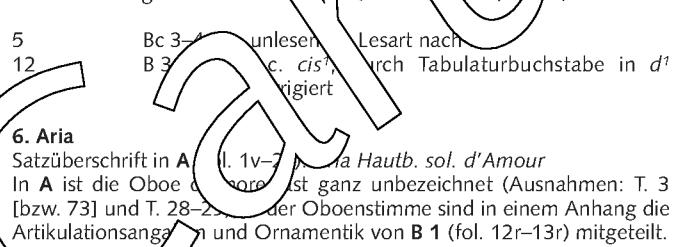
66	Fg 14	<i>fis^o, B 1 hat f^o</i>
67	Fl I 2–5	unleserlich, Ergänzung nach B 1 und Analogietakt 57
67	Fl II 2–5	unleserlich, Ergänzung nach B 1 und Analogietakt 57
68	Fl I 10	<i>h¹, B 1 hat c², siehe auch Analogietakt 60</i>
68	Fl I	letzte drei Noten unleserlich, ergänzt nach B 1 und T. 60
68f.	Fl II	viele Notenköpfe sind hier weggefallen, ergänzt nach B 1 und T. 60–61
69	Fg 11–12	<i>c¹ e^o (wohl Terzverschreibung Bachs)</i>

5. Recitativo

Satzüberschrift: *Recit*

Wortlaut nach C 1: Das Kind ist mein, | Und ich bin sein
mein alles unter allen, | Und ausser dir | Soll mir | Kein Gut
wohlgefallen. | In Mangel hab ich Überfluss, | In Leid hab ich
ich krank, so heilt er mich, | Bin ich schwach, so segt er ihnen, | Bin
ich verirrt, so sucht er mich, | Und wenn ich falle, | Litt er mich, | Ja
wenn ich endlich sterben muß, | So bringt er mich zum
Geliebter Schatz, durch dich, | Wirkt mir | Ich auf der Welle
selbst gegeben.

Die Bemerkungen beziehen sich



6. Aria

Satzüberschrift in A (l. 1v-7) *La Hautb. sol. d'Amour*

In A ist die Oboe & ~~der~~ ganz unbezeichnet (Ausnahmen: T. 3 [bzw. 73] und T. 28–29). In B sind in einem Anhang die Artikulationsangaben und Ornamentik von B 1 (fol. 12r–13r) mitgeteilt. Interessanterweise zog Bach zunächst eine Akkolade mit fünf Systemen; ~~leicht hat~~ ursprünglich die Absicht, einearie mit Oboe d'amore, Streicher und Continuo zu schreiben. Die Eröffnungstakte des obligaten Instruments entstanden wohl noch im Rahmen dieses ersten Ansatzes. Wortlaut nach C 1: Ich lasse dich nicht, Ich schließe dich ein, Im Hertzen durch Lieben und Glauben, Es soll dich, mein Licht, Noch Marter,

2	Obda 3–4	unlesbar, aber 3. Note durch Tabulaturbuchstabe <i>h</i> angegeben
7	Bc	2. Takthälfte a.c. Achtel $g^0 e^0 fis^0$
11	B 9–10	unleserlich, ergänzt nach Parallelstelle T. 55
17	Obda 3–5	unleserlich, ergänzt nach BG
21	Bc 6	sowohl <i>e</i> als auch <i>E</i>
27	Obda	2. Takthälfte unleserlich, ergänzt nach BG
28	Obda	letzte zwei Noten Sechzehntel statt 32tel; korrigiert nach den Parallelstellen T. 2, 10 und 54
29	Obda	beide Artikulationsbögen mehrdeutig; Interpretation in Anlehnung an B 1 , fol. 12v
36	Obda 2–3	unleserlich, ergänzt nach BG
37	B 2	unleserlich, ergänzt nach BG
38	Obda 4–8	unleserlich, ergänzt nach BG
38	B 4	unleserlich, ergänzt nach BG ; letzte Note a.c. <i>gis</i> ⁰ oder <i>eis</i> ⁰
39	B 1	a.c. <i>fis</i> ⁰
58	Obda 1–3	unleserlich; Ergänzung nach BG
59	Obda	2. Takthälfte unleserlich (aber letzte Note durch Tabulaturbuchstabe <i>fis</i> angegeben); Ergänzung nach BG
64	Bc	letzte zwei Noten unleserlich (aber letzte Note durch Tabulaturbuchstabe <i>fis</i> angegeben); Ergänzung nach BG
68	Bc	2. Takthälfte unleserlich; Ergänzung nach BG
69	Bc 2–6	a.c. Terz tiefer
70	B 2	unleserlich
71–78		die Wiederholung des Anfangsritornells ist nicht ausgeschrieben sondern wie üblich durch einen Dacapo-Vermerk angegeben

7. Choral

Satzüberschrift in **A** (fol. 2v): *Choral*. Notation ohne Text und Instrumentationsangaben auf zwei Systemen.

Wortlaut nach **C 1**: *Wohlan! so will ich mich an dich, O Jesu, halten, und sollte gleich die Welt in tausend Stücken spalten, O Jesu dir, nur dir, dir leb ich ganz allein, auf dich allein, auf dich, mein Jesu, schlaf ich ein.*
Wenn die Traversflöten beteiligt sein sollen, spielen diese die Sopranpartie mit, entweder wie geschrieben oder eine Oktave höher. Der im Kleinstich beigegebene, editorische Trompetensatz (vgl. dazu das Vorwort) ist vor allem nach dem Schlusschoral der Kantate *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 69 modelliert.

8	B, Bc	A : auf die 2. Zz schrieb Bach zuerst ein Viertel e ⁰ und änderte das dann in zwei Achtel e ⁰ E; dieser Oktavprung ist ausgesprochen instrumental und war deshalb wohl nur für die Continuostimme gedacht
12–14	B, Bc	die (hier ganz hochliegende) Bassstimme der vorletzten Choralphrase folgt A , die Continuostimme B 5
15		die zweite Hälfte dieses Taktes (Kadenzbildung) ist in A ganz unleserlich; Ergänzung nach B 5

