

Johann Sebastian
BACH

Himmelskönig, sei willkommen

King of Heaven, ever welcome

BWV 182

Erste Leipziger Fassung (1724) · First Leipzig version (1724)

Kantate zum Sonntag Palmarum und zum Fest Mariae Verkündigung
für Soli (ATB), Chor (SATB)

Altblockflöte, Violine, 2 Violen, Violoncello und Basso continuo
herausgegeben von Klaus Hofmann

Cantata for Palm Sunday and the feast of the Annunciation
for soli (ATB), choir (SATB)

alto recorder, violin, 2 violas, violoncello and basso continuo
edited by Klaus Hofmann
English version by Henry S. Drinker

Stuttgarter Bach-Ausgaben · Urtext

In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig

Studienpartitur / Study score



Carus 31.182/57

Inhalt

Vorwort / Foreword	3
1. Sonata	9
2. Chorus Himmelskönig, sei willkommen <i>King of Heaven, ever welcome</i>	12
3. Recitativo (Basso) Siehe, siehe, ich komme <i>Lo, I come, I am with you</i>	19
4. Aria (Basso) Starkes Lieben <i>Love unending</i>	19
5. Aria (Alto) Leget euch dem Heiland unter <i>Bow your heads before the Saviour</i>	23
6. Aria (Tenore) Jesu, lass durch Wohl und Weh <i>Jesus, Lord, through weal and woe</i>	26
7. Corale Jesu, deine Passion <i>Jesus, from thy Passion came</i>	30
8. Chorus So lasset uns gehen in Salem der Freuden <i>So let us then hasten to Salem rejoicing</i>	39
Anhang	
Weimarer Fassungsvarianten der Sätze 1 und 4	
1. Sonata	48
4. Aria (Basso) Starkes Lieben <i>Love unending</i>	50
Kritischer Bericht	55

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.182/50), Studienpartitur (Carus 31.182/57),
Klavierauszug (Carus 31.182/53), Chorpartitur (Carus 31.182/55),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.182/69).

The following performance material is available:
full score (Carus 31.182/50), study score (Carus 31.182/57),
vocal score (Carus 31.182/53), choral score (Carus 31.182/55),
complete orchestral material (Carus 31.182/69).

Vorwort

Entstehung und Bestimmung

Die Kantate *Himmelskönig, sei willkommen* nimmt in der Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs einen besonderen Platz ein. Sie ist ein Werk seiner Weimarer Zeit und steht in engem Zusammenhang mit seiner am 2. März 1714 erfolgten Ernennung zum Hofkonzertmeister. Zusätzlich zum Amt des Hoforganisten und Kammermusikers, das er seit 1708 innehatte, übernahm er nun die Aufgabe, alle vier Wochen im Hofgottesdienst eine eigene Kantate darzubieten. Zum ersten Mal gehörte damit die regelmäßige Komposition und Aufführung von Kantaten zu seinen Amtspflichten. Bis Ende 1716 dürften in diesem Rahmen ungefähr 30 Kirchenkantaten entstanden sein; etwa 20 davon sind erhalten. *Himmelskönig, sei willkommen* eröffnete diese Kantatenreihe. Die erste Aufführung erfolgte am Palmsonntag, dem 25. März 1714.¹

Eine kalendarische Besonderheit des Jahres 1714 war, dass der Palmsonntag mit dem Fest Mariae Verkündigung zusammenfiel, das als unbeweglicher Feiertag alljährlich am 25. März begangen wird. Die Kantatendichtung – mutmaßlich aus der Feder des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck (1659–1725) – knüpft mit ihrem Willkommensruf für den Messias an die Lesungen beider Festtage an: Am Palmsonntag steht mit dem Evangelium Matthäus 21,1–9 die Erinnerung an den Einzug Jesu in Jerusalem im Mittelpunkt; an Mariae Verkündigung wird als Epistel die Weisagung der Geburt des Messias, Jesaja 7,10–16, gelesen, und das Evangelium des Tages ist der Bericht von der Verkündigung der Geburt Jesu durch den Engel Gabriel, Lukas 1,26–38. Die dominierende Prägung bezieht der Kantatentext allerdings eindeutig aus der Thematik des Palmsonntags. Besonders deutlich wird dies in den Sätzen 6 und 7 mit ihrem Bezug auf das Passionsgeschehen.

Aufführungen in Weimar und Leipzig

Sowohl in seiner Weimarer Zeit als auch später in Leipzig hat Bach die Kantate mehrfach aufgeführt. Dabei kam ihm zustatten, dass sich die Kantate sowohl für den Palmsonntag als auch für das Marienfest eignete, mithin auch dann verwendet werden konnte, wenn die beiden Bestimmungsanlässe nicht zusammenfielen. Für die Verwendung an Mariae Verkündigung bestanden allerdings gewisse Einschränkungen: Spuren im Weimarer und Leipziger Quellenmaterial deuten auf verkürzte Aufführungen, bei denen die Sätze 7 und 8 entfielen und abschließend Satz 2 wiederholt wurde (Weimar) oder Satz 7 allein entfiel (Leipzig), offenbar weil der dezidierte Passionsbezug des Choral der Thematik des Marienfestes fernstand.

In Leipzig war die Passionszeit *Tempus clausum*, am Palmsonntag wurde also nicht musiziert. Eine Ausnahme bildete jedoch Mariae Verkündigung; für diesen Festtag kam die Verwendung der Kantate daher weiterhin in Betracht. Besonders aber dürfte für Bach die Aufführung der Kantate nahegelegen haben, wenn das Marienfest wie 1714 auf den Palmsonntag fiel oder wegen der Kollision mit einem

der nachfolgenden Feiertage auf den Palmsonntag vorverlegt wurde. Solche Gelegenheiten boten sich 1725,² 1728, 1731, 1736 und 1742.³

Für die Herstellung der Stimmen zur ersten Leipziger Aufführung hat Alfred Dürr 1957 anhand des Schrift- und Papierbefundes das Jahr 1724 ermittelt und für die Aufführung selbst Mariae Verkündigung 1724 postuliert.⁴ Für eine Leipziger Wiederaufführung in erweiterter Besetzung, die einige Jahre später stattgefunden hat und für die zusätzliche Stimmen angefertigt wurden, wird aufgrund der diplomatischen Befunde bevorzugt das Jahr 1728 in Anspruch genommen, in dem Mariae Verkündigung (vorverlegt auf den 21. März) und Palmsonntag zusammenfielen.⁵ Eine weitere Aufführung zu unbekannter Zeit hat in einer Reihe von Stimmen Spuren in Form der Einklammerung von Satz 7 hinterlassen, fand also wohl an Mariae Verkündigung statt.

¹ Zur Datierung vgl. Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977, bes. S. 23f. und 64f., ferner zum Beginn der Kantatenreihe mit BWV 182 (nicht etwa mit BWV 54, wie von Dürr in Betracht gezogen) Klaus Hofmann, „Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender“, in: *Bach-Jahrbuch* 1993, S. 9–29.

² An eine Aufführung in diesem Jahr (neben BWV 1) lässt der in Leipzig von Bach angelegte Umschlag der Partitur denken, dessen Papier (Weiß, NBA IX/1, Nr. 99, Kelch + GAW) sich für kurze Zeit 1725 in Bachs Gebrauch nachweisen lässt; siehe Krit. Bericht zu Quelle A mit Anm. 2.

³ Nach Christoph Wolff, Krit. Bericht zu: Johann Sebastian Bach, *Kantaten zu den Sonntagen Estomihi, Oculi und Palmarum*, NBA I/8.1–2, Kassel 1998, S. 122.

⁴ Alfred Dürr, „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162, sowie *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (im Folgenden: Dürr Chr), jeweils S. 67. – Dass die betreffenden Stimmen für den von Dürr angenommenen Aufführungstermin angefertigt wurden, ist unbestritten. Ein Problem ergibt sich jedoch daraus, dass der (Dürr 1957 noch unbekannt) Leipziger Textdruck (siehe Wolff Hobohm, „Neue Texte zur Leipziger Kirchen-Music“, in: *Bach-Jahrbuch* 1973, S. 5–32) für den Gottesdienst an Mariae Verkündigung 1724 die Aufführung einer anderen, heute verschollenen Kantate mit dem Textbeginn *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger* ausweist. Wolff (a. a. O., S. 120) vermutet daher im Anschluss an Dürr (Dürr Chr, 1976, S. 165, Nachtrag 11, Buchstabe a), dass BWV 182 zusätzlich aufgeführt wurde, aber erst nach der Predigt erklang und deshalb nicht in den Textdruck aufgenommen wurde. Dürr (ebenda, Buchstabe c) hält allerdings auch für möglich, dass Bach etwa wegen seiner Inanspruchnahme durch die Arbeit an der Johannes-Passion die im Textdruck vorgesehene Kantate nicht komponiert und kurzfristig durch BWV 182 ersetzt habe. Denkbar ist freilich auch umgekehrt, dass das Aufführungsmaterial von BWV 182 für eine Aufführung an Mariae Verkündigung 1724 ausgeschrieben, das Werk dann aber noch im Planungsstadium und vor Herstellung des Textdruckes abgesetzt und durch jene heute verschollene, inhaltlich deutlicher auf das Marienfest bezogene Kantate ersetzt wurde.

⁵ Hierzu ausführlich (und ohne Einschränkung des Datums 1728) Wolff, a. a. O., S. 122f. – Dürr datiert vorsichtiger auf „um 1728–1731“ (Dürr Chr, S. 105). – Die Unsicherheit der Datierung besteht im Kern darin, dass einerseits zwar der Gebrauch des Papiers der damals ausgeschriebenen Zusatzstimmen (Weiß, NBA IX/1, Nr. 122, MA mittlere Form) für die Zeitspanne Herbst 1727 bis Ende 1731 belegt ist, was eine Aufführung vor 1728 unwahrscheinlich macht; dass aber andererseits der einzige daran beteiligte Kopist, dessen Arbeit für Bach sich datieren lässt, Anonymus IIb, nur für die Zeit von Ende 1725 bis August 1727 nachgewiesen ist (was freilich eine Kopistenätigkeit in den folgenden Jahren nicht ausschließt). Siehe Krit. Bericht zu Quelle B mit Anm. 11 und 12.

Fassungen

Bach hat die Kantate verschiedentlich überarbeitet. Die Urfassung war offenbar ein Werk mit kammermusikalischer Instrumentalbesetzung. Der Kopftitel der Originalpartitur nennt 1 *Fiaut*[o] 1 *Violin*[o] 2 *Viole Violon*[cello⁶] [...] è *Cont*[ino]. Noch in Weimar erweiterte Bach den einleitenden Instrumentalsatz um eine zweite Violinstimme,⁷ die das Ripieno der beiden Violon verstärkte, und versah den Violinpart der Bass-Arie (Satz 4) mit Auszierungen. In Leipzig blieben diese Bearbeitungsmaßnahmen unberücksichtigt; doch hatte dies offenbar äußere Gründe: Bach hatte die in Weimar vorgenommenen Änderungen seinerzeit nur in die Stimmen, nicht in die Partitur eingetragen. Die Weimarer Stimmen standen ihm aber augenscheinlich 1724 nicht zur Verfügung. Anders nämlich wäre kaum zu erklären, dass Bach damals nach seiner Partitur einen vollständigen Stimmensatz neu ausschreiben ließ, obwohl die meisten Weimarer Stimmen durchaus weiterverwendbar gewesen wären.

Die Bearbeitungsmaßnahmen des Jahres 1724 waren eher aufführungspraktischer als künstlerischer Art. In Weimar waren Singstimmen und Instrumente in G-Dur notiert, nur der Blockflötenpart stand in B-Dur. Die Notation in G-Dur bezog sich auf den Chor-, die in B-Dur auf den Kammerton. In Leipzig zwangen Bach die abweichenden Stimmtonverhältnisse und -praktiken zu Änderungen. Die in Weimar mit Bezug auf den Chorton in G-Dur notierten Partien wurden nun im Kammerton musiziert. Der Blockflötenpart wurde dementsprechend eine kleine Terz abwärts von B- nach G-Dur versetzt. Damit waren allerdings einzelne Stellen unspielbar geworden, und für diese notierte Bach in seiner Partitur Alternativen, die der Kopist in die neue Blockflötenstimme zu übernehmen hatte. Weitere Maßnahmen dienten der Klangverstärkung: Der ursprünglich solistische Violinpart wurde 1724 in zwei Stimmen ausgeschrieben, also mindestens doppelt besetzt. In den Chorsätzen 2 und 7 wurde der Violoncellopart in den Pausen an der Continuo-Stimme beteiligt, offenbar um die Continuo-Gruppe zu verstärken. Möglicherweise war diese relativ schwach besetzt. Da von dieser Aufführung keine Orgel- und auch keine weiteren Continuo-Stimmen (etwa für Fagott oder Violone) vorliegen, lässt sich darüber allerdings nichts Bestimmtes sagen.

Für eine spätere Leipziger Wiederaufführung hat Bach drei Stimmen zur Verstärkung des Instrumentalapparats anfertigen lassen: eine Stimme für Violine, die sich in Satz 4 den bereits vorhandenen Violinstimmen anschließt, in den Sätzen 1 (von T. 17 an), 2, 7 und 8 aber die Blockflöte dupliert; dazu eine weitere Stimme für Violine und Oboe, die in den Sätzen 1, 2, 4, 7 und 8 den originalen Violinpart verstärkt; und ferner eine Stimme für Violone, die mit der Leipziger Violoncello-Stimme übereinstimmt.

Bach muss sehr wohl bewusst gewesen sein, dass die Maßnahmen zur Anpassung an die Leipziger Aufführungsbedingungen mit künstlerischen Einbußen verbunden waren. Der Wechsel vom Chorton G-Dur in den Kammerton G-Dur dürfte eine Absenkung der realen Tonhöhe um etwa

einen Ganzton bedeutet haben und, damit verbunden, einen Verlust an vokalem und instrumentalem Glanz. Die Blockflöte, die im Original in sehr hoher Lage geführt ist, verlor mit der Herabtransposition an Durchsetzungsfähigkeit; zusätzlich wurde die Klangbalance zwischen Flöte und Violine durch die Verstärkung des Violinparts beeinträchtigt. Die nachträgliche Verstärkung beider Stimmen, der Blockflöte durch Violine, der Violine durch Mehrfachbesetzung und eine mitgehende Oboe, mag die Balance wieder verbessert, der nun hinzugekommene Violone dem Klang noch mehr Fülle verliehen haben; doch der kammermusikalische Charakter des Weimarer Originals war damit einem orchestralen Klangbild gewichen.

Die Weimarer Fassungen kommen in ihrer Originalgestalt für unsere heutige Musikpraxis kaum in Betracht. Eine angemessene Wiedergabe ist hier nur im Rekurs auf die historischen Stimmtonverhältnisse möglich.⁸ Die beiden Leipziger Fassungen bereiten in dieser Hinsicht keine Probleme. Die zweite Leipziger Fassung erscheint allerdings wenig attraktiv, da die Instrumentation hier den kammermusikalischen Reiz des Originals verwischt. Die erste Leipziger Fassung dagegen bewahrt noch etwas von dem intimen Charakter des Weimarer Originals und wurde daher für unsere Ausgabe gewählt.⁹

Zu dieser Ausgabe

In unserer Ausgabe der ersten Leipziger Fassung beziehen wir in einem bestimmten Punkt die Weimarer Originalfassung ein: Beim Blockflötenpart geben wir zusätzlich zu den von Bach 1724 im Zusammenhang mit der Transposition der Stimme in die Partitur eingetragenen Alternativen die originalen Lesarten in einem übergelegten Ossia-System wieder, da sie ausnahmslos die besseren Lösungen darstel-

⁶ Bach schreibt „Violon.“, was auch als Abkürzung für „Violone“ gedeutet werden könnte. Die Partitursysteme selbst tragen keine Besetzungsangaben, aber das – der Aufzählung im Titel entsprechend – fünfte System enthält eine Stimme im Bassschlüssel, die sowohl in der 1714 in Weimar als auch in der 1724 in Leipzig angefertigten Einzelstimme unter der Bezeichnung „Violoncello“ erscheint.

⁷ Der Annahme einer erst nachträglich erfolgten Besetzungserweiterung scheint die auf Mehrfachbesetzung des Violinparts deutende Besetzungsangabe der Partitur zu Satz 4: *Violini unisoni e Viole* zu widersprechen; doch könnte es sich dabei durchaus um einen Nachtrag handeln. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass ein Vermerk zur Ein- oder Mehrfachbesetzung beim Violinensystem sowohl des 1. wie des 2. Satzes fehlt. – Wohl nicht auszuschließen ist aber auch, dass der Spieler der Blockflöte nach Bachs ursprünglicher (in der Stimme aber nicht verwirklichter) Absicht für diesen Satz zur Violine wechseln sollte.

⁸ Eine bemerkenswerte editorische Kompromisslösung zur Annäherung an die ursprüngliche Tonhöhe bietet die im Carus-Verlag vorliegende Ausgabe der Kantate von Reinhold Kubik aus dem Jahre 1984 (Carus 31.182). Sie rechnet mit einer Aufführung im heutigen Kammerton ($a^1 = \text{ca. } 440 \text{ Hz}$) und gibt die Kantate in A-Dur wieder. Der Blockflötenpart ist in dieser Fassung für ein transponierendes Instrument in e^1 bestimmt, genauer gesagt: eine f^1 -Altblockflöte in historischer Kammer-tonstimmung $a^1 = 415 \text{ Hz}$. Der Part ist wie in den Weimarer Quellen in B-Dur notiert, das Klangergebnis entspricht A-Dur.

⁹ In der Neuen Bach-Ausgabe ist von dieser Fassung nur der 1. Satz wiedergegeben: Johann Sebastian Bach, *Kantaten zu den Sonntagen Oculi und Palmarum*, NBA I/8.2, herausgegeben von Christoph Wolff, Kassel 1997, S. 93f.

len und, anders als zu Bachs Zeit, auf heutigen Blockflöten in *f*¹ unter bestimmten technischen Voraussetzungen spielbar sind.¹⁰

Über die von Bach verwendeten Generalbassinstrumente lassen uns die Quellen weitgehend im Unklaren. Die Angabe „Cont.“ in dem oben erwähnten Besetzungstitel bezieht sich auf das unterste, teilweise bezifferte System der Weimarer Partitur. Es weist nirgends eine spezielle Besetzungsangabe auf. Für die Weimarer ebenso wie die Leipziger Aufführungen ist die Ausführung auf der Orgel anzunehmen. Eine bezifferte Einzelstimme liegt allerdings nicht vor.¹¹ Das gilt auch für den Leipziger Stimmenbestand. Nach Leipziger Praxis müsste hier, der Chortonstimmung der Orgel entsprechend, eine Stimme in F-Dur angefertigt worden sein. Eine Violine-Stimme ist erst von der zweiten Leipziger Aufführung überliefert. Da sie damals neu angefertigt wurde, ist zu vermuten, dass die erste Aufführung ohne Violine erfolgte.¹²

Als Anhang geben wir zwei Sätze in Weimarer Variantenfassung wieder. Der 1. Satz mit der nachkomponierten Ripieno-Stimme ermöglicht bei der Mitwirkung mehrerer Violinen die solistische Ausführung des konzertierenden Violinparts bei gleichzeitiger Verstärkung des Ripieno durch die übrigen Spieler. Abweichend von den Weimarer Vorlagen ist der Blockflötenpart in G-Dur wiedergegeben, um die Verwendung des Satzes in Verbindung mit der Leipziger Fassung zu erleichtern. – Mit dem Abdruck des 4. Satzes in der ausgezeichneten Weimarer Fassung, die ja offenbar nur aus äußeren Gründen in Leipzig nicht wiederverwendet wurde, sei angeregt, diese Version in Aufführungen der Kantate einzubeziehen.

Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, die die Quellen der Kantate zu ihren Schätzen zählt, sei für die Editionserlaubnis verbindlich gedankt.

Göttingen, im Frühjahr 2012

Klaus Hofmann

Foreword

Genesis and Destiny

The cantata *Himmelskönig, sei willkommen* occupies a special place in Johann Sebastian Bach's biography. The work was composed during his tenure in Weimar and is closely linked to his appointment as Hofkonzertmeister (court concertmaster) on 2 March 1714. In addition to the position as court organist and chamber musician, which he had occupied since 1708, he now took on the assignment of presenting a cantata of his own every four weeks during the court church service. Now, for the first time, the regular composition and performance of cantatas became part of his official duties. By the end of 1716 about thirty church cantatas may have been composed within this framework and approximately twenty of them have survived. *Himmelskönig, sei willkommen* initiates this series of cantatas. The first performance took place on Palm Sunday, 25 March 1714.¹

A peculiarity of the calendar in 1714 was that Palm Sunday and the Feast of the Annunciation, the latter an immovable feast that occurs every year on 25 March, fell on the same day. The cantata poetry – probably penned by the Weimar court poet Salomon Franck (1659–1725) – is linked, with its welcoming cry for the Messiah, to the gospel readings of both feast days: The central theme on Palm Sunday is the remembrance of Jesus's entrance into Jerusalem, found in the Gospel according to Matthew 21:1–9; on the Feast of the Annunciation the epistle reading is the prophecy of the birth of Messiah (Isaiah 7:10–16), and the gospel reading of the day is an account of the annunciation of the birth of Jesus by the angel Gabriel (Luke 1:26–38). However, the dominant imprint of the cantata text is derived from the Palm Sunday subject matter. This becomes very clear in movements 6 and 7 with their references to the Passion events.

Performances in Weimar and Leipzig

Bach performed the cantata several times, both during his Weimar period as well as later in Leipzig. It was very useful that the cantata was suitable for both Palm Sunday as well as for this Marian feast day, thus enabling it to be performed also when the two festive occasions did not coincide. However, certain restrictions applied to its use on the Annunciation. Evidence in the source material at Weimar and Leipzig point to shortened performances in which movements 7 and 8 were omitted and movement 2 was subsequently repeated (Weimar) or only movement 7 was omitted (Leipzig), apparently because the close connection of the chorale to the Passion was far removed from the subject matter of the Marian feast day.

¹ For dating cf. Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden, 1977, esp. pp. 23f. and 64f., further to the series of cantatas beginning with BWV 182 (and not with BWV 54, as Dürr considered) Klaus Hofmann, "Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender," in: *Bach-Jahrbuch* 1993, pp. 9–29.

¹⁰ Die Spielbarkeit des Tones *fis*² ist von der Bauweise des Instruments abhängig. Die Originallesarten in Satz 5 sind auf einer *f*¹-Altblockflöte mit *e*¹-Fuß spielbar. Neben der Blockflöte in *f*¹ kommt auch eine solche in *d*¹ in Betracht.

¹¹ Gegen die Annahme, die – teilweise bezifferte – Partitur habe zur Generalbassbegleitung gedient, spricht die Tatsache, dass Bach dort in Satz 8 die Ritornellwiederholung von T. 67–90 nicht ausgeschrieben, sondern den Partiturräum freigelassen hat; siehe Krit. Bericht.

¹² Anders als es die nachgefertigte Leipziger Stimme – vielleicht nur aufgrund eines Kopistenfehlers – nahelegt, wird man in heutigen Aufführungen den Violine (bzw. Kontrabass) nicht die Violoncello-Stimme, sondern den Basso continuo duplizieren lassen; siehe Krit. Bericht, Anm. 13.

Passiontide in Leipzig was “tempus clausum,” i.e., there was no music making on Palm Sunday. The Annunciation, however, was an exception; therefore the cantata could be considered for use on this feast day. Bach may have particularly considered performing this work when the Marian feast day coincided with Palm Sunday (as was the case in 1714) or when, on account of the collision with one of the subsequent feast days, was antedated to Palm Sunday. Such opportunities presented themselves in 1725,² 1728, 1731, 1736 and 1742.³

In 1957 Alfred Dürr ascertained, on the basis of an analysis of the script and paper, that the parts for the first Leipzig performance were produced in 1724, and the Annunciation 1724 has been postulated as the date of performance.⁴ 1728 – in which the Annunciation (antedated to 21 March) and Palm Sunday coincided – is, according to documented findings, the favored year for a subsequent Leipzig performance with an enlarged ensemble. It took place a number of years later and extra parts had to be produced.⁵ A further performance at an unknown time has left traces in a series of parts: movement 7 was parenthesized, which implies that the work was performed on the Annunciation.

Versions

Bach reworked the cantata several times. The original version was evidently scored for an instrumental ensemble of chamber music dimensions. The heading of the original score names 1 *Fiaut*[o] 1 *Violin*[o] 2 *Viole Violon*[cello] [...] è *Cont*[inu]o. Already in Weimar Bach augmented the opening instrumental movement with a second violin part,⁷ which amplified the ripieno of both the violins, and added ornamentation to the violin part in the bass aria (movement 4). These adaptations were disregarded in Leipzig, though evidently for other reasons: Bach had only written these changes, which were carried out in Weimar, into the parts and not into the score. The Weimar parts, however, were evidently not available to him in 1724; there is no other explanation as to why Bach had a complete set of new parts written out according to his score even though most of the Weimar parts could still have been used.

The adaptations undertaken in 1724 were more for practical performance than artistic in nature. In Weimar the vocal and instrumental parts were notated in G major, only the recorder part was in B-flat major. The notation in G major was related to the choir pitch, that in B-flat major to the chamber pitch. The differing pitch tuning relationships and practices in Leipzig forced Bach to make changes. With reference to the Weimar parts notated at choir pitch, in G major, the parts were now played at chamber pitch. The recorder part was therefore transposed down a minor third from B-flat to G major. However, this caused certain sections to become unplayable, and Bach notated alternatives for these in his score which the copyist was to carry over into the new recorder part. Further measures served to augment the sound: The original soloistic violin part was written out in two parts in 1724, i.e., it was at least doubled. In the choral movements 2 and 7, the violoncello joined the

continuo part during rests, obviously to reinforce the continuo group, whose instrumentation may have been relatively sparse. As no organ or any other continuo parts (e.g., bassoon or violone) of this performance are extant, nothing definite can be said about this matter.

Bach had three parts made to reinforce the instrumental forces for a later performance in Leipzig: one violin part, which then joined the existing violin parts in movement 4, but which doubled the recorder in movements 1 (from m. 17 onwards), 2, 7 and 8; in addition a further part for violin and oboe that reinforces the original violin part in movements 1, 2, 4, 7 and 8, and further, another part for violone that corresponds with the Leipzig violoncello part.

² A performance during this year (in addition to BWV 1) may be deduced from the paper of the score cover made by Bach in Leipzig: this paper (Weiß, NBA IX/1, no. 99, Kelch + GAW) has been proved to have been used by Bach for a short while in 1725; see the Critical Report for source A with explanatory note 2.

³ After Christoph Wolff, Critical Report to: Johann Sebastian Bach, *Kantaten zu den Sonntagen Estomihi, Oculi und Palmarum*, NBA I/8.1–2, Kassel, 1998, p. 12.

⁴ Alfred Dürr, “Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs,” in: *Bach-Jahrbuch 1957*, pp. 5–162, as well as *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel, 1976 (hereafter: Dürr Chr), both p. 67. – That the parts in question were produced for the performance date adopted by Dürr is undisputed. The fact that the printed text of the Leipzig cantata (see Wolf Hobohm, “Neue ‘Texte zur Leipziger Kirchen-Music,’” in: *Bach-Jahrbuch 1973*, pp. 5–32) – which was still unknown to Dürr in 1957 – mentions the performance of another, now lost cantata beginning with the text *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger* for the Annunciation service in 1724, is problematical. Wolff (loc. cit., p. 120) therefore assumes in connection with Dürr (Dürr Chr, 1976, p. 165, appendix 11, letter a), that BWV 182 was performed additionally, but only after the sermon and was therefore not included in the printed text. However Dürr (ibid., letter c) also thinks it possible, that Bach, perhaps due to the demands made on him by his work on the *St. John Passion*, did not compose the cantata for which the printed text had been intended, but at short notice substituted BWV 182. The reverse is also possible, that the performance materials of BWV 182 were copied for a performance on the Feast of the Annunciation in 1724, but the work, while still being planned and prior to the text printing, was removed and replaced by a now lost cantata whose content was noticeably more closely related to the Marian festival.

⁵ Hereto in detail (and without restricting the date 1728) Wolff, loc. cit., p. 122f. – More cautiously, Dürr assigns the date as being “around 1728–1731” (Dürr Chr, p. 105). The uncertainty of the dating rests basically on the fact that on the one hand, the paper used for the additional parts which were written out (Weiß, NBA IX/1, no. 122, MA middle form) is substantiated for the period between fall 1727 and the end of 1731, which would make a performance before 1728 improbable; but on the other hand, the only copyist involved whose work for Bach can be dated – Anonymus IIIb – has been verified to have worked for Bach only from the end of 1725 to August 1727 (this, clearly, does not exclude the possibility of his having been employed at a later date). See the Critical Report to source B with explanatory notes 11 and 12.

⁶ Bach writes “Violon.” which could also be interpreted as the abbreviation of “Violone.” The staves in the score itself contain no scoring indications, but the fifth system – according to the listing in the title – contains a voice in bass clef that is marked “Violoncello” in the individual part produced in Weimar in 1714 as well as in that produced in Leipzig in 1724.

⁷ The assumption that the enlargement of the ensemble only occurred subsequently seems to be contradicted by the reference in the score to the multiple scoring of the violin part in movement 4: *Violini unisoni e Viole*, although this could certainly be a later addition. What is noteworthy in this connection is the absence of any comment pertaining to the single or multiple scoring of the violin part in both the 1st and 2nd movements. – Indeed, the possibility cannot be excluded that the recorder player complied with Bach’s original intention (which was not realized in the individual part) and changed to the violin for this movement.

Bach must have been well aware that the measures taken to adapt to the performance conditions in Leipzig would entail artistic losses. The change from G major choir pitch to G major chamber pitch must have meant a lowering of the actual pitch by approximately a whole tone and thus also a loss of vocal and instrumental luster. The recorder, originally playing in the highest register, lost its assertiveness with the downward transposition. In addition, the sound balance between recorder and violin was impaired by the reinforcement. The subsequent reinforcement of both parts, the recorder with the violin and the violin doubled by several players and an accompanying oboe, may have improved the balance and the newly added violone may have greatly enriched the sound, but the chamber music character of the Weimar original had now given way to an orchestral sound.

The Weimar versions in their original forms hardly come into consideration for today's musical practice. An adequate rendition would only be possible if one had recourse to the historical tuning tone relationships.⁸ As far as this is concerned, neither of the Leipzig versions is problematical. However, the second Leipzig version seems to be rather unattractive as the instrumentation here obscures the chamber music charm of the original. By contrast, the first Leipzig version still retains something of the intimate character of the Weimar original and was thus chosen for our edition.⁹

Concerning this edition

In our edition of the first Leipzig version we have incorporated one specific aspect from the original Weimar version: in the recorder part, in addition, we have also included the original versions in an ossia staff above the alternatives that Bach had written into the score in 1724 in connection with the transposition of the part, as these – without exception – present better solutions and, other than during Bach's time, are – under certain technical conditions – all playable on contemporary recorders in f^1 .¹⁰

The sources are somewhat unclear concerning the instruments used by Bach for the basso continuo. The indication "Cont." in the above-mentioned instrumentation list refers to the lowest, partially figured staff of the Weimar score. Nowhere does it indicate a special instrumentation. It is to be assumed that the organ was used for both the Weimar as well as the Leipzig performances. However, a figured single part is not extant.¹¹ This also applies to the Leipzig part inventory. According to the Leipzig practice a part in F major, corresponding to the choir tone tuning of the organ, should have been written. A violone part was only passed down from the second Leipzig performance. As it had been freshly written then, it can be assumed that the first performance ensued without violone.¹²

Two movements of the Weimar alternative version are included in the appendix. The 1st movement with the later composed ripieno part facilitates – when multiple violins are used – the solo performance of the concertante violin part and the simultaneous reinforcement of the ripieno by

the remaining performers. In contrast to the Weimar original, the recorder part has been rendered in G major in order to facilitate the use of the movement in conjunction with the Leipzig version. It is hoped that by printing the embellished Weimar version of the 4th movement, performers will be encouraged to integrate it into performances of the cantata.

Sincere thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, which numbers the sources of this cantata among its treasures, for permission to publish the cantata.

Göttingen, spring 2012
Translation: David Kosviner

Klaus Hofmann

⁸ A remarkable editorial compromise solution attempting to approach the original pitch level is offered by Carus-Verlag in its edition of the cantata by Reinhold Kubik (1984, Carus 31.182). It reckons with performances in the current chamber pitch ($a^1 = \text{ca. } 440 \text{ Hz}$) and reproduces the cantata in A major. The recorder part in this version is intended for a transposing instrument in e^1 , to put it more precisely, for an alto recorder in f^1 using the historical chamber tone pitch of $a^1 = 415 \text{ Hz}$. The part is notated in B-flat major, as it is in the Weimar sources, but the resultant sound is that of A major.

⁹ In the Neue Bach-Ausgabe only the 1st movement of this version has been reproduced, in: Johann Sebastian Bach, *Kantaten zu den Sonntagen Oculi und Palmarum*, NBA I/8.2, edited by Christoph Wolff, Kassel, 1997, p. 93f.

¹⁰ The playability of the note $f^{\sharp 3}$ depends on the construction of the instrument. The original readings in movement 5 are playable on an alto recorder in f^1 with an e^1 foot. Besides the recorder in f^1 , the recorder in d^1 also comes into consideration.

¹¹ The assumption that the (partially figured) score was used for the figured bass accompaniment is contradicted by the fact that Bach did not write out the repetition of the ritornello in movement 8 (mm. 67–90), but left this area of the score free; see the Critical Report.

¹² Today, the violone (i.e., double bass) would double the basso continuo and not the violoncello part, as seems to be suggested by the later copied Leipzig part (which may have been the result of a copyist's error); see the Critical Report, explanatory note 13.

7

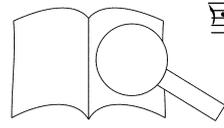
7 5 # 7 # 4 6 5 6 5 4

9

6 7 4 6

11

4 # 4 4 6



PROBE-PARTITUR

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

14

Violin I
Violin II
Viola
Cello/Bass

16

Violin I
Violin II
Viola
Cello/Bass

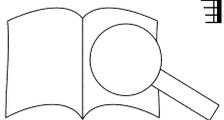
coll'arco
coll'arco
coll'arco

tr

19

Violin I
Violin II
Viola
Cello/Bass

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



kom - - - men, sei will-kom-men, Him-mels-kö-nig, sei will - kom -
 wel - - - come, ev - er wel-come, King of Heav-en, ev - er wel - - -
 men, Him-mels-kö - nig, sei will - kom - - - men, sei will-kom-men, Him-mels-kö-
 come, King of Heav-en, ev - er wel - - - come, ev - er wel-come, King of
 kom - - - men, Him-mels-kö - nig, sei will - kom -
 wel - - - come, King of Heav-en, ev - er wel - - -
 kom-men, Him-mels-kö-nig, sei will - kom - - - sei will -
 wel-come, King of Heav-en, ev - er wel - - - ev - er

6

6

4

5

7

#

men, kom-men,
 come, wel-come,
 - - - men, lass auch
 - - - come, make our
 kö-nig, sei will - kom-men, lass auch uns
 Heav-en, ev - er wel-come, make our heart
 - - - men, sei will-kom-men, lass auch uns dein Zi - on sein
 - - - come, ev - er wel-come, make our hearts thy dwell-ing place

uns, uns, uns, lass auch uns dein Zi - on sein! Komm he - rein!
 hearts, hearts, hearts, make our hearts thy dwell - ing place! Bide with us!

uns, uns, uns, lass auch uns dein Zi - on sein! Komm he - rein!
 hearts, hearts, hearts, make our hearts thy dwell - ing place! Bide with us!

uns, uns, uns, lass auch uns dein Zi - on sein! Komm he - r
 hearts, hearts, hearts, make our hearts thy dwell - ing place! Bide with

uns dein Zi - - on sein, dein Zi - on sein! K
 hearts thy dwell - ing place, thy dwell - ing place!

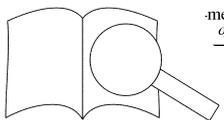
6
5

Du hast uns das Herz ge - nom-men, Him-mels - kö - nig, sei will -
 All our souls are in thy keep - ing, King of Heav - en, ev - er

Du hast uns das Herz ge - nom-men, Him-mels - kö - nig,
 All our souls are in thy keep - ing, King of Heav - en,

Du hast u
 All our so

mels -
 of



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

kom-men, lass auch uns dein Zi - on sein, lass auch uns dein Zi - on sein!
 wel-come, make our hearts thy dwell - ing place, make our hearts thy dwell - ing place!

sei will-kom-men, lass auch uns dein Zi - on sein, dein Zi - on
 ev - er wel-come, make our hearts thy dwell-ing place, thy dwell -

kö - nig, sei will-kom-men, lass auch uns dein Zi - on sei
 Heav - en, ev - er wel-come, make our hearts thy dwell - ing r 1 - ins ae - with

Him-mels-kö - nig, sei will-kom-men, lass auch un- sein! Komm he-
 King of Heav-en, ev - er wel-come, make our h dw. or place! Bide with

rein!
 us!

Du hast uns das Herz ge -
 All our souls are in thy

Du hast uns das
 All our souls are



p *f* *p* *f*

nom-men, Him-mels-kö-nig, sei will-kom-men, lass auch uns dein Zi-on sein, lass auch
 keep-ing, King of Heav-en, ev-er wel-come, make our hearts thy dwell-ing place, make our

Herz ge-nom-men, Him-mels-kö-nig, sei will-kom-men, lass auch uns de-
 in thy keep-ing, King of Heav-en, ev-er wel-come, make our hearts

uns das Herz ge-nom-men, Him-mels-kö-nig, sei will-kom-men,
 souls are in thy keep-ing, King of Heav-en, ev-er wel-come,

Du hast uns das Herz ge-nom-men, Him-mels-kö-nig, sei will-kom-men,
 All our souls are in thy keep-ing, King of Heav-en, ev-er wel-come

Carus-Verlag
 Evaluation Copy - Quality may be reduced

p *f*

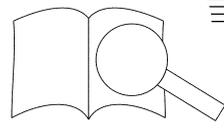
uns dein Zi-on sein! Him-mels-kö-nig, sei will-
 hearts thy dwell-ing place! King of Heav-en, ev-er

lass auch uns dein Zi-on sein!
 make our hearts dwell-ing place!

sein, lass auch uns dein Zi-on sein!
 place, make our hearts thy dwell-ing place!

on sein, lass auch uns hearts dein Zi-on
 - ing place, make our thy dwell - ing

6 7 6 5
 4 5 4 #



* Siehe Vorwort. / See Foreword.

3. Recitativo

andante

Basso

Sie-he, sie - he, ich kom - me; im Buch ist von mir ge - schrie - ben.
Lo, I come, I am with you, for so it is writ - ten of me.

Violoncello Continuo

3

Dei - nen Wil - len, mein Gott, mein Gott, mein Gott, dei-nen Wil - len
I de - light, O my Lord, my God, my God, I de - light - to

6

tu ich ger - - - ne, dei-nen Wil-len, dei-nen Wil-len tu ich
do thy will, to do thy will, to do thy will, to do it

4. Aria

Violino

Viola I

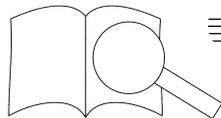
Viola II

Basso

Violoncello Continuo

4

Star - kes Lie-ben, star - -
Love un - end-ing, love



7

gro-Ber Got - tes - sohn, von dem Thron dei - ner Herr - lich - keit ge - trie - ben!
 love that God's own son came to us, down from his ex - alt - ed sta - tion;

10

car - kes Lie - ben, dass du dich zum Heil der Wel
 love un - end - ing, 'twas for love he paid the pic.

13

car - kes Lie - ben, dass du dich zum Heil der Wel
 love un - end - ing, 'twas for love he paid the pic.

ge - ri -

16

stellt, dass du dich mit Blut ver - schrie-ben, dass du dich mit Blut ver - schrie-ben, dass du dich mit Blut ver -
 fice, that man - kind might gain Sal - va - tion, that man - kind might gain Sal - va - tion, that man - kind might gain Sal -

19

schrie-ben,
 va - tion, star - kes Lie-ben, star -
 love un - end - ing, love -

22

2s - Lie-ben, dass du dich zum Heil der Welt als ein Op - fei
 un - end - ing, 'twas for love he paid the price, made his crown - ing



25

dich mit Blut ver-schrie-ben, dass du dich mit Blut ver-schrie-ben, dass du - dich mit Blut ver-schrie-ben!
 kind might gain Sal - va - tion, that man - kind might gain Sal - va - tion, that man - kind might gain Sal - va - tion.

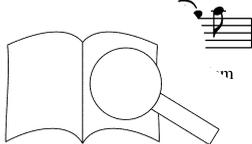
54

28

Star-kes
 Love im -

31

ar - - - kes Lie-ben, das dich, gro - Ber Got - tes - sohn.
 love - - - in - end - ing, 'twas for love that God's own son



34

Thron dei - ner Herr-lich-keit ge - trie-ben!
us, down from his ex - alt - ed - sta-tion.

7

37

5. Aria

Largo

Flauto dolce

Alto

Violoncello
Continuo

6 6 5
4 3

4

ossia

* Siehe Vorwort. / See Foreword.

7

ossia

ossia

euch dem Hei-land un-ter, le-get
heads be-fore the Sav-iour, bow your

10

ossia

euch dem Hei-land un-ter, Her-zen, die ihr christ-lich seid, le-
heads be-fore the Sav-iour, ev-er keep as pure as he, bow

13

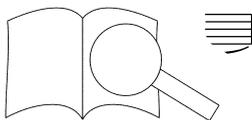
euch dem Hei-land un-ter, Her-zen, die ihr christ-lic
heads be-fore the Sav-iour, ev-er keep as p

16

le-get euch, le-get euch dem Hei-land
bow your heads, bow your heads be-fore your

ossia

le-get euch dem Hei-land un-ter, Her-zen, die ihr christ-lich se
-iour, bow your heads be-fore your Sav-iour, ev-er keep as pure as l



PROBEPARTITUR

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

22

dem Hei-land un-ter, Her-zen, die ihr christ-lich seid!
 be-fore the Sav-iour, ev-er keep as pure as he!

6

25

ossia

6

28

ossia

andante

Tragt ei-er eu-res Glau-bens ihm ent-
 Let our-faith be firm and

5

31

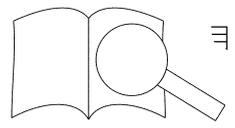
ge-gen, tragt stead-y, nev-er lock-tes Kleid eu-res Glau-bens ihm ent-
 dim, let our-faith be firm and

7

33

ossia

7



36

Le-ben und Ver-mö-gen sei dem Kö-nig itzt ge-weiht, Leib und Le - - -
for-tune ev - er read-y -> to be - giv - en all to - him, life and for - - -

6 4 2

39

- ben, Leib - und Le - - - Leib - - - ben und Ver - m' - - -
tune, life - and for - - - - - - - - - tune ev - er - m' - - -

41

Kö - nig itzt ge-weiht, sei - - - - - nig itzt ge - weiht.
giv - en all to him, to - - - - - en - all to - him.

6 4

Da capo

6. Aria

Tenore

Viol. Co.

Je - su, lass - - -
Je - sus, Lord, - - -

9

Weh, Je - su, lass durch Wohl und
 woe, Je - sus, Lord, through weal and

13

Weh mich auch mit dir, mich auch mit dir
 woe keep me ev - er, keep me ev - er

17

zie - hen! Schreit die
 by thee. When the

22

„Kreu - zi - gel“, mich nicht,
 „Cru - ci - fix“, nev - er,

26

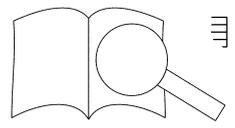
so lass mich nicht flie - her Herr,
 let me not de - ny ' Lord,

31

Herr, - - - - - nem - Kreuz - pa - nier,
 Lord, - - - - - re deem - ing - pain,

9 6 6 7 6 4 2

Kron und Pal - - - - - men find ich
 life e - ter - - - - - nal I shall



39

schreit die Welt nur „Kreu
 when the world shrieks Cru

43

zi - ge!
 ci - fy!
 so lass
 let me

47

mich nicht, so lass mich nicht flie
 nev - er, let me not de - ny

51

hen, so lass mich nicht, s nicht
 thee, let me nev - er, er, nicht

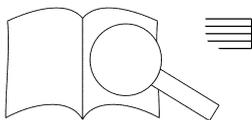
56

Herr, vor dei nem
 rd, d, through thy re

60

Kret Kron und Pal - men
 an, life e - ter - - nal

ich hier, Kron und P
 shall gain, life e - te



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

69

73

Je - su, lass durch Wohl und Weh,
 Je - sus, Lord, through weal and voe,

78

Je - su, lass durch Wohl und We
 Je - sus, Lord, through weal and

82

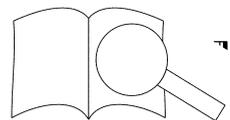
mich auch mit dir, ich zie hen,
 keep me ev er, near thee,

86

Je - su, lass durch
 Je - sus, Lord, through

90

Woh! mich, mich auch mit dir zie hen!
 w keep, keep me ev er near thee.



7. Corale

Flauto dolce

Violino

Viola I

Viola II

Violoncello

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Je - su, dei - ne Pas - si - on ist mir lau
 Je - sus, from thy Pas - sion came all my hea

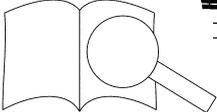
Je - su, si -
 Je - sus, sion

senza Violone *

4

de, ist mir lau - ter Freu - de, lau - ter Freu -
 tion, all my heart's e - la - tion, heart's e - la -

op - it mir lau - ter - Freu -
 er all my heart's e - la -



* Der Violone dupliert ausschließlich die Unterstimme. / The violone doubles solely the lower part.

dei - - ne Pas - - si - - on
from thy Pas - - sion came

Je - su, dei - ne Pas - si - on ist mir
Je - sus, from thy Pas - sion came all my

de, lau - ter Freu - - de, lau - ter Freu - -
tion, heart's e - la - - tion, heart's e - la - -

- de, lau-ter Freu - - de, lau - ter Freu - - Je - su, Je - su,
 - tion, heart's e - la - - tion, heart's e - la - - n, Je - sus,

5 4 6 6

ist mir lau - ter
all my heart's e -

- de, Je - su, dei - ne Pas - si - on ist mir
 - tion, Je - sus, from thy Pas - sion came all my

de, Je - su, dei - ne Pas - si -
 tion, Je - sus, from thy Pas - :

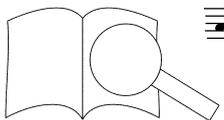
as - si - on ist mir lau - ter Freu - -
 Pas - sion came all my heart's e - la - -

6 6 5 6 6 6 6



Freu - - - - - de,
 la - - - - - tion,
 lau - ter Freu - - - - - de,
 heart's e - la - - - - - tion,
 - lau - ter Freu - - - - - de, dei - ne Wun - den, Kron
 heart's e - la - - - - - tion, crown of thorns and cross
 - de, lau - ter Freu - - - - - de, dei - ne Wun - den, Kron und
 - tion, heart's e - la - - - - - tion, crown of is K- and of

dei - - - - - ne
 crown of
 ad and Hohn mei-nes Her- zens Wei - de, mei-nes Her-zens Wei -
 were for my Sal- va - tion, were for my Sal- va -
 mei-nes Her- zens Wei - - - - - de,
 were for my Sal- va - - - - - tion,
 6b 6 4b 9b 3 6 6 7 b



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

Wun - - - den, and Kron cross und and Hohn shame
 de, tion, mei-nes Her-zens Wei - de, tion, were for my Sal - va - tion, crown of thorns and s' m,
 Wei-de, mei-nes Her-zens Wei-de, dei-ne Wun - den, Kron und - Ho' va-tion, were for my Sal - va-tion, crown of thorns and s' m,.

- - - nes for Her - - - zens Sal -
 - - - de, mei-nes Her - zens Wei - - - de, dei-ne Wun - den,
 - - - tion, were for my Sal - va - - - tion, crown of thorns and,
 - - - de, dei-ne Wun - den, Kron cross
 - - - de, mei-nes Her - zens Wei - - - de, tion, were for my Sal - va - - - tion, w'



Wei - - - - de;
 va - - - - tion;

Kron und Hohn mei-nes Her-zens Wei - - - - de:
 cross and shame were for my Sal - va - - - - tion

mei-nes Her-zens Wei - - - - de, mei-nes Her-zens Wei - - - -
 were for my Sal - va - - - - tion, were for my Sal - va - - - -

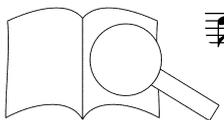
- de, mei-nes Her-zens Wei - - - - de, mei-nes Her - - - - mei - ne
 - tion, were for my Sal - va - - - - tion, were for my and my

ad - - - - ne Seel auf
 my spir - - - - it

f Ro - sen geht, wenn ich - dran, wenn ich dran ge - den -
 it blos - soms forth, when I - pause, when I pause to - pon -

at, wenn ich dran ge - den - ke, dran - - - - ne
 forth, when I pause to - pon - der, pause - - - - my

auf Ro - sen geht, wenn ich dran ge - den - k
 - it blos - soms forth, when I pause to - pon - d



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ro - - sen geht,
blos - - soms forth,

ke, wenn ich dran ge - den - ke, mei - ne Seel auf Ro - sen geht.
der, when I pause to - pon - der, and my spir - - it blos - soms forth!

Seel auf Ro - - sen geht, wenn - ich dran ge - den - ke, wenn
spir - it blos - - soms forth, when - I pause to - pon - der, when

den - ke, dran ge - den - ke, wenn ich dran ge - den - en, an ge -
pon - der, pause to - pon - der, when I pause to - pon - der, pause to

wenn
when

dr

i ge - den - ke, wenn ich dran ge - den - ke, wenn ich
pause to - pon - der, when I pause to - pon - der, when I

ge - den - ke, wenn ich dran ge - den - ke, w
pause to - pon - der,

ge, wenn ich dran ge - den - ke,
der, when I pause to - pon - der,

ei - - ne - - Stätt, ei - - ne Stätt, ei - - ne - - Stätt uns des
 days - - to - - come, days - - to - - come, days - - to - - come up ir

Him - mel, in dem Him - mel, in dem Him - mel ei - ne
 bliss - ful, on the bliss - - - ful - - - mel, in dem Him - mel St. me

sch ei - ne Stätt uns - des - we - gen schen - - - ke, in dem
 ul days to come up - in heav-en yon - - - der, on - the

in dem Him-mel ei-ne Stätt uns des-we- gen schen
 on - the bliss - ful days to come up in heav - en yon

ve - gen schen - ke, uns des - we - gen schen -
 heav - en yon - der, up in heav - en yon -



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

51

we - - gen schen - - - ke.
 heav - - en yon - - - der.

Him-mel ei - ne Stätt uns des - we - - gen schen - ke, uns
 bliss - ful days to come up in heav - en - yon - der, up

- mel ei - ne Stätt, in dem Him-mel ei - ne Stätt uns
 - ful days to come, on the bliss - ful days to come up der,

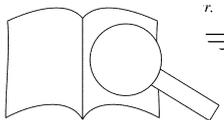
Him-mel ei - ne Stätt, in dem Him-mel ei - ne Stätt uns
 bliss - ful days to come, on the bliss - ful days to come hen - ke,
 yon - der,

54

- - - mel ei - ne Stätt uns des - we - gen schen - ke.
 - - - ful days to come up in heav - en yon - der.

o. mel ei - ne Stätt uns des - we - -
 ful days to come up in heav - - - e.
 r.

in dem Him-mel ei - ne Stätt uns des - we - gen s
 on the bliss - ful days to come up in heav - en -



8. Chorus

Flauto dolce

Violino

Viola I

Viola II

Violoncello

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

9

PROBEPARTITUR

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

17

25

las - set
let us

Freu - den, in Sa - - - - - lem der Freu - -
e - joic - ing, to Sa - - - - - lem re - joic - ing, to

So las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, in
So let us then has - ten to Sa - lem re - joic - ing, to

So
So

senza Violone

den, so las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den,
 ing, so let us then has - ten to Sa - lem re - joic - ing.

Sa - - - - - lem der Freu - - - - -
 Sa - - - - - lem re - joic

las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, in - Sa - - - - -
 let us then has - ten to Sa - lem re - joic - ing, to Sa - - - - -

So las - set uns ge - h - - - - - den, in -
 So let us then has - ca - - - - - ic - ing, to -

con Violone

so las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, in -
 so let us then has - ten to Sa - lem re - joic - ing, to -

- lem der Freu - den, in Sa - - - - - lem, in Sa - lem der Freu - den, so
 Sa - lem re - joic - ing, to Sa - - - - - lem, to Sa - lem re - joic - ing, so

- - - - - den, so las - set uns ge - hen in
 - - - - - ing, so let us then has - ten to

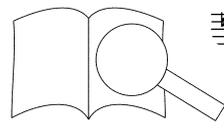
- - - - - lem der Freu -
 - - - - - lem re - joic

49

Sa - - - - - lem der Freu-den! Be - glei - - - tet den -
 Sa - - - - - lem re - joic - ing, to be - glei - tet den -
 las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu-den! Be - glei - tet der
 let us then has - ten to Sa - lem re - joic - ing, to be with der
 las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu-den! Be - glei -
 let us then has - ten to Sa - lem re - joic - ing, to be
 las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu-den! tet
 let us then has - ten to Sa - lem re - joic - in ih - nig, be -
 Mas - ter, to

55

Kö - ben und Lei - - - - - den, be -
 Mas - er - and ev - - - - - er, to
 - ben und Lei - - - - - den, be -
 - er - and ev - - - - - er, to
 - nig in Lie - ben und Lei - - - - - be -
 as - ter for - ev - er and ev - - - - - to
 den Kö-nig in Lie - ben und Lei - - - - -
 our Mas - ter for - ev - er and ev - - - - -



63

glei-tet den Kö-nig in Lie-ben und Lei-den!
 be with our Mas-ter for - ev - er - and ev - er!

glei-tet den Kö-nig in Lie-ben und Lei-den!
 be with our Mas-ter for - ev - er - and ev - er!

glei-tet den Kö-nig in Lie-ben und Lei-den!
 be with our Mas-ter for - ev - er - and ev - er!

glei-tet den Kö-nig in Lie-ben und Lei-den!
 be with our Mas-ter for - ev - er - and ev - er!

71

* Siehe Krit. Bericht. / See Critical Report.



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

79

87

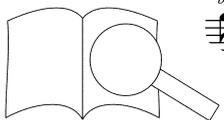
Er ge-het vo-ran und öff-net die
 Our Sav-iour and guide what-ev-er be-

Er ge-het vo-ran und öff-net die
 Our Sav-iour and guide what-ev-er be-

Er ge-^het die
 Our Sav-^h be-

Er ge-het vo-ran
 Our Sav-iour and guide

Fine



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

Bahn, und öff - - net die Bahn,
 tide, what - ev - - er be - tide,

Bahn, und öff - - net die Bahn, er ge - het vo
 tide, what - ev - - er be - tide, our Sav - iour c

Bahn, und öff - - net die Bahn,
 tide, what - ev - - er be - tide,

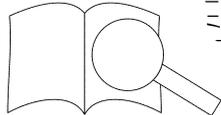
ge - het vo - ran - und öff - net die Bahn, er ge - het vo - ran - - ff - an, er
 Sav - iour and guide what - ev - er be - tide, our Sav - iour and g' our

- ran - und öff - net die Bahn, er ge - het vo - ran - und
 guide what - ev - er be - tide, our Sav - iour and guide what -

ge - het vo - ran - und öff - net die Bahn,
 Sav - iour and guide what - ev - er be - tide,

our an - und öff - net die Bahn, er ge - het vo - ran - u
 our Sav - iour and guide what - ev - er be - tide, our Sav - iour and guide w

vo - ran - und öff - net die Bahn,
 our and guide what - ev - er be - tide,



Anhang

Weimarer Fassungsvarianten der Sätze 1 und 4

I. Sonata

Grave. Adagio

Flauto dolce *

Violino solo

Violino in ripieno

Viola I

Viola II

Violoncello Continuo

senza l'arco

senza l'arco

senza l'arco

senza l'arco

6 6 7 8

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is for Flauto dolce, followed by Violino solo, Violino in ripieno, Viola I, Viola II, and Violoncello Continuo. The music is in G major and 3/4 time. The first four measures are marked 'senza l'arco'. The bottom of the system shows measure numbers 6, 6, 7, and 8.

4

9 7 6 7

The second system of the musical score continues from the first system. It consists of six staves. The top staff is for Flauto dolce, followed by Violino solo, Violino in ripieno, Viola I, Viola II, and Violoncello Continuo. The music is in G major and 3/4 time. The first measure of this system is marked with a '4'. The bottom of the system shows measure numbers 9, 7, 6, and 7.

7

7 4 6 6 6

The third system of the musical score continues from the second system. It consists of six staves. The top staff is for Flauto dolce, followed by Violino solo, Violino in ripieno, Viola I, Viola II, and Violoncello Continuo. The music is in G major and 3/4 time. The first measure of this system is marked with a '7'. The bottom of the system shows measure numbers 7, 4, 6, 6, and 6.

* Die Stimme steht in den Weimarer Fassungen in B-Dur. Wir geben sie hier in G-Dur wieder, um die Ver-
Leipziger Fassung der Kantate zu ermöglichen. / In the Weimar version this part is in B flat major. We hav-
make it possible to play this movement in the Leipzig version of the cantata.

10

9 7 1/2 6 6 # 6 6

13

6 9 # 7 # 7 1/2

16

coll'arco
coll'arco
coll'arco
coll'arco

6 6 4 2

19

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

4. Aria

Violino (Tutti)

Viola I

Viola II

Basso

Violoncello Continuo

4

Star-kes Lie-ben, star -
Love un - end-ing, love

7

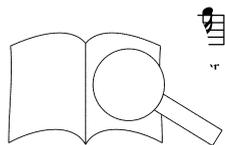
gro - ßer — Got - tes - sohn, von dem Thron dei - ner Herr - lich - keit ge -
 love that — God's own — son came to — us, down from his — ex - alt - ed

9

trie - ben!
 sta - tion;

12

Star - kes Lie - ben,
 love un - end - ing.



15

Welt als ein Op - fer für - ge - stellt, dass du dich mit Blut ver - schrie - ben, dass du dich mit Blut ver -
 price made his crown - ing sac - ri - fice, that man - kind might gain Sal - va - tion, that man - kind might gain Sal -

18

schrie - ben, dass du - dich mit Blut ver - schrie -
 va - tion, that man - kind might gain Sal -

21

... kes Lie - ben, star - - - kes - Lie - ben, dass dt
 love un - end - ing, love un - end - ing, 'twas fo

ein



PROBEPARTITUR

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

24 *tr* *tr* *tr* *p* *p* *p*

Op - fer — für - ge - stellt, dass du dich mit Blut ver - schrie - ben, dass du
 crown - ing — sac - ri - fice, that man - kind might gain Sal - va - tion, that man -

6 *p*

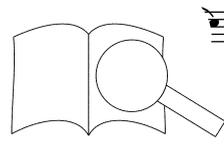
26 *tr* *tr* *f*

dich mit Blut ver-schrie-ben, dass du dich mit
 kind might gain Sal - va - tion, that man - kind

f

29 *tr*

Star-kes Lie-be
 Love im - end-ig



32 *tr*

p *tr* *p* *tr* *p* *tr*

Lie - ben, das dich, gro - ßer Got - tes - sohn, von dem Thron, von dem
 end - ing, 'twas for love that God's own son came to us, came to

34 *tr* *tr* *tr* *tr* *f* *f* *f*

tr *tr* *tr* *tr* *f* *f* *f*

Thron dei - ner Herr - lich - keit ge -
 us, down from his ex - alt - ed -

37 *tr* *tr*

tr *tr*

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



Kritischer Bericht

I. Die Quellen¹

A. Autographe Partitur. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. Bach P 103*. Die auf Papier der Weimarer Zeit geschriebene Partitur umfasst 10 Blatt (Papiersorten: 2 Bogen Weiß 120, Oberweimar III + 3 Bogen Weiß 37, Oberweimar I) in einem Umschlagbogen aus Bachs Leipziger Zeit (Weiß 99, Kelch + GAW)². Der autographe Umschlagtitel lautet: *Tempore Passionis aut | Festo Mariæ Annunciationis. | Himëlskönig sey willkommen. | à 4 Voci. | 1 Flauto | 1 Violino | Concert: [dieses Wort nachgestellt und mittels Klammer auf die beiden vorgenannten Instrumente gemeinsam bezogen] | 1 Violino | 2 Viole | e | Continuo | di | Joh: Sebast: Bach.*³ Die erste Partiturseite trägt den Kopftitel: *Concerto. | [das folgende Wort verschrieben und unklar korrigiert:] Dom[inica] Palmaru[m] | a 1 Fiaut. 1 Violin. 2 Viole | Violon. S. A. T. B. è Cont.* Der Notentext enthält keine eindeutig als solche erkennbaren späteren Zusätze Bachs, ausgenommen eine Reihe von transpositionsbedingten Alternativen zur Anpassung des Blockflötenparts an die Leipziger Aufführungsbedingungen. Die Sätze 4, 5 und 6 sind mit einem dem Satzanfang übersetzten Besetzungsangabe versehen, doch sind nirgends die Systeme selbst mit solchen Angaben bezeichnet. Unklarheiten ergeben sich in diesem Zusammenhang für die Besetzung der instrumentalen Bassgruppe, zumal in den Sätzen 1, 2, 7 und 8 zwei gesonderte Instrumentalbasssysteme vorhanden sind, ein unbeziffertes (als 5. System) und ein teilweise beziffertes (als unterstes System). – Die Partitur enthält Eintragungen von Carl Philipp Emanuel Bach aus dessen Hamburger Zeit und darüber hinaus in größerem Umfang Zusätze von Carl Friedrich Zelter (1758–1832), die offenbar von einer Aufführung in der Berliner Singakademie im frühen 19. Jahrhundert herrühren.

B. 23 Originalstimmen. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signaturen *Mus. ms. Bach St 47* (14 Stimmen) und *Mus. ms. Bach St 47a* (9 Stimmen). Die unter der Signatur *St 47* aufbewahrten Stimmen waren nach 1750 im Besitz C. P. E. Bachs und in späterer Zeit im Besitz der Berliner Singakademie. Ein beiliegender Titelumschlag trägt – neben allerhand fremden Zusätzen – von C. P. E. Bachs Hand die Aufschrift: *Tempore Passionis | aut Esto mihi | aut F. Mar. Annunc. | in specie Do[mini]ca Palmarum | a | 4 Voci | 1 Flauto | 1 Violino o Hautb. | 1 Violino rip. | 2 Viole | e | Continuo | di | J. S. Bach.* Die Stimmen enthalten zahlreiche Eintragungen aus späterer Zeit. Einiges davon mag auf die Verwendung in C. P. E. Bachs Hamburger Jahren zurückgehen, zum größten Teil aber stammen sie vom Gebrauch in der Berliner Singakademie unter C. F. Zelter. – Die unter der Signatur *St 47a* zusammengefassten Stimmen haben einen anderen, nicht näher bekannten Überlieferungsweg genommen. Ihnen liegt ein von Bachs Kopist Johann Andreas Kuhnau (1703 bis nach 1745) beschrifteter Titelumschlag mit folgender Aufschrift bei: *Tempore Passionis | Himëls König sey willkommen | à 4 Voci. | 1 Flaut | 1 Violino | 2 Viole | Violoncello | e | Continuo | di Sign. | J. S. Bach.* Nach der ersten Zeile des Titels findet sich von der Hand J. S. Bachs die Ergänzung: *In specie Do[mini]ca Palmarum.*

Anhand diplomatischer Merkmale lassen sich ein Weimarer und ein Leipziger Stimmenbestand unterscheiden. Im Einzelnen handelt es sich um folgende Stimmen (Stimmittel ohne spätere Fremdzusätze; Signaturen und bibliothekarische Stimmzählung in Klammern):

Weimarer Stimmen:

1. *Soprano* (St 47/1)
2. *Alto* (St 47/2)
3. *Tenor* (St 47/3)
4. *Basso* (St 47/4)
5. *Flaute* (St 47/5)
6. *Violino* (St 47/8)
7. *Violoncello* (St 47/13)
8. *Violino 1* [nachträglich geändert in 2] *in Ripieno* (St 47/10)
9. *Viola 1* (St 47/11)
10. *Viola 2* (St 47/12)

Leipziger Stimmen:

11. *Soprano* (St 47a/1)
12. *Alto* (St 47a/2)
13. *Tenore* (St 47a/3)
14. *Basso* (St 47a/4)
15. *Flauto* (St 47a/5)
16. *Violino* (St 47/7)
17. *Violino* (St 47a/6)
18. *Viola 1* (St 47a/7)
19. *Viola 2da* (St 47a/8)
20. *Violoncello* (St 47a/9)
21. *Violino 1* [nachträglicher Zusatz:] *ripieno* (St 47/9)
22. *Violino 2 e Oboe* [Stimmittel korrigiert aus *Violino 1*] (St 47/6)
23. *Violono* [korrigiert aus *Violino*] (St 47/14)

¹ Die Quellen der Kantate werden im Krit. Bericht NBA I/8.1–2 (Christoph Wolff), S. 93ff., ausführlich beschrieben. Wir schließen uns in der folgenden Darstellung eng daran an und übernehmen auch die Quellensignale der NBA. – In der Beschreibung der Quellen und der Darstellung der Lesarten übergewen wir grundsätzlich Fremdeintragungen aus späterer Zeit. – Wir bezeichnen Wasserzeichen wie folgt: „Weiß“-Nummern nach dem *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* von Wisso Weiß unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi, NBA IX/1, 2 Bände (Textband, Abbildungen), Kassel und Leipzig 1985; verbale Bezeichnungen nach Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977 (im Folgenden: Dürr St), Anhang I (S. 229ff.), und Ders., „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162, sowie *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (im Folgenden: Dürr Chr), jeweils Anhang A, S. 121ff. – Schreiberangaben nach: *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation* von Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger, NBA IX/3, 2 Bände (Textband, Abbildungen), Kassel 2007.

² Dieses Papier ist bei Bach im Sommer 1725 (BWV 168, 164) nachgewiesen (Dürr Chr, S. 131). Weiß, NBA IX/1, Textband, S. 109, verzeichnet den Umschlagbogen noch unter den Handschriften mit undeutlichem (und daher nicht ermitteltem) Wasserzeichen. Nach Unterlagen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen erfolgte die Feststellung des Wasserzeichens durch Radiographie.

³ Es ist merkwürdig, dass in der Besetzungsangabe das Violoncello fehlt.

Von den Weimarer Stimmen sind B 1–7 von Bachs Kopist Anonymus M 14 geschrieben, zum Teil unter Mitwirkung Bachs (in B 4 Tacet-Vermerke für Satz 5 und 6; in B 5 Satz 8; in B 6 Satz 8 und Revision der Sätze 1 und 4; in B 7 Satz 4–6, Satz 7 bis T. 45 und Revision der Sätze 1–3). Die Stimme B 8 ist durchweg autograph. B 9 und B 10 stammen von der Hand des Kopisten Anonymus W 6 und enthalten Revisionseintragungen Bachs (B 9 in Satz 2 und 4, B 10 in Satz 2, 4 und 8).

Wie der Schreiber-, so weist auch der Materialbefund mit den Papiersorten Weiß 36, 37 und 43 auf Bachs Weimarer Zeit. Die Stimmen B 1–7 und 9–10 sind offenbar sämtlich für die erste Aufführung am 25. März 1714 entstanden.⁵

Nur für die Violinstimme B 8 lässt sich die Entstehungszeit nicht sicher bestimmen. Sie ist in drei Stadien und wohl zumindest teilweise anlässlich einer oder mehrerer Weimarer Wiederaufführungen entstanden.⁶ Die Stimme enthielt zuerst nur Satz 1–2 (mit einer in der Partitur A nicht vorhandenen, neu hinzukomponierten Ripienstimme für Satz 1), wurde dann ergänzt um Satz 4 (mit Auszierungen, die in A nicht enthalten sind), die Tacet-Vermerke für die Sätze 3, 5 und 6 und eine Da-capo-Anweisung zur anschließenden Wiederholung von Satz 2 (der demnach den Schluss einer verkürzten Darbietung bildete). Schließlich wurde der Da-capo-Vermerk gestrichen und ein zweites Blatt mit den Sätzen 7 und 8 angefügt. Der besagte Da-capo-Vermerk kehrt – meist ebenfalls gelöscht – auch in B 6, 7, 9 und 10 wieder. Die Auszierungen der Violinpartie von Satz 4 finden sich auch in B 6, hier als Revisionseintragungen.

Die Weimarer Stimmen sind mit Ausnahme der Blockflötenstimme B 5 im Chorton in G-Dur notiert, B 5 steht dagegen im Kammerton in B-Dur. Die Blockflöte ist wie damals weiterhin üblich im französischen Violinschlüssel (mit g^7 auf der untersten Linie) notiert.

Festzuhalten ist, dass unter den Weimarer Stimmen keine solche für Orgel und auch keine Stimme für ein mit der Orgel gehendes Continuo-Melodieinstrument, etwa Fagott oder Violone, vorliegt, wohl aber eine ausdrücklich dem Violoncello zugewiesene Stimme (B 7), die in den Sätzen 1, 2, 7 und 8 dem in A gesondert notierten Instrumentalbasssystem und in den übrigen Sätzen dem befristeten Continuoart folgt.

Die Leipziger Stimmen gliedern sich in zwei Gruppen. Die erste Gruppe stammt aus dem Jahre 1724 und umfasst die Stimmen B 11–20. Sie sind mit Ausnahme der Violindoublette B 17 sämtlich von Johann Andreas Kuhnau, Bachs damaligem Hauptkopisten, geschrieben. B 17 wurde von dem Helfer Anonymus Ip nach B 16 kopiert. In B 16 hat Bach den Tacet-Vermerk für Satz 3 sowie die Schlüsselung und die Satzbezeichnung *Aria* für Satz 4 eingetragen, in B 17 finden sich Anzeichen einer flüchtigen Revision Bachs. Das Papier der Stimmen B 11–20 einschließlich des Titelumschlags gehört einheitlich einer damals verwendeten Sorte an (Weiß 97, IMK).⁷ Als Vorlage diente Kuhnau die Originalpartitur Bachs, unsere Quelle A.

Die Leipziger Stimmen stehen in G-Dur. Das gilt auch für den Blockflötenpart in B 15. Bemerkenswert ist, dass Kuhnau die Stimme hier abweichend von der Partitur im normalen statt im französischen Violinschlüssel wiedergibt.⁸ Der Grund dafür ist, dass so die Unterterztransposition aus dem B-Dur der Partitur A erleichtert wurde, weil alle Noten ihre Position im Fünfliniensystem beibehalten konnten und nur die Akzidentien geändert werden mussten.

Im Falle der Violoncello-Stimme B 20 hat Kuhnau, wohl auf Geheiß Bachs, selbständig die beiden in A teilweise auf gesonderten Systemen notierten instrumentalen Bassstimmen zu einer Partie zusammengezogen.⁹ Weitere Continuo-Stimmen, wie sie nach Bachs Leipziger Praxis in einem zusätzlichen Exemplar für ein entsprechendes Bassinstrument sowie in Gestalt einer nach F-Dur transponierten bezifferten Orgelstimme zu erwarten wären, sind nicht vorhanden.

Die zweite Leipziger Stimmengruppe umfasst drei Ergänzungsstimmen für eine Wiederaufführung in erweiterter Besetzung.¹⁰ Bachs Gebrauch des Papiers ist für die Zeit von Herbst 1727 bis Ende 1731 nachgewiesen (Weiß 122, MA mittlere Form).¹¹ Die Schreiber sind Anonymus L 47 (B 21), Anonymus L 46 (B 22, Satz 1–2; B 23, Satz 5–8) und Anonymus IIIb (B 22, Satz 3–8; B 23, Satz 1–4).¹² Die Violinstimme B 21 ist nach der Partitur A kopiert; sie dupliert die Flötenstimme der Sätze 1 (hier erst in der Mitte von T. 17 hinzutretend), 2, 7 und 8 und enthält den Violinpart von Satz 4 (in der unverzierten Form). B 22 ist eine nach B 16 kopierte Violindoublette, die durch die Erweiterung e Oboe im Stimmittel zusätzlich der Oboe zugewiesen worden ist (ohne deren begrenzten Tiefenumfang zu berücksichtigen). Die Violine-Stimme B 23 ist eine Kopie nach B 20.¹³ Eine Orgelstimme ist auch in der zweiten Leipziger Stimmengruppe nicht enthalten.

⁴ Frühere Bezeichnung (nach Dürr St): Anonymus Weimar 1.

⁵ Wolff, Krit. Bericht NBA I/8.1–2, S. 105 und 117, lässt Zweifel daran erkennen, dass auch die beiden Bratschenstimmen der ältesten Schicht des Stimmensatzes angehören. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass hier mit Weiß 37 dasselbe Papier verwendet ist wie in einem Teil der Partitur Bachs.

⁶ Wolff, a. a. O., S. 117.

⁷ Nach Dürr Chr, S. 123ff., ist das Papier in Originalhandschriften Bachs von Februar 1723 bis Juli 1724 nachweisbar.

⁸ Dies offenkundig nach anfänglichem Zögern, wie die Korrektur des ersten Schlüssels aus dem französischen in den gewöhnlichen Violinschlüssel zeigt.

⁹ Dass er nicht nach einer bereits komplizierten Vorlage geschrieben hat, zeigen einige Details; siehe unten die Vorbemerkung zu Satz 2.

¹⁰ Zum Datierungsproblem siehe Vorwort, Anm. 5.

¹¹ Vgl. Dürr Chr, 1976, S. 139f.

¹² Die Anonymi L 47 und L 46 treten singular in den genannten Stimmen auf und bieten keinen Anhalt für eine Datierung. Der Schreiber Anonymus IIIb ist sonst in Bach'schen Originalhandschriften nur von Dezember 1725 bis August 1727 nachgewiesen; vgl. NBA IX/3, S. 99.

¹³ Aus satztechnischer Perspektive ist der Part für ein Sechzehnfuß-Instrument ungeeignet. Dies zeigt sich besonders an Stellen, an denen die Instrumentalbässe geteilt sind. Hier kommt es bei Tiefotaktavierung der Violoncello-Stimme durch den Violine zu störenden Stimmkreuzungen und -kollisionen (vgl. besonders Satz 2, T. 17–19, 30–31, 37–38; Satz 7, T. 29; Satz 8, T. 48–52, 103–105 und 125–127). Vielleicht war die Stimme eigentlich für ein Instrument in Achtfußlage gedacht oder wurde nach der falschen Vorlage kopiert.

Die beiden Leipziger Stimmgruppen teilen das schon im Vorwort erwähnte Merkmal der Einklammerung von Satz 7; eine Ausnahme machen hier nur die Violindublette B 17 und die Violone-Stimme B 23 (was an eine Aufführung in reduzierter Besetzung denken lässt). Da die Einklammerung sowohl in Stimmen der Signaturgruppe *St 47* als auch in solchen der Signaturgruppe *St 47a* auftritt, muss die Eintragung erfolgt sein, bevor der Stimmenbestand getrennt wurde, das heißt vor 1750. Die Einklammerungen bezeugen also eine verkürzte Aufführung in Bachs Leipziger Zeit, nicht etwa danach.

II. Zur Edition

Hauptgegenstand unserer Edition ist die erste Leipziger Fassung der Kantate. Unsere Hauptquellen sind mithin die Partitur Bachs, Quelle A, und die Leipziger Stimmen B 11–20, wobei wir die Violindublette B 17 übergehen, da sie nach B 16 kopiert ist und keinen eigenen Quellenwert besitzt. Die übrigen Stimmen, insbesondere diejenigen der Weimarer Zeit, und hier vor allem deren autographe Bestandteile, dienen uns bei Bedarf als Vergleichsmaterial.

Als Anhang zu unserer Ausgabe fügen wir die Sätze 1 und 4 in den revidierten Fassungen der Weimarer Quellen bei, um diese gegenüber der Leipziger Fassung von 1724 reicheren Versionen der heutigen Praxis verfügbar zu machen.

Unsere Ausgabe gibt das Werk in moderner Umschrift wieder. Über Abweichungen und Besonderheiten der Quellen in der Schlüssellage und der Tonartnotation geben die Partiturvorsätze Aufschluss. – Herausgeberzusätze sind durch Kleinstich, Kursivschrift oder Strichelung (bei Bögen und Linien) gekennzeichnet.

III. Anmerkungen

Erste Leipziger Fassung (1724)

Die von Kuhnau nach Bachs Partitur ausgeschriebenen Stimmen B 11–16 und 18–20 zeigen besonders bei Vortragsangaben und -zeichen wenig Sorgfalt. Vor allem die Positionierung und Bemessung der Bögen lässt oft an Eindeutigkeit zu wünschen übrig. Vielfach hat Kuhnau außerdem Bögen weggelassen, gelegentlich aber auch solche hinzugefügt. Die von ihm ausgelassenen Bögen übernehmen wir ohne Nachweis aus der Partitur A. Bögen, die er selbständig hinzugefügt hat, übernehmen wir, vermerken dies aber nur, soweit es die Instrumentalstimmen betrifft; denn die in den Vokalpartien hinzugefügten Bögen stehen – wie diejenigen Bachs – überiegend bei ohnehin zusammengeballten Achtel- oder Sechzehntelpaaren und sichern nur zusätzlich die Textzuordnung, haben aber keine substantielle Bedeutung. Auf Ungenauigkeiten in der Positionierung und Bemessung der Bögen gehen wir nicht ein.

Die Lesartenliste folgt dem Verzeichnungs-schema: Takt – Stimme – Lesart/Bemerkung.
Abkürzungen: Cont = Continuo, Fl = Flauto dolce, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.

1. Sonata

Satzüberschrift *Sonata* nur in B 11–14, 16–20.

In A tragen die einzelnen Partitursysteme keine Besetzungsangaben. Die Blockflötenpartie ist eine kleine Terz höher in B-Dur im französischen Violinschlüssel notiert. In B 15 erscheint die Stimme dagegen in G-Dur im gewöhnlichen Violinschlüssel. Der Instrumentalabass, den wir im untersten Partitursystem wiedergeben, ist in A gleichlautend auf zwei Systemen notiert, von denen das untere mit Bezifferung versehen ist.

Die doppelte Tempoangabe *Grave. Adagio* steht in A und B 15, nur *Adagio* in B 16, 17; die Stimmen B 18–20 sind unbezeichnet.

Die als Herausgeberzusatz gekennzeichneten Trillerzeichen im Flötensystem (T. 7, 13, 18, 21) sind aus B 5 übernommen. Die Trillerzeichen im Violinsystem in T. 10 (hier auch der zugehörige Bogen), 13, 18 und 21 finden sich nur in B 16 und sind hier von fremder Hand hinzugefügt.

- | | | |
|------|---------------------------|---|
| 1 | Va II, Vc
Va I, II, Vc | B 19, 20: Taktzeichen ϵ
Die Anweisung <i>pizzicato</i> fehlt in A und B 18–20, ergibt sich aber indirekt aus dem Vermerk <i>coll'arco</i> in T. 17 sowie aus den Weimarer Stimmen B 7–8 (<i>senza l'arco</i>) |
| 3 | Fl | B 15: die letzten 3 Noten eine Sekunde zu hoch <i>g² fis² e²</i> |
| 6 | Vl | B 16: 11.–12. Note Sechzehntel (ohne Punktierung) |
| 7 | Vl | B 16: 10.–11. Note Sechzehntel (ohne Punktierung) |
| 9 | Vl | B 16: 6. Note <i>c²</i> |
| 17f. | Vc | B 20: nach T. 17 ein überzähliger Takt: Ganzenote C mit Haltebögen zur vorhergehenden und zur nachfolgenden Note |
| 18 | Vl | B 16: 1. Note ohne Punkt |

2. Chorus

In A und B 11–20 ohne Satzbezeichnung. Satzüberschrift *Chorus* in Anlehnung an B 6 (autographe Revisionseintragung).

Die Rückverweisung von T. 41 in die Wiederholung des Anfangsteils erfolgt in A durch Da-capo-Vermerk und Segno, den Abschluss kennzeichnen Fermaten in T. 25. Die Rückverweisung zeigt in A und einzelnen Stimmen B kleine Unregelmäßigkeiten, doch ist das Gemeinte in allen Fällen klar.

Die Leipziger Violoncello-Stimme B 20 ist – anders als das Weimarer Gegenstück B 7 – keine getreue Kopie nach dem oberen (unbezifferten) Instrumentalabasssystem der Partitur A, sondern eine Kombinationsstimme, die sich in Pausenabschnitten der Generalbassstimme aus dem untersten Partitursystem anschließt (allerdings ohne die Bezifferung zu übernehmen). Dass Kuhnau die Stimme – wenn auch wohl im Auftrag Bachs – selbständig kompiliert hat, deutet sich an in der etwas ungeschickten ungleichen Behandlung der analogen Takte 22 und 23 und deutlicher noch in T. 112 des Schlusssatzes, wo die 2. Note in B 20, die in A nur in der bezifferten unteren Partie steht, korrigiert ist aus der zuerst eingetragenen Achtelpause aus dem oberen Instrumen-

