
Johann Sebastian

BACH

Wer da gläubet und getauft wird

BWV 37

Kantate zum Himmelfahrtsfest
für Soli (SATB), Chor (SATB)
2 Oboen d'amore, 2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Hans Grischkat

Cantata for Ascension Day
for soli (SATB), choir (SATB)
2 oboes d'amore, 2 violins, viola and cello
edited by Hans Grischkat
English version by Frank

...er Bach-Ausgaben

Partitur / Full Score



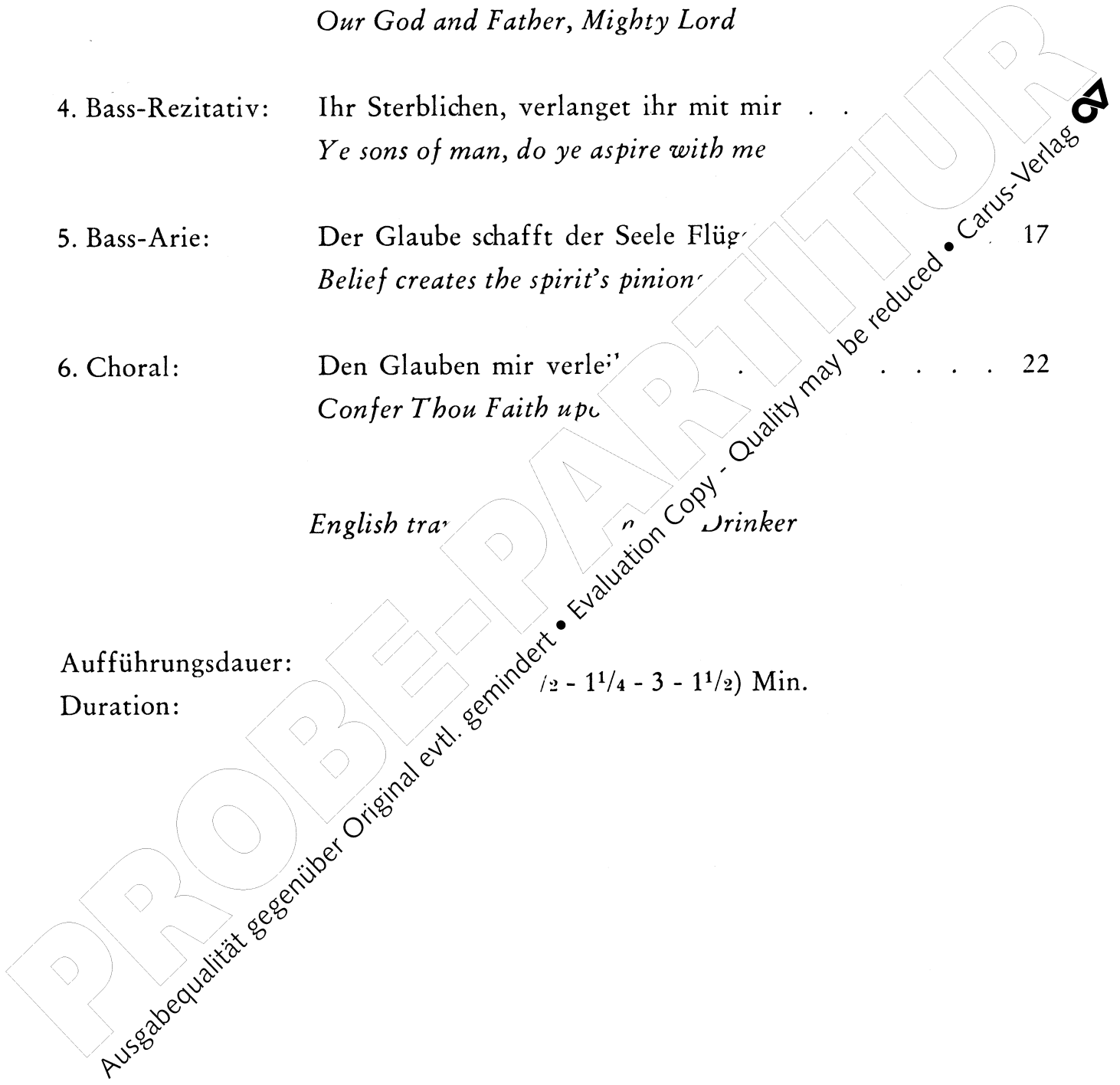
Carus 31.037

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

1. Chor:	Wer da gläubet und getauft wird	1
	<i>Who believe and are baptised</i>	
2. Tenor-Arie:	Der Glaube ist das Pfand der Liebe	10
	<i>Assurance will my faith afford me</i>	
3. Choralkduett:	Herr Gott Vater, mein starker Held	13
	<i>Our God and Father, Mighty Lord</i>	
4. Bass-Rezitativ:	Ihr Sterblichen, verlanget ihr mit mir . . .	
	<i>Ye sons of man, do ye aspire with me</i>	
5. Bass-Arie:	Der Glaube schafft der Seele Flügel	17
	<i>Belief creates the spirit's pinion</i>	
6. Choral:	Den Glauben mir verleih'	22
	<i>Confer Thou Faith upon</i>	

English translation by Drinker

Aufführungsdauer:
Duration: $\frac{1}{2}$ - $1\frac{1}{4}$ - 3 - $1\frac{1}{2}$) Min.



J. S. BACH, KANTATE 37

«Wer da gläubet und getauft wird»

Es mehren sich die Anzeichen dafür, daß die Kantate «Wer da gläubet und getauft wird», die bis vor wenigen Jahren ähnlich unbekannt war wie Nummer 17 «Wer Dank opfert, der preiset mich», mit der sie in ihrer Bedeutung und Schönheit am ehesten verglichen werden kann, allmählich häufiger aufgeführt wird. Im Vorwort zur Taschenpartitur der Kantate «Wer Dank opfert» habe ich darauf hingewiesen, daß Chorleiter begeistert nach diesem Werk griffen, wenn sie etwa auf Chorleitertreffen oder Arbeitswochen einmal praktisch mit ihm in Berührung gekommen waren. Diese Erfahrung gilt aber auch für die vorliegende Ausgabe und es wäre mir eine Freude, wenn diese Neuausgabe dazu beitragen würde, dieses hochbedeutendes Werk in den Chören noch stärker heimisch zu machen.

Das überragende Stück der Kantate ist der knapp gehaltene Einleitungssatz in selten anzutreffender Harmonie äußeren Wohlklang der Darstellung vereinigt. Es ist auffallend und scheinbar ohne erkennbaren Sinn zu haben, daß Bach aus dem Himmelfahrts-Evangelium nur die erste Satzhälfte «Wer da gläubet und getauft wird» vertont, die Fortsetzung aber «wer aber nicht gläubet und nicht getauft wird, wird verdammt werden» unberücksichtigt läßt. Und auch die Motive der Schönheit nur von der Geborgenheit und Glückseligkeit in der Vorstellung der Gedanken an die Verdammung der Nichtgläubender in der Vorstellung der Gedanken an die Verdammung der Nichtgläubender lichten A-dur-Chor fallen ließe. Daß Bach die Harmonik der Töne verfügt und sogar zum beinahe fast ausschließlich in A-dur werden kann, sehen wir etwa im Einleitungs-Chor der Kantate «Wer dank opfert, der preiset mich». Augen sehen nach dem Glauben». Doch unser Chor ist so stark durch die Harmonik der Milde und Glückseligkeit abgestimmt, daß er mit weicher Stimme singen kann, den Menschen den Zugang zu dem «schwer verstandenen» Bach zu erleichtern.

Zwei gegensätzliche Motive bilden das musikalische Material des Eingangs-Chores: eine breite, ruhige Melodie in der ersten Stimme und eine mit ihren wiederholten Viertelnoten kraftvolle Bewegung in der zweiten Stimme. Der Chor beim ersten Einsatz vierstimmig aufgegriffen — verleiht dem Gesang unvergeßlichen Charakter der Weihe und Innigkeit; die beiden Geigen zu Beginn vorgetragen — schafft die Steigerung des Gesanges. In der Bachliteratur wird immer wieder auf den Zusammenhang des zweiten Motivs mit der ersten Zeile des Chorals «Ich will den zehnten Gebot» hingewiesen. Die meisten Autoren (so z. B. Bach 1932, Seite 95 und Smend in Heft 1, Seite 52 seiner Bach-Gottesdienste 1947/48 bestimmten Einführungen) vernachlässigen hierbei um eine bewußte Choral-Zitierung Bachs handle, die Gemeinde, die den Choral ja genau kannte, verstanden wurde. Auch, wie dieses zweite Motiv in mehr als der Hälfte des Einleitungs-Chors instrumental verarbeitet wird, dabei allerdings in allen Orchesterstimmen erscheint, daß aber dann ab Takt 50 auch der Chor sehr intensiv dieses Thema aufgreift und mit ihm die Schluß-Steigerung aufbaut.

Ein Blick in die Originalpartitur läßt aber keinen Zweifel, daß Bach eine solche Wirkung keineswegs beabsichtigte. Er läßt den fünfstimmigen Chorsatz von sämtlichen verfügbaren Geigen unisono begleiten. Für die Barockpraxis bedeutet das, daß er die Begleitstimme bewußt stark besetzte, sie also sicher nicht pianissimo spielen lassen wollte. Daraus ist wieder zu entnehmen, daß Bach an einen in gesundem Forte singenden Chor gedacht hat. Bei der Überlegung, in welchem Tempo die Geigenphrasierungen sich mühelos und glaubwürdig artikuliert ausführen lassen, kommen wir leicht auf ein im Dreiertakt schwingendes Andante, in dem auch die Vokalstimmen leichter zu singen sind.»

Doch zurück zu unserer Kantate. Bei der Tenor-Arie Nr. 2 «Der Glaube ist das Pfand der Liebe» hat der Herausgeber der Neuen Bachausgabe, Alfred Dürr, festgestellt, daß wegen unvollständigem Quellenmaterial diese Arie ein Stück der Kantate wahrscheinlich verstümmelt überliefert ist. Die Tenorstimme folgende: Die Originalpartitur des Werkes ist verloren und lag in der Ausgabe des Herausgebers der Alten Bachausgabe, Wilhelm Rust, nicht mehr vor. Die Arie ist in einfacher Stimmensatz; lediglich der Continuo ist doppelt vorhanden. Die vollständige Aufführungsmaterial Bachs aber im allgemeinen nur einmal, den Continuo sogar dreifach umfaßt, sind in der Kantate außer der Partitur wohl auch je eine Violine I und II vorhanden. Im Revisionsbericht der Neuen Bachausgabe hat Alfred Dürr nach, daß für die vorliegende Kantate nur die Doppelstimmen erhalten sind, die Erststimmen aber fehlen. Wenn in der Originalpartitur eine Solovioline beschäftigt war, wurde ihr Part selbstverständlich in der Tenorstimme eingetragen. Im Revisionsbericht der Neuen Bachausgabe, Band 12, Seite 145, führt Alfred Dürr die Punkte an, die bei der Rekonstruktion der Tenor-Arie außer dem Continuo noch eine Solovioline erforderlich sind. Die wichtigsten seien hier stichwortartig wiedergegeben: 1. Die Melodie des Continuo in den einleitenden Takten der Arie ist nicht verständlich; eine Ergänzung bedarf; gewisse Stellen sind nicht verständliche Harmonien, die durch die Tenorstimme erklären lassen; schließlich die sehr seltene Aufzeichnung einer Tenorstimme, die nur vom Generalbaß begleiteten Stücke, wie dies in unserer Tenor-Arie und dem nachfolgenden Choralduett der Fall war. Diese Rekonstruktion der verlorenen Stimme an. Mit der freundlichen Genehmigung der Carus-Verlag wurde diese rekonstruierte Stimme in die vorliegende Tenor-Arie aufgenommen. Damit wird zum ersten Mal die Tenor-Arie vorgelegt, die selbstverständlich nicht das Bachsche Original, sondern ihm doch näher kommt als alle seitherigen Ausgaben.

Das Choralduett über die fünfte Strophe von «Wie schön leuchtet der Morgenstern», das man bei Aufführungen wohl am besten nicht von den Stimmen, sondern von einem kleinen Chor singen läßt. Bernhard Friedrich Richter (1808—1879), Sohn des Thomaskantors Ernst Friedrich Richter (1808—1879), war ab 1890 Gesangslehrer an der Thomasschule in Leipzig, weist in seinem Aufsatz «Johann Sebastian Bach im Gottesdienst der Thomaner» im Bach-Jahrbuch 1915, Seite 34 darauf hin, daß dieses nur von der Orgel begleitete herr-

Bach-Jahrbuch 1957, Seite 69 und 102, veröffentlichte, entstand die Kantate aber schon im Jahre 1724 und wurde in diesem Jahr am Himmelfahrtsfest, dem 18. Mai, erstmalig aufgeführt. Von dieser Aufführung stammen die erhaltenen beiden Geigenstimmen und die transponierte Continuostimme. Eine Wiederholung der Kantate fand am Himmelfahrtsfest des Jahres 1731, dem 3. Mai, statt. Von dieser Aufführung stammen die übrigen erhaltenen Stimmen der Kantate.

Über Einzelheiten der Revision dieser Taschenpartitur-Ausgabe sei im folgenden berichtet:

Nr. 1 Chor

Einige Schreibfehler in der Bezifferung der originalen Continuostimme wurden schon in beiden Bachausgaben verbessert. In den Takten 10 und 65 bringt die Neue Bachausgabe eine andere Lesart als die Alte, in den Takten 22, 69 und 80 stimmen beide Ausgaben in der Verbesserung der Schreibweise überein. Für diese Taschenpartitur wurde immer die Fassung der Neuen Bachausgabe übernommen.

Die vielen Bögen des Einleitungs-Chores in den Originalstimmen der Alten Bachausgabe übernommen wurden, stammen erst aus der Neuauflage und wurden deshalb in diese Taschenpartitur nicht übernommen. Der Herausgeber der Neuen Bachausgabe, Alfred Dürr, berichtet ausführlich über die Notensetzung im Kritischen Bericht, Seite 147.

Die Takte 21, 57 und 81 entsprechen einander, sind aber in den Originalstimmen nicht völlig überein. Takt 57 ist zweifach zu lesen, wie dies auch noch einmal durch zwei überflüssige Noten (dritte Note der ersten Geige und zweite Note der zweiten Geige) verdeutlicht wird. In Takt 81 zeigen sowohl die Bezifferung als auch die Notensetzung der obligaten Stimmen, daß das Moll erst im zweiten Drittel eintritt. In Takt 21 befinden sich in der originalen Continuostimme fälschlich zwei Mollnoten. Der Herausgeber der Neuen Bachausgabe, Alfred Dürr, hat dieses Moll lediglich um eine Note zu weit nach rechts gesetzt, so daß das Moll also nicht über der vorletzten, sondern über der dritten Note eintritt. Die Annahme, daß das Moll in Takt 21 noch in Dur eintritt, ist nicht haltbar. Takt 57 ganz in Moll, Takt 81 erstes Drittel noch in Dur — verlangt in keinem der drei Takte eine Änderung in den obligaten Stimmen, sondern nur das Vorzeichen der Mollnoten. Die falsch gesetzte Note in der Bezifferung von Takt 21 wurde in der Taschenpartitur gewahrt. Die Fassung der Alten Bachausgabe, die alle drei Takte in Moll bringt, erscheint wegen dadurch bedingten Vorzeichenwechsels in den obligaten Stimmen nicht recht glaubhaft.

In Takt 16 der Originalstimme der Violine II als vorletzte Note *gis*. In der Taschenpartitur wurde die Note entsprechend den analogen Takten 13 und 16 wie dies auch schon beide Bachausgaben taten.

2. r-Arie

In Takt 16 ist die Bezifferung der dritten Note in der Vorlage $\frac{6}{5}$. Diese Bezifferung wurde als mögliche Vorhaltsbildung in die Neue Bachausgabe übernommen.

Der Herausgeber der Alten Bachausgabe hat stillschweigend in die wahrscheinliche Form $\frac{6}{4}$ verbessert. Diese Fassung wurde vor allem im Hinblick auf die Führung der ergänzten obligaten Violinstimme auch für diese Taschenpartitur übernommen.

In Takt 19 bringt die Originalstimme des Tenors als dritte Note e, was zweifellos ein Schreibfehler ist. Auch diese Taschenpartitur ändert, wie beide Bachausgaben, in fis.

Auffallend ist die abweichende Bezifferung in den einander sonst völlig entsprechenden Takten 3 und 28.

Nr. 3 Duett

In Takt 11 bringt die Originalstimme im Sopran als dritte Note f, was ein Schreibfehler, der in der Alten Bachausgabe in fis verbessert wurde. In der Neuen Bachausgabe, der sich auch diese Taschenpartitur angeschlossen hat, ist die dritte Note von der Vermutung aus, daß Notenkopf und Ende des Notenkopfes im Original von J. L. Krebs verwechselt wurden, wie das bei gebrochenen Noten zu beobachten ist. Diese Lesart vermeidet auch die verdächtige Lesart der Originalstimme im Sopran und Continuo, die in der Lesart der Alten Bachausgabe in fis verbessert wurde.

Nr. 5 Bass-Arie

In den Originalstimmen der Violine I und II ist durch flüchtige Bogensetzung nicht eindeutig erkannt, ob die Bögen über dem 3. Viertel von Takt 1 und den vielen analogen Stellen gesetzt oder über fünf Noten gedacht sind. Die Alte Bachausgabe hat die Bögen über fünf Noten, die Neue Bachausgabe nur über vier. Die Taschenpartitur setzt, im Gegensatz zur Neuen Bachausgabe, die Bögen wieder über fünf Noten — auch im Hinblick auf die Takte 10 und 16 der Continuo-Stimme — auch die Neue Bachausgabe in dieser Wendung die Bögen über fünf Noten.

In Takt 4 heißt die dritte Note im Original d, was wieder zweifellos ein Schreibfehler ist. Die Taschenpartitur ändert, wie beide Bachausgaben, in e. In Takt 38 fehlt in der Neuen Bachausgabe das # vor der vorletzten Note des Continuo, das in einer der beiden Originalstimmen findet, in der zweiten Originalstimme aber vergessen wurde.

Stuttgart

Hans Grischkat

In der Arie Nr. 2 können die Takte 7, 13 und 32 und das erste Viertel des jeweils nächsten Taktes auch folgendermaßen gespielt werden:



Allgemeines zur Editionstechnik bei Kantaten

Bei den vorliegenden Taschenpartitur für die Praxis, nicht um eine wissenschaftliche Ausgabe, handelt es sich um eine Veröffentlichung für die Praxis, nicht um eine wissenschaftliche Ausgabe. Darum werden die Chorstimmen im Violin- bzw. Oktavbaß-Schlüssel notiert.

Verschiedenheiten der äußeren Form (z. B. verschiedene Notation neben  neben  u. ä.) werden, ohne im einzelnen hervorgehoben zu werden, vereinheitlicht.

Artikulationsbögen, die aus Analogiegründen gesetzt werden sollten, werden nicht gesetzt, sondern durch Klammern hinzugefügt.

Die Versetzungszeichen werden nach heutigem Brauch verwendet. Lediglich die Wavy-Versetzungszeichen, die in einem Takt mehrmals vorkommenden Versetzungszeichen, sind in der Praxis ratsam, vielfach übernommen.

Bei der Textauswahl wird die heutige Rechtschreibung gewählt, daneben wird auf die Beibehaltung alter Wort- und Lautformen geachtet (z. B. n—kömmt—versamlet—Hülfe—darzu).

Die in den Ausgaben, die Bach häufig nur durch das Zeichen $\%$ andeutete, werden nicht angegeben.

Hans Grischat

J. S. BACH, CANTATA 37

«Who believe and are baptised»

Like the Cantata No. 17, “Wer Dank opfert, der preist mich”, with which this present cantata may best be compared as far as importance and beauty are concerned, Cantata No. 37, “Wer da gläubet und getauft wird”, has also been neglected for many years; but there are definite indications that it is being performed more and more frequently. In the foreword to the cantata “Wer Dank opfert” I have pointed out that, once they came into practical contact with the work during some meeting or choir festival, all choral conductors turned to Cantata No. 17 with the greatest enthusiasm. The same experience was had with the present Cantata No. 37, and it would give me much pleasure if this new edition would prove to be a contributing factor in making many more people aware of this most important work.

The greatest movement of this cantata is the terse introduction which combines beauty of sound with greatness of representation. It is most noticeable and would appear to have a decided character of its own in this opening chorus Bach only set to music the first half of the text from the gospel of the ascension “Wer da gläubet und getauft wird” and left out the continuation: “... wer aber nicht gläubet, der wird verdammt werden.” And the music itself, in all its beauty, represents the happiness and bliss to be found in true faith, without any thought of the damnation of the unbelievers to cast a shadow over the joy. It is not that Bach was not capable of striking chords in questions of belief: his almost fanatical zeal in the opening chorus of Cantata No. 17 “Glaube nicht an dem Menschen, sondern an dem Gott”. But this chorus from Cantata No. 37 is entirely attuned to feelings of happiness and gentleness and is suitable to introduce those to Bach who otherwise consider his music as too “understand and academic”. The thematic material of the opening consists of two contrasting motives: One melody flows broad and slow with long note values, the other is filled with the urging power of short notes. The first of these, first played in the opening bars by the first violin, is taken up by the chorus in four parts at its first entry, gives its indelible character of solemnity and tenderness, which is further emphasized by both violins at the beginning, provides a climactic, unifying effect. The entire Bach literature points out the thematic connection between the second motive and the first verse of the chorale “Dies sind die Tage der Woche”. Most authors (e. g. Sirup in the Bach-Jahrbuch 1932) assume that this quotation from a chorale was intended by Bach, as the chorale would have been well known by the choir. It would, therefore, understand the underlying idea. It should be noted that in more than half this opening chorus this second motive is played instrumentally (although it appears in all the orchestral parts), but the chorus takes up this powerful motive most intensively from bar 50 and utilises it to build up the final climax.

I have kept note of some observations which I have made, both as conductor and as listener, regarding different interpretations of this opening chorus, and these may be of interest as they are of fundamental importance beyond this particular instance. The duration of this chorus varied with different conductors from 4¹/₄ minutes (Ristenpart) to 7¹/₂ minutes (Reinhart-Winterthur)! With other conductors the duration lay between these two extremes, as e. g. 5¹/₄ minutes in the case of the former Thomaskantor Karl Straube, whom I lastly wish to mention in this connection. We would obtain a still shorter duration for this opening chorus — just under 4 minutes! — if we were to take literally the tempo instruction $\text{♩} = 70$, which appears in Robert Franz's revision of this cantata, published 1864 in the Leuckart-Verlag. However, it is not only the tempo, but to a far greater extent the dynamics which decide the character of a piece of music. And here again we find the most widely differing interpretations in different performances. Whereas Robert Franz in his above-mentioned edition marks the orchestral opening as also the entry of the chorus *forte* and throughout the greater part of the movement, Reinhart makes the opening with a mystically-solemn *pianissimo* and in the succeeding part reaches a very occasional *forte* climax. These again are two extreme interpretations, and numerous interpretations may be met with between these two poles. These observations serve to show that in the case where up to date we cannot speak of a unified mode of performance, and that of baroque music, especially in contrast to the uniform mode of performance of the music of the classics, the romantics and of the moderns (with their markings and metronomic indications), there is a room for freedom of interpretation). It is just this ambiguity of delineation and interpretation which is a wonderful task for every conductor, which is yet fraught with a wonderful, for it gives him free scope for a personal realization, but also with a strict boundaries of responsibility, as interpretations which are too free and too avagant (and which one does hear occasionally) run counter to the composer's previous intentions. It is understandable that the interpretations of the same cantatas are apt to diverge rather widely in the case of still better known and more frequently performed cantatas. Yet even the best known and most famous of Bach's works show that arguments concerning questions of performance have not been satisfactorily decided up to now. As an example I quote an article by Joachim Krause about the "Et incarnatus est" from the G-minor Mass (published in the Saarbrücker Hefte 1964, Volume 1, also as a separate print by Bärenreiter-Verlag, Kassel): "We are accustomed to hear the Bach setting of the 'Et incarnatus est' in the sense of a *chorus mysticus* . . . The sound evoked by this interpretation is soft and not clearly defined. One might think that this is to interpret the Lord's life on earth as a first step towards the resurrection, to surround it by an impressionistic haze. The listener believes in the success of such an interpretation because it is the customary style and the setting by Bach will always sound well. However, one single glance at the original score makes it perfectly clear that this effect was in no way intended by Bach. The five part choral setting is accompanied by all available violins

playing *unisono*. In the practice of baroque music this signifies that he reinforced the accompaniment on purpose, and therefore that he certainly did not want them to play *pianissimo*. This again leads to the natural assumption that Bach thought in terms of a choir singing in a healthy *forte*. Considering at the same time a tempo in which the violins can play their phrases without effort and with reasonable articulation, we must come to the conclusion that the movement is to be performed in a flowing three-four Andante, which also facilitates the execution of the vocal parts.”

To return to our present cantata: — With regard to the tenor aria No. 2 “Der Glaube ist das Pfand der Liebe”, the editor of the new Bach Edition, Alfred Dürr, has discovered that this aria is the only movement of the cantata which, to the loss of some of the original material, has presumably been handed in a mutilated form. The facts are as follows: The original score of this work is lost, and already at the time that Wilhelm Rust edited the First Edition it was no longer in existence. A single set of parts has survived and only the continuo exists in two copies. But as a rule Bach’s performance comprised two copies each of the violin parts, the first in triplicate; hence it may be assumed that in the case of Cantata No. 104 the score, but also one copy each of Violin I and Violin II parts, and the continuo part have been lost. In his editor’s report in the new Bach Edition, Dürr proves that only the second set of violin parts of this cantata is preserved, but that the first set of parts is missing. However, in the original score there are occasional passages for solo violin, such as in the first or leader’s part. In his report in the new Bach Edition, Series I, Vol. 12, pg. 145, Alfred Dürr elaborates the position of the tenor aria. He believes that the tenor aria must have included a solo part for the continuo. His most important reasons for this assumption are as follows: In the introductory bars of the aria the continuo line needs a complementary melodic line, especially in the case of the first part, which is a lost obligato part; first of which are only accompanied by the basso continuo, as would be the case in our cantata with the first part followed by the choral duet. For the performance of this cantata on the occasion of the 7th International Bach Festival in Mainz, Mainz, and Diethard Hellmann reconstructed this lost obligato part with the permission of the authors this reconstructed part has been included in the present miniature score, and thus the tenor aria is presented in a form which, although it cannot claim to be a Bach original, approximates it more closely than all previous editions.

7. The tenor aria is followed by a choral duet based on the fifth verse of the chorale “Ich hab’ in der Morgenstern” which is best performed by a small choir of five soloists. In his article “Johann Sebastian Bach im Gottesdienst”, Bach-Jahrbuch 1915, pg. 34, Bernhard Friedrich Richter (1850—1899), son of the Thomaskantor Ernst Friedrich Richter (1808—1879) and from 1890 onwards a singing teacher at the school of St. Thomas in Leipzig, points out that this wonderful duet for soprano and alto, accompanied by

the organ only, can easily be used in divine service throughout the entire ecclesiastic year and adds that his boys sang the piece with the greatest of enthusiasm. — In performance there are some rhythmic problems, as Bach marks all the parts in twelve-eight time — but, as was the custom of his day, he does not adhere to it rigidly and especially he does not differentiate between divisions of the beat into three resp. four. Without doubt the dotted quaver, when followed by a semiquaver or two demi-semiquavers, must always be regarded in the light of a triplet rhythm. Yet the interpretation of the third crotchet of bar 4 in the alto and the third crotchet of bar 18 in both vocal parts is open to doubt: Does Bach really intend these beats to be divided into four, or are they also to be adjusted to the general triplet rhythm? In this case I personally tend to read them as subdivisions into four.

A powerful bass aria leads to the final chorale. During bars 18–19 rests to the oboe d'amore which plays in unison with the first voice. This was done merely with regard to the more limited range of his day, as it could not reach the c^{'''}-sharp. It might be questioned whether, in present day performances, the oboe should continue on in the bars in question.

This cantata was first published in 1857 by Wilhelm Franz in the Bach Edition, and it is now also available as part of the Bach Edition, edited by Alfred Dürr. In this connection reference may be made of the edition by Robert Franz, published by C. F. Peters, Leipzig, which has been referred to above in another connection. In 1867 Robert Franz was the conductor of the Singakademie in Leipzig, which under his direction constituted an important part of the musical life of that town, he devoted himself most interestedly to the study of Bach and Händel. At the time his writings about the principles of performance called forth the attention of Eduard Hanslick concerning which see my book on Eduard Hanslick and published as a separate work. In his cantatas, are of historic interest only. Franz did not touch Robert Franz's editions which, among other works, also include cantatas, but made various additions, e. g. in the opening chorus (two flutes, two clarinets, two bassoons and two horns), and in the tenor aria and the choral duet are accompanied by strings, two bassoons and two horns (except that in the chorale parts are omitted).

In the present score edition (the original score not being extant) the parts were once again consulted in detail. The parts (St 100) are at present in the possession of the West German Library, Marburg. At this juncture the author wishes to express his thanks to the library for their assistance in placing the parts at his disposal. Furthermore he wishes once more to express his very sincere gratitude to Alfred Dürr and Diethard Hellmann for granting permission to include their reconstruction of the violin part to the aria "Der Glaube ist das Pfand der Liebe".

In the older Bach literature the date of composition of Cantata No. 37 has usually been given as between 1727 and 1736. However, in the light of more recent research, as published by Alfred Dürr in the *Bach-Jahrbuch* 1957, pp. 69 and 102, the cantata was composed as early as 1724 and was first performed on Ascension Day of that year, 18th May. The two preserved violin parts and the transposed continuo part originate from this performance. The cantata was repeated on Ascension Day 1731, 3rd May, and the remainder of the preserved parts stems from this performance.


Stuttgart, December 1965

Hans Grischkat

General remarks on the *Bach Cantatas*

This edition is designed for practical use in musical research. For this reason all vocal parts are printed with bass clefs.

Differences of notation (e.g. ) and similar cases have been standardized without further comment.

Phrasing marks (e.g. ) by analogy are printed in dotted lines or in brackets.

Accidentals are printed in accordance with present day usage. Sometimes, however, the original spelling within the same bar has been adhered to for practical reasons.

Figured bass notation is printed in modern spelling with concessions to old forms.

Ornaments in the text, which Bach often merely indicated by the sign $\%$, are given in full.

Hans Grischkat

Wer da gläubet und getauft wird

Festo Ascensionis Christi

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Chorus

Musical score for the first system of the 1. Chorus. The score includes parts for Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Continuo part includes figured bass notation: 6, 4, 2, 7, 6, 4, 7, 7.

Musical score for the second system of the 1. Chorus. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Alto. The Continuo part includes figured bass notation: 6, 4, 6, 5, 6, 6, 7, 7, 6, 4, 7, 6, 4.

11

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

C.

16

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

C.

21

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

C.

26

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

C.

Wer da gläu - bet, wer da gläu -

True Be - lie - vers, true - Be - lie -

Wer da gläu - bet, wer da gläu -

True Be - lie - vers, true - Be - lie -

Wer da gläu - bet, - - - - - bet,

True Be - lie - - - - - vers

5 6 6 5 6 5

6 4 2 7 6 6 7 6 6 7 7

32

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

C.

gläu - bet, wer da gläu - bet und ge - tauft
 lie - vers who be - lieve and are bap - ti

gläu - bet, gläu -
 lie - vers, Be - lie

8
 - bet, wer da gläu - bet, wer da gläu -
 - vers, true Be - lie - vers who be - lieve -

wer da gläu - bet ur
 who be - lieve - bet and

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

37

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

se - lig wer den, wer da gläu -
 saved for - ev er, true Be - lie

se - lig wer den, wer da
 saved for - ev er, who be -

er wird se - lig wer den,
 shall be saved for - ev er.

der wird se - lig wer den,
 shall be saved for - ev er.

6 6 7 7 7 6 6
 4 6 7 7 7 6 6

42

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

C.

gläu - bet und ge - tauft wird, wer da gläu
 lieve and are bap - ti - sed, who be - lieve

wer da gläu - bet und ge - tauft wird,
 who be - lieve and are bap - ti - sed,

wer da gläu - bet, wer da gläu
 True Be - lie - vers, true lieve

wer da gläu - bet und ge - tauft wird,
 who be - lieve and are bap - ti - sed, da bet and

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

48

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

C.

und ar

tauft ti

ge - tauft wird, wer da gläu - bet und ge -
 bap - ti - sed, who be - lieve and are bap - ti - sed

wird, der wird se
 sed, shall be saved

der shall wird
 der shall wird be

bet, vers wer da gläu - bet und ge -
 who be - lieve and are bap -

ge - tauft wird, wer da gläu - bet und ge - tauft wird,
 bap - ti - sed, who be - lieve and are bap - ti - sed

7

52

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

C.

lig for - - wer ev - - den, wer da gläu - bet
er, who be - lieve - bet

se saved - - lig for - - wer ev - - den, wer da
saved for ev er, who be

8 tauft wird, der wird se - - lig wer - den, wer da gläu-bet
ti - sed shall be saved for - ev - er, who be-lieve

der wird se - lig wer - den
shall be saved for ev - er

5 6 6 7 7

bet und ge -
ve and are bap -

57

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

C.

wird, wer da gläu-bet und ge -
sed, who be-lieve and are bap -

tauft wird, wer da gläu-bet und ge - tauft
ti - sed, who be-lieve and are bap - ti -

bet und ge - tauft wird, wer da gläu-bet und ge - tauft
e and are bap - ti - sed, who be-lieve and are bap - ti

ti - wird, wer da gläu-bet und ge - tauft wird, wer da gläu-bet und ge -
sed, who be-lieve and are bap - ti - sed, who be-lieve and are bap -

7 6 6 6 5 6

61

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

C.

tauft ti - - - wird, der wird se - lig wer - den. Wer da be - gläu -
 sed shall be saved for - ev - er. Who da be - lieve
 wird, der wird se - lig wer - den. Wer da be - gläu -
 sed shall be saved for - ev - er; er; Who da be -
 tauft ti - - - wird, der wird se - lig wer - den; - - -
 sed shall be saved for - ev - er; er; Who da be -
 6 5 7 5 6 6 6 5 # 6

(piano)

(piano)

piano

piano

(piano)

65

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

C.

ge - tauft wird, der wird se -
 bap - ti - - sed shall be saved
 ge - tauft wird, der wird se -
 bap - ti - - sed shall be saved
 der shall wird be se -
 der shall wird be se saved - lig for -
 7 6 5 6 6 7 6 7 6

(forte)

(forte)

(forte)

(forte)

(forte)

(forte)

70

Ob. I
Ob. II
VI. I
VI. II
Vla.
S.
A.
T.
B.
C.

(piano)

lig wer den,
for ev den, er,
lig wer den,
for ev den, er,
8 lig wer den, wer da gläu
for ev er, who da be lieve
wer ev den, wer da gläu be nd ge
er, who da be lieve lieve bap

(piano)

75

Ob. I
Ob. II
VI. I
VI. II
Vla.
S.
A.
T.
B.
C.

(forte)

der shall wird be se lig lig wer
shall be saved saved for ev
der shall wird be se lig lig wer
shall be saved saved for ev
wird, der shall wird be se lig wer
sed, der shall be saved saved for ev
ti ft wird, der shall wird be se lig wer
sed, der shall be saved saved for ev den,
er,

(forte)

79

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

C.

den, wer da gläu - bet und ge - tauft
er, who who da be - lieve and are bap - ti

den, wer da gläu - bet und ge - tauft
er, who who da be - lieve and are bap - ti

den, wer da gläu - bet und ge - tauft wird,
er, who who be - lieve and are bap - ti sed,

wer da gläu - bet und ge - tauft wird,
who be - lieve and are bap - ti sed,

wer da gläu - be
who be - lieve

83

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

C.

wer
whr

wer da gläu - bet und ge - tauft wird, der wird se - lig wer - den.
who be - lieve and are bap - ti sed shall be saved for - ev - er.

wer da gläu - bet und ge - tauft wird, der wird se - lig wer - den.
who be - lieve and are bap - ti sed shall be saved for - ev - er.

wer da gläu - bet und ge - tauft wird, der wird se - lig wer - den.
who be - lieve and are bap - ti sed shall be saved for - ev - er.

gläu - bet und ge - tauft wird, der wird se - lig wer - den.
be - lieve and are bap - ti sed shall be saved for - ev - er.

6 6 6 5 7 5 6 6 6 (9 3)

2. Aria

Violino Solo

Tenore

Continuo

As piano

ist das Pfand der will my faith af -

Lie be, die ford me, of für sei - nen hegt, gua - ran - tee,

forte

der Glau - be ist das Pfand der as - sur - ance will my faith af -

(piano)

*)Andere Lesart der Takte 7, 13 und 32 siehe im Anschluß an das Vorwort

16

8 Lie - be, die Je - sus für die Sei - nen hegt.
ford me, of Je - sus' love my gua - ran - tee

19

8 , der Glau - be ist das Pfand der Lie - be, die Je - sus, die
, as - sur - ance will my faith af - ford me, of Je - sus, of

22

8 für die Sei - nen hegt, der Glau - be is , die Je - sus
love my gua - ran - tee, as - sur - ance will me, of Je - sus
sus'

25

8 für die Sei - nen
love my gua - ran

31

(Fine)

Drum this

(Fine) piano

34

piano

8 hat er bloß aus Lie - bes - trie - be, da er ins Le - bens - buch mich
will He in my count a - ward me when in Life's Book He shall re

(Fine)

37

8 die ses Klein od bei - ge - lr
price less cre dit there for

(Fine)

40

8 drum hat er bloß aus Lie - bes - trie - be, da er ins
this will He in my count a - ward me when in Life's

piano

(Fine)

44

F ach mich schrie - be, mir die - ses Klein od bei - ge - legt, dies Klein -
hall re - cord me, a price less cre dit there for me, this trea -

(Fine)

47

8 od, dies Klein - od, mir die price - - ses Klein od bei - ge - legt.
sure, this trea - sure, a price - - less cre - - dit there for me.

Da Capo

3. Choral

Soprano

Alto

Continuo

Herr Our Gott God Va and

4

star - ker Held - - ! hast mich e - -
Migh - ty Lord ter, mein star - - ker v. Du hast mich
Fa - ther, Migh - - ker v. ere time be -

7

- der Welt in - - dei - nem Sohn - ge -
re - cord, Thou - - , thru Thy Son - , hast
an - - wig vor der Welt in - - dei - nem Sohn - ge
or men re - cord, Thou - - , thru Thy - Son, hast

10

lie loved

bet. me.

lie loved - bet, in dei - nem Sohn - ge - lie - bet. me, Thou, thru Thy Son -, hast loved me.

forte

13

Dein Thy Sohn hat mich ihm selbst ver- my
Thy Son will ev - er be my

Dein Thy Sohn hat will mich ihm selbst ver my
Thy Son will ev - er be my

piano

16

traut, er ist mein Schatz, ich bin sein' au. sein'
guide, He is my joy, I am His

er ist mein Schatz, ich bin sein'
He is my joy, I am His

tr

19

Braut, bride

in my ihm er - freu -
my soul re - joic -

Braut, bride

in my ihm er - freu -
my soul re - joic -

et. eth.

et. eth.

forte

25

Ei - - a, ei - a, ei - a, ei - a, ei - - -
 Ei - - a, ei - a, ei - a, ei - a, ei - - -

Ei - a, ei - a, ei - a, ei - - - a, ei - a, ei - - - a!
 Ei - a, ei - a, ei - a, ei - - - a, ei - a, ei - - - a!

piano

28

- - a, ei - a! Himm - lisch Le - ben wird er ge - ben mir
 - - a, ei - a! Joy - Su - per - nal, Life E - ter - nal, r

Himm - lisch Le - ben, himmlisch Le - ben wird er ge - ben r
 Joy Su - per - nal, Joy Su - per - nal, Life E - ter - nal

31

- - dort o - ben, dort o - ben; tr
 - - is cal - ling, is cal - ling, sr

o - - ben, dort o - ben; ev sr
 cal - - ling, is cal - ling, ev

mein
 my

mein Herz - ihn
 my heart - ex

34

Herz ihn lo
 heart ex tol

lo
 tol

37

ben.
 Him.

ben.
 Him.

forte

4. Recitativo

Violino I *piano*

Violino II *(piano)*

Viola *(piano)*

Basso

Continuo *(piano)*

Ihr Sterb-li-chen, ver-lan-get ihr mit mir das Ant-litz Got-tes an-zu-schau-en? So
 Ye sons of man, do ye as-pire with me to see your God? If you would gain it by

VI. I

VI. II

Vla.

B.

C.

dürft ihr nicht auf gu-te Wer-ke bau-en- muß in den gu-ten Wer-ken ü-ben, weil es der
 works a-lone you nev-er may at-tain to practice ev-er deeds of mer-cy, (for so we

VI. I

VI. II

Vla.

wil-le Got-tes ist, so macht der Glaube doch al-lein, daß wir vor Gott ge-recht und se-lig sein.
 (ans ever have been taught) yet must we all, by faith a-lone, be just-i-fied and stand be-fore God's Throne.

5. Aria

Oboe d'amore I
Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo

Ob. I
VI. I

VI. II

Vla.

B.

C.

Ob. I
VI. I

VI. II

Vla.

C.

Der Glau - be schafft der See - le Flü -
Be - lief cre - ates the spi - rit's pin -

Ob. I
VI. I

VI. II

Vla.

B.

C.

9

- gel, daß sie sich in den Him - mel, den Him-mel schwingt, der Glau - be schafft der
- ions to bear us up to Hea - ven, to Hea - ven High, be - lief cre - ates the

Ob. I
VI. I

VI. II

Vla.

B.

C.

12

See - le Flü - gel, daß sie schwingt, in den Him - mel
spi - rit's pin - ions to bear High, up to Hea - ven

Ob. I
VI. I

VI. II

Vla.

B.

C.

15

ohne Oboe*)
forte

forte

forte

forte

sie sich in den Him - mel schwingt,
bear us up to Hea - ven High;

*) siehe Vorwort

18

Ob. I
VI. I

piano

VI. II

piano

Vla.

piano

B.

die Tau - fe ist das Gna - den - sie - gel, das uns den
and bap - tism is the seal of mer - cy which to His

C.

piano

21

Ob. I
VI. I

mit Oboe

VI. II

Vla.

B.

Se - gen Got - tes bringt, den - sie - gel, das uns den
Own will God ap - ply, seal of mer - cy which to His

C.

24

Ob. I
VI. I

forte

VI. II

forte

Vla.

forte

B.

gen Got - tes bringt. den - sie - gel, das uns den
will God ap - ply. seal of mer - cy which to His

C.

forte

27

Ob. I
VI. I

VI. II

Vla.

B.

C.

Und da - her heißt
Wouldst thou the Name of

piano

piano

30

VI. I

VI. II

Vla.

B.

C.

sel - ger Christ, und da
Christ re - ceive, wouldst thou

ger Christ, wer
re - ceive, be

(piano)

piano

tr

Ob. I
VI. I

VI. II

Vla.

bet und ge - tau - fet ist, und da - her heißt ein sel - ger Christ, daher
u bap-tised, on God believe, wouldst thou the Name of Christ re - ceive, thou the

36

Ob. I
VI. I
VI. II
Vla.
B.
C.

heißt ein sel - ger Christ, wer gläu
Name of Christ re - ceive, bap - ti

bet und ge -
sed be, on

39

Ob. I
VI. I
VI. II
Vla.
B.
C.

tau
God

forte

evē.

forte

42

Ob. I
VI. I
VI. II
Vla.
B.
C.

45

Ob. I
VI. I
VI. II
Vla.
B.
C.

6. Choral

1

Soprano
Oboe d'amore I
Violino I

Alto
Oboe d'amore II
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Den Glau - ben mir ver - lei - he an dein' Sohn, Je - - sum Christ, mein
Con - fer Thou Faith up - on me in Je - sus Christ Thy Son, and

Den Glau - ben mir ver - lei - he an dein' Sohn, Je - - sum Christ, mein
Con - fer Thou Faith up - on me in Je - sus Christ Thy Son, and

Den Glau - ben mir ver - lei - he an dein' Sohn, Je - - sum Christ, mein
Con - fer Thou Faith up - on me in Je - sus Christ Thy Son, and

Den Glau - ben mir ver - lei - he an dein' Sohn, Je - - sum Christ, mein
Con - fer Thou Faith up - on me in Je - sus Christ Thy Son, and

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

5

S.
Ob. I
Vi. I

A.
Ob. II
Vi. II

T.
Vla.

B.

C.

Sünd mir auch ver - zei - he all - hier zu die - ser Frist. Du nicht de - gen, was
grant me now the par - don which for my sins He won. T'cht de - me for

Sünd mir auch ver - zei - he all - hier zu die - ser Frist. Du nicht de - gen, was
grant me now the par - don which for my sins He won. T'cht de - me for

Sünd mir auch ver - zei - he all - hier zu die - ser Frist. Du nicht de - gen, was
grant me now the par - don which for my sins He won. T'cht de - me for

Sünd mir auch ver - zei - he all - hier zu die - ser Frist. Du nicht de - gen, was
grant me now the par - don which for my sins He won. T'cht de - me for

Sünd mir auch ver - zei - he all - hier zu die - ser Frist. Du nicht de - gen, was
grant me now the par - don which for my sins He won. T'cht de - me for

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

11

S.
Ob. I
Vi. I

A.
Ob. II
Vi. II

T.
Vla.

du ver - he - , d tu tra - gen und lös mich von der Last.
Thou didst. pu - ri - fy me and lift its load from me.

er mein Sünd tu tra - gen und lös mich von der Last.
sin to pu - ri - fy me and lift its load from me.

hast, daß er mein Sünd tu tra - gen und lös mich von der Last.
agree, from sin to pu - ri - fy me and lift its load from me.

ver - hei - ßen hast, daß er mein Sünd tu tra - gen und lös mich von der Last.
Thou didst well agree, from sin to pu - ri - fy me and lift its load from me.

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