Johann Sebastian

BACH

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe

O fire everlasting

BWV 34

Kantate zum 1. Pfingsttag
für Soli (ATB), Chor (SATB)
3 Trompeten, Pauken, 2 Querflöten, 2 Oboen
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Paul Horn

Cantata for Whitsunday
for soli (ATB), choir (SATB)
3 trumpets, timpani, 2 flutes, 2 oboes
2 violins, viola and basso continuo
edited by Paul Horn
English version by Henry S. Drinker

Stuttgarter Bach-Ausgaben

Partitur / Full score

Carus 31.034

Inhalt

Seite

No. 1. Chor: „O ewiges Feuer" 1

No. 2. Rezitativ (Tenor): „Herr, unsre Herzen" 25

No. 3. Arie (Alt): „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" 25

No. 4. Rezitativ (Baß): „Erwählt sich Gott" 36

No. 5. Chor: „Friede über Israel!" 37

„Dankt den höchsten Wunderhänden" 39

Vorwort

Die vorliegende Ausgabe von BWV 34 „O ewiges Feuer" stellt einen stichgleichen Abdruck der 1929 von Arnold Schering besorgten Eulenburg-Taschenpartitur dar. Neben kleinen Verbesserungen äußerer Art (Berichtigung von Druckversehen, Zusatz von Taktzahlen u. a.) wurde der Notentext nochmals einem kritischen Vergleich mit der Originalpartitur (P Am 39, Berlin) unterzogen und mit dieser in Übereinstimmung gebracht. Dabei mußten im Interesse einer getreuen Wiedergabe des Originals zahlreiche Zusätze Scherings getilgt werden. Sie betreffen größtenteils Phrasierungszeichen, die durch motivische Analogie wohl in den meisten Fällen zu rechtfertigen sind, aber in der Urschrift fehlen. Wie weit dies nur der Eile zuzuschreiben ist, wie weit mit „automatischer" Bewältigung in damaliger Aufführunspraxis jeweils gerechnet werden darf, oder wie weit Bachs ausdrückliche Absicht hier niedergelegt ist, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls enthält der vorliegende Neudruck nur das autographe Bild der Phrasierung mit aller offenkundigen oder scheinbaren „Lückenhaftigkeit" (Nr. 5 ausgenommen).

Bei der Alt-Arie (Nr. 3) findet sich die Angabe „con sordino" nur unter dem System der 1. Violine. Sie gilt wohl ebenso den übrigen Streichern. Die dynamischen Hinweise sind nur bei Flöte I vermerkt. Scherings Übertragung aufs Gesamtorchester wurde – in () gesetzt – belassen.

Der Chorsatz Nr. 5, mit dem vorausgehenden Rezitativ textlich und musikalisch aufs engste verknüpft, wird im Original nur mit „Tutti" überschrieben. Sein streng periodischer Bau, wörtliche Wiederholung einzelner Formglieder und doublierende Stimmen lassen Bach nur noch das Grundgefüge des Satzes und den Gesamtplan der Form skizzieren. Die fehlenden Parallelstimmen, Ergänzungen und Wiederholungen sind großenteils von anderer Hand nachgetragen. Die 2. Oboe will Bach nach dem Initium in Takt 3 und folgendem schriftlichem Vermerk mit der 1. Oboe unisono geführt wissen. Gelegentliche autographe Andeutungen (in Takt 11, 27 - 30, 41, 52, 56 - 57) bestätigen diese Absicht. Dennoch führt der Bearbeiter in seinen Ergänzungen ab Takt 15 die 2. Oboe mit der 2. Violine parallel, gibt ihr in Takt 45/46 und 76/77 sogar eine selbständige Wendung. Schering übernahm diese Sonderfassung der 2. Oboe und begründet sie mit einer mutmaßlichen Anweisung Bachs und allgemein üblicher Instrumentierung. Der vorliegende Neudruck behält sie als Möglichkeit bei. Der autographe Befund spricht allerdings weit mehr für die Unisono-Führung beider Oboen. Beide Bach-Gesamtausgaben bringen nur diese zweifellos ursprüngliche Lösung.

Bei Differenzen zwischen Parallelstellen wurde nach der autographen Lesart entschieden.

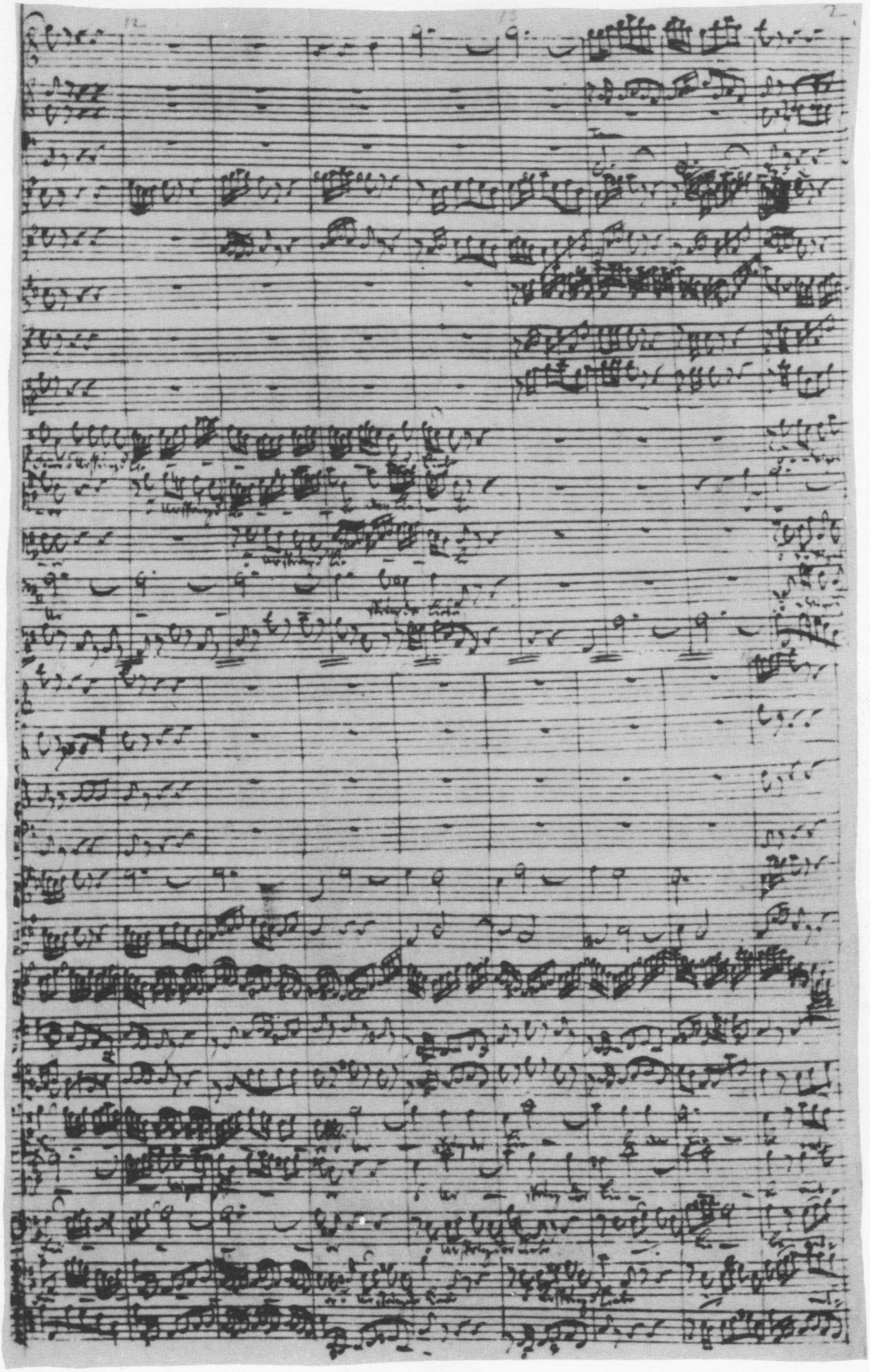
Takt 19: Ob. I und Viol. I, 5. - 8. Achtel  abgeändert nach Takt 7,
Takt 25: Tromp. III, 1. Viertel e' abgeändert nach Takt 13,
Takt 68: Ob. II und Viol. II, 1. Note e" abgeändert nach Takt 37 (dort Viol. II autogr.),
Takt 75: Tromp. III, 3. Viertel d" (Schreibfehler) abgeändert nach Takt 44.

Bei der flüchtigen Niederschrift der autographen Partien darf die charakteristische Phrasierung  bei allen Parallelstellen entsprechend ergänzt werden. Dies geschah bei Ob. I, II und Viol. I in Takt 12, 13, 19 - 22, 24 - 25.

Generalbaßbezifferung findet sich nur in Nr. 2 (4 Bezeichnungen) und Nr. 3 (2 Bezeichnungen).

Paul Horn.

Feste Pentecoster. Concerto a 4 voci. 3 Trombe, Timbari, 2 Oboe, 2 Violini, Viola e Fondamento



J. S. BACH, KANTATE No. 34
„O EWIGES FEUER“

Die drei Stücke der Pfingstkantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ (um 1740), entnahm Bach einer Trauungskantate gleichen Textanfangs, deren Musik nicht mehr vollständig erhalten ist. Mit bewundernswürdigem Geschick hat der unbekannte Dichter die ursprünglichen Verse durch Einsetzen weniger anderer Worte aus dem Stimmungskreise einer Trauungsfeier in die einer allgemeinen gottesdienstlichen Pfingstfeier hinübergebogen. Bach wird dafür dankbar gewesen sein, denn die vortreffliche Umdichtung gestattete eine nahezu unveränderte Herübernahme der Trauungsmusik. Die Möglichkeit, in Anknüpfung an das Tagesevangelium Joh. 14, 23ff., insbesondere Vers 23 („Wer mich liebet, der wird mein Wort halten ...“), die irdische Liebe und ihre Flammen ins Himmlische umzudeuten, war ohne weiteres gegeben, und niemand, der den gottesdienstlichen Sonntagstext allein kennt, würde auf den Gedanken seiner fremden Herkunft kommen.

Anders die Musik. Ohne Nebengedanken hatte Bach sie als Trauungsmusik geschrieben und ihr, völlig hingegeben an den symbolischen Akt der ewigen Bindung zweier Liebenden, eine Innigkeit und Süße mitgegeben, die fast überschwenglich genannt werden darf. Dieser „bräutliche“ Ton, wie ihn Spitta nennt, ist natürlich der Pfingstmusik geblieben, denn er wurzelte nicht, wie der auswechselbare Wortsinn, in der Vorstellung, sondern in der Tiefe des Gefühls. Und so schwebt denn durch die Töne der Pfingstkantate eine so keusche und zarte Inbrunst, wie sie in dieser Stärke der zweite Text, wenn Bach ihn zuerst komponiert hätte, vielleicht niemals hervorgerufen hätte.

Der erste Chor setzt Bachs großes Fest- und Feiertagsorchester in Bewegung. Er zieht als motivzeugendes Bild aus der ersten Textzeile die Vorstellung der ewig lodernden Flammen heran. Aber diese konzertanten Sechzehntelfiguren der ersten Violine sind nichts anderes als die Umkleidung eines kräftigen, sofort von der ersten Trompete gebrachten Freudenmotivs, das, vielleicht vom Worte „entzünde“ eingegeben, im Verlaufe des Satzes in wechselvoller Gestalt immer wieder aufklingt. Aber nicht rauschend und prächtig, sondern verhalten und schwärmerisch, Stimme nach Stimme, setzt der Chor (d. h. zunächst das Soloquartett) ein, dem freilich sofort die ganze Masse

No. 1013

beistimmt[1]). In hoher Begeisterung ruft alles die bittenden Imperative hinaus. Es folgt ein wunderbar angelegter Zwischensatz. Er flicht die beiden ersten Verszeilen auf gegensätzliche Thematik ineinander und hängt die schwärmerischen Vorhaltmotive des Anfangs jetzt in langen Ketten aneinander, während die Instrumente (einmal auch der Baß) die flackernde Sechzehntelbewegung aufrechterhalten.

Der Mittelteil des in da capo-Form gehaltenen Satzes, der Gepflogenheit entsprechend nach Moll gewendet, benutzt das bisher ausgespielte Motivmaterial. Aber fast alles ist in neue Beleuchtung gerückt und nicht nur musikalisch (kontrapunktisch), sondern auch symbolisch anders ausgelegt. Auf das „Durchdringen" und „Wallen" der himmlischen Flammen hat Bach besonderen Wert gelegt, und dem im Ganzen gezügelteren Affekt des Teils entspricht das Fehlen der Trompeten.

Das kurze, aber höchst eindringliche Tenorrezitativ, das die Stimme sogar bis zum *h* hinaufführt, bereitet durch kräftige, nach fis-moll steuernde Modulationen frische Empfänglichkeit für das A-dur der Altarie vor. Diese selbst, ein weltberühmtes Stück und eine der schönsten, die Bach überhaupt geschrieben hat, war in der Trauungskantate unmittelbar an die Bach vermutlich nahestehenden jungen Eheleute gerichtet und hatte den Anfang: „Wohl euch, ihr auserwählten Schafe, die ein getreuer Jakob liebt". Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Bach mit dem herzlichen persönlichen Empfinden zugleich die Vorstellung jener pastoralen Idylle von Jakob und Rahel in sich aufleben ließ, auf die der Text anspielt und die einem Barockgemüt wohl noch manches sagte, was uns heute längst fremd geworden ist. Hirtenidyll und hingegebene Schäferliebe, — beides ist in dieser Arie vereint. Dieses gegenseitige liebliche Neigen des zweistimmigen Melodiezuges über ruhendem Baß, die zärtliche, schwellende Beugung der Motive selbst, das Duettieren in Takt 4 ff., das endliche Sichfinden in Terzen und Sexten, — kaum ist Liebeständelei entzückungsvoller, klanglich bezaubernder wiedergegeben worden. Und auch daß Bach eine Altstimme zum Vortrag wählte, ist nicht ohne Berechnung; ihre dunkle Färbung, ihre Eigenschaft, schon beim bloßen Erreichen einer gewissen Höhen- und Tiefenlage stark erregend zu wirken[2]), steht in ausgesprochenem Gegensatz zu dem milden, leidenschaftslosen Flötenton. Wie herzlich und hingebend auch sonst der Wortausdruck selbst gehalten ist, der bestimmende Gesamteindruck des Stücks geht doch so wesentlich von Klang und Stimmung aus, daß die unbegleiteten Stellen mit ihrem Heraus-

---

[1]) Am Wechsel von Soloquartett und Chor wird auch sonst in diesem Satze festzuhalten sein. Die unlogische Textierung in Takt 39 (Sopran) ist von Bach sicherlich nicht so gewollt; man beugt ihr entweder durch Verkürzung des Wortes Feuer in „Feur" vor, oder, wie Bach es in Takt 51 und 80 selbst getan, durch Spaltung des zweiten Achtels in zwei Sechzehntel.

[2]) Wobei freilich zu erinnern ist, daß Bach nicht mit einem Frauen- sondern mit einem Knabenalt rechnete, was ohne Zweifel die Wirkung um manchen feinen, unabwägbaren Zug verstärkte.

treten aus dieser Romantik auf Augenblicke fast ernüchternd wirken.

Unmittelbar an das folgende Rezitativ schließt sich der erste der drei schönen Segensrufe „Friede über Israel". Der feurige Anlauf und die Beweglichkeit der Instrumente erklären sich aus dem „Eilt zu den heiligen Stufen" der ursprünglichen Textfassung und treffen hier, in höchstem Maße sinngemäß, mit dem Gefühl des Dankes zusammen. Dieser Chor beendete ehemals den ersten, vor der Predigt stehenden Teil der Trauungskantate. Bach hat ihm die dort angebrachte schlagfertige Kürze und die homophone Gestalt auch jetzt gelassen, was freilich hier in der Pfingstkantate, bei allem Schwung, der den Satz auszeichnet, zu einem fast unvermutet schnellen Abschluß des Ganzen führt.

Die vorliegende Ausgabe erfolgte nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft in Bd. 7, wurde aber nochmals mit dem autographen Bestande in der Preuß. Staatsbibliothek Berlin verglichen. Dieser Vergleich führte zu folgenden Abweichungen von der Gesamtausgabe:

S. 38, Takt 3, zweite Hälfte in 1. Oboe und 1. Violine widerspricht der Führung auf S. 40, Takt 1. Das Autograph ist deutlich. Ich habe nicht zu entscheiden gewagt.

S. 39, Takt 1, 2. Oboe. Hier bin ich (entgegen Rust) der fremden Hand gefolgt, die Bachs Handschrift mit dem Hinweis ergänzte, daß die 2. Oboe von hier an mit der 2. Violine (also nicht mit der ersten) zu gehen habe. Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Angabe auf eine unmittelbare Anweisung Bachs selbst zurückgeht. Es war in solchen Fällen das Übliche, die 2. Oboe mit der 2. Violine zu führen. Die Abweichungen des Blasinstruments S. 43, Takt 3/4 und S. 48, Takt 3/4 sind vorgeschrieben.

S. 41, 3. Takt, 3. Trompete im Autograph *e* (geschrieben), nicht *c*.

S. 46, 6. Takt, 2. Violine, erste Note *e* statt *h*.

S. 49, 5. Takt, 1. Trompete, erste Note *h* (geschrieben), statt des Druckfehlers *g*.

Berlin, im Januar 1929

Arnold Schering

J. S. BACH, CANTATA No. 34
"O EWIGES FEUER" ("OH ETERNAL FIRE")

The three sections of the Whitsun-Cantata, "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" ("Oh eternal fire, oh fountain of love") about 1740 were taken by Bach from a Wedding Cantata beginning with the same words, the music to which however is not completely extant. Luckily, however, the unknown poet, with the insertion of a word or two here and there changed the subject to make it fit with a Whitsuntide celebration. Bach must have been glad of that, for the turn of the poem permitted him to use it almost unaltered. The possibility of transfiguring earthly passion into heavenly, (see St. John 14, 23 etc. especially verse 23: — "If a man love me, he will keep my words") was here at hand, and no one acquainted solely with the text for the Sunday would be conscious of its origin.

Not so the music, however; for Bach wrote it in the spirit of a Wedding Cantata, endowing it with the sweetness of a loving couple, bound holily for ever, a tenderness which might be called almost excessive. This "bridal" music, as Spitta calls it, remained naturally in the Whitsun-Cantata, depth of feeling being the object and not the portrayal of out-ward show facilitated by ambiguous text. And so it comes about that an ardour, both modest and tender, permeates this Whitsun-Cantata, which the second libretto, had Bach set it, would probably have never evoked.

The first chorus sets the whole of Bach's festival orchestra in motion. In the first line of the text he evokes the idea of the eternal fire of faith. But these accompanying semiquavers in the first Violin are nothing more than the preparation for the immediate powerful entry of the trumpet, announcing the theme of joy, which is heard in various forms during the course of the movement. The Chorus, on the other hand, enters secretly and dreamily, part after part, with the solo quartet, the whole body joining in later[1]). As though inspired, the call is again repeated. There follows a striking interlude which interweaves the two first lines of the text, contrasted thematically, connecting the

[1]) The change from solo quartet to Chorus in this movement is to be adhered to. The illogical setting of the words in bar 39 (Soprano) was certainly not intended by Bach; it may be obviated either by shortening the word "Feuer" into "Feur", or, as Bach himself does in bars 51 and 80, by the division of the second quaver into two semiquavers.

No. 1013

dreamy theme of the commencement in a long drawn-out chain, while the instruments (partially including the Bass) maintain their flickering motion in semiquavers.

The middle portion of the da capo movement, changing into the customary minor makes use of the thematic material already heard, but everything is now viewed in a fresh light, not only musically and contrapuntally, but also in the symbolic sense. Bach lays great stress on the words "Durchdringen" and "Wallen" and the modest claims of this section excuses the lack of the use of trumpets.

The short, but highly impressive Recitative for Tenor, taking the voice up to *B* natural, prepares the way, after modulation tending to F sharp minor, for the following alto Aria in A major. This Aria, of world-wide fame, and one of the most beautiful the composer ever wrote, began with the words "Wohl euch, ihr auserwählten Schafe, die ein getreuer Jakob liebt". It was contained in the Wedding-Cantata and probably used for married couples known to Bach. It is not unlikely that the pastoral idyll of Jacob and Rachel stirred in Bach's mind, meaning far more to baroque culture than we, today, can possibly estimate. The shepherd idyll and the shepherd's tender love are both united in this Aria. The mutual tenderness of the two-part melodic line, the swelling curve of the theme itself above the quiet groundwork of the bass, the duet passage in bar 4 etc., the ultimate resolution in thirds and sixths, all this constitutes a picture of the play of love which, more ravishingly has hardly ever been surpassed. Furthermore, the fact that Bach chose to set this music for an Alto voice spoke well for his calculations. Its dark colour and capacity for effect on attaining a certain height or depth [1]) stands in strong contrast to the pure, passionless tones of the flute. However heartfelt and resigned the expression of the words may be, the whole impression of the piece is such, in mood as well as music, that the unaccompanied portions, quitting their romantic frame, become momentarily as though disenchanted.

Immediately following the Recitative the first of the three beautiful blessings "Peace over Israel" comes to a close. The fiery motion of the instrumental writing explains the words "Eilt zu den heiligen Stufen" of the original text, co-inciding most happily with the feeling of thankfulness. This Chorus formerly ended the first part of the Wedding-Cantata, before the sermon was given. Bach left it in its original succinct and predominating homophonous form, which, in the Whitsun-Cantata, with the impetious nature of the movement, brings the whole work to an almost unexpectedly swift conclusion.

The present edition follows that of the Bach-Gesellschaft in Vol. 7, but was recompared with the autograph score in the Prussian State Library, Berlin. This comparison led to the following deviations from the complete edition:—

[1]) It must be remembered that Bach counted on a boy's alto voice and not that of a woman; this doubtless heightens the effect with many a light and delicate detail.

Page 38, bar 3, 2nd half in 1st Oboe and Violin I is opposed to the treatment on page 40, bar 1. The Autograph copy is clear. I have not dared to decide between the two.

Page 39, bar 1, Oboe II. Here, contrary to Rust, I have followed the new handwriting, completing that of Bach, and coupled the 2nd Oboe, from this point, with the 2nd Violins and not with the first. It is very probable that this plan is based upon a direct injunction made by Bach himself. In such cases it was customary to let the 2nd Oboe follow the 2nd Violins. Directions are given for the deviations of the wind instrument on page 43, bars 3 and 4, and page 48, bars 3 and 4.

Page 41, 3rd bar, 3rd trumpet, in the Autograph copy *e* (written) not *c*.

Page 46, 6th bar, 2nd Violins, 1st note *e* instead of *b* natural.

Page 49, 5th bar, 1st trumpet, 1st note *b* natural, (written) instead of the misprint *g*.

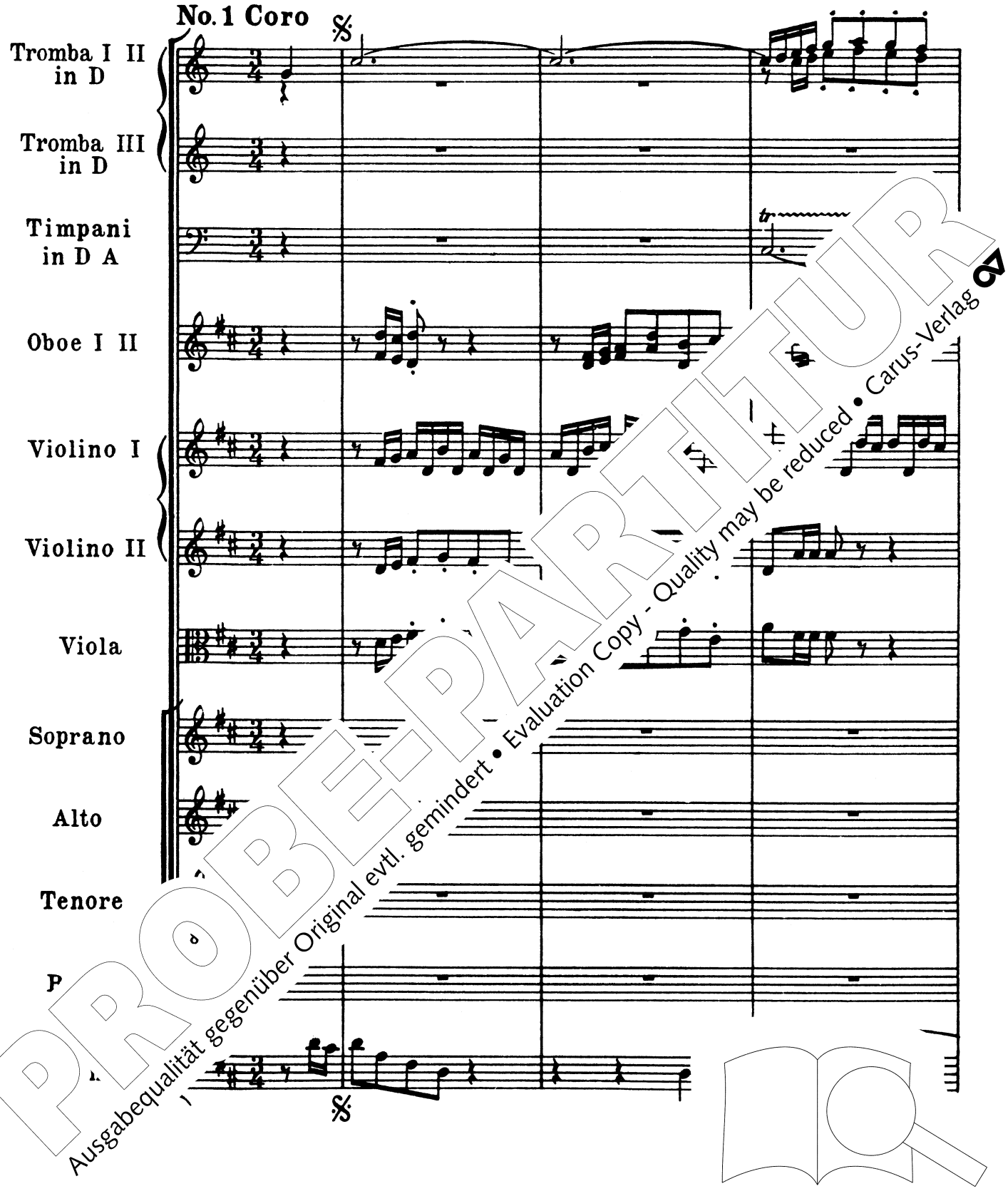
Berlin, January 1929

Arnold Schering

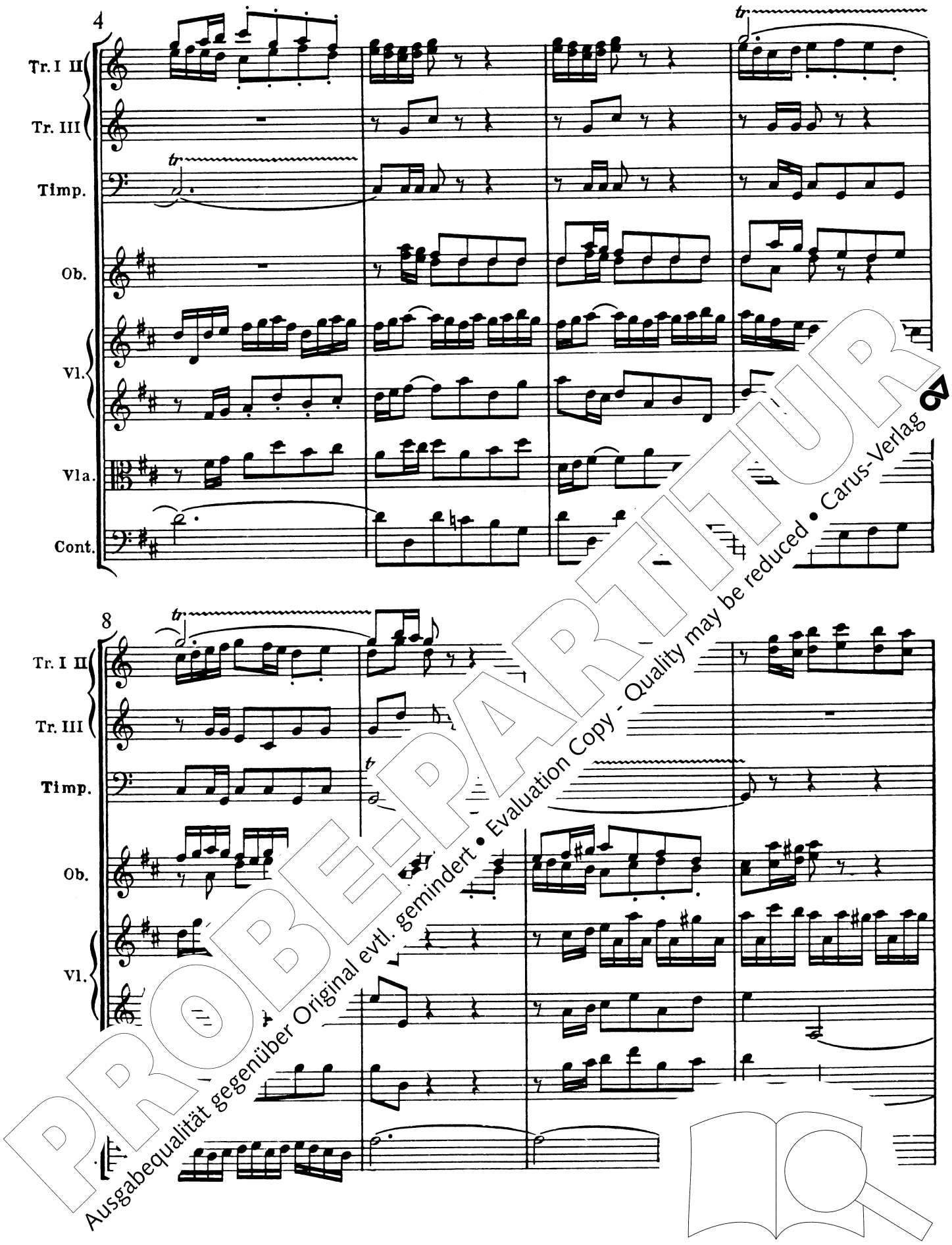
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe

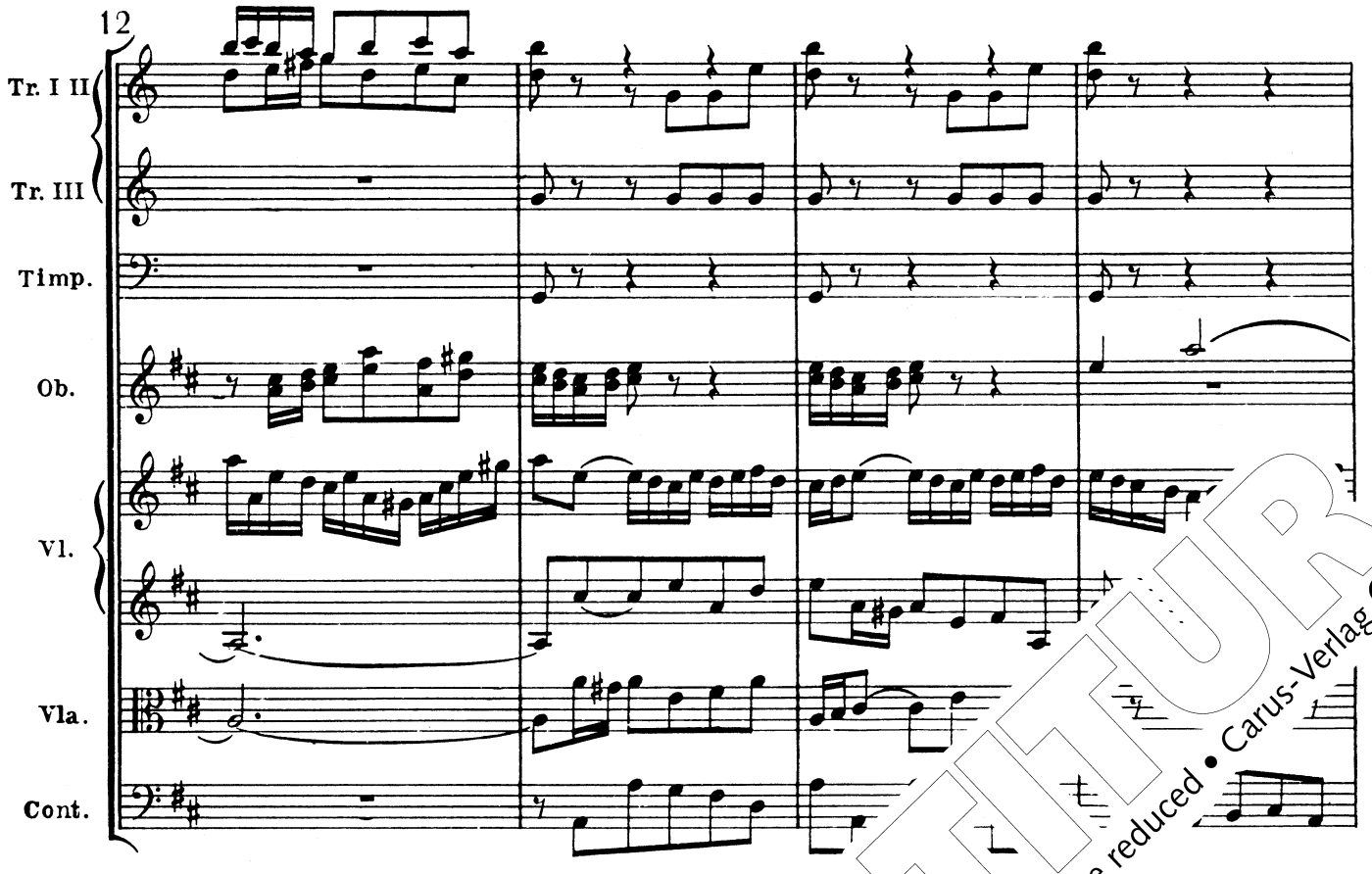
Festo Penticostes

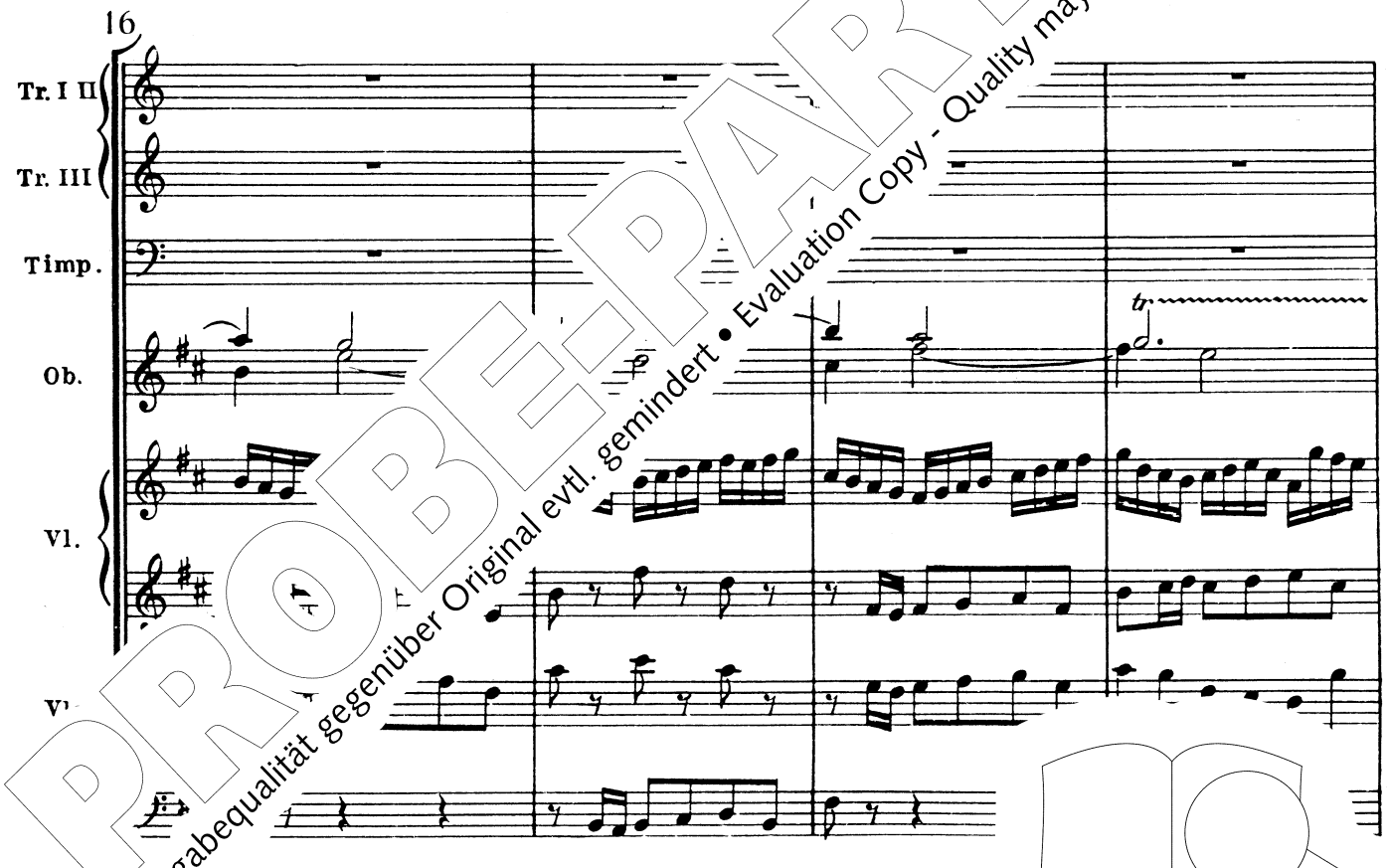
Johann Sebastian Bach
1685 - 1750

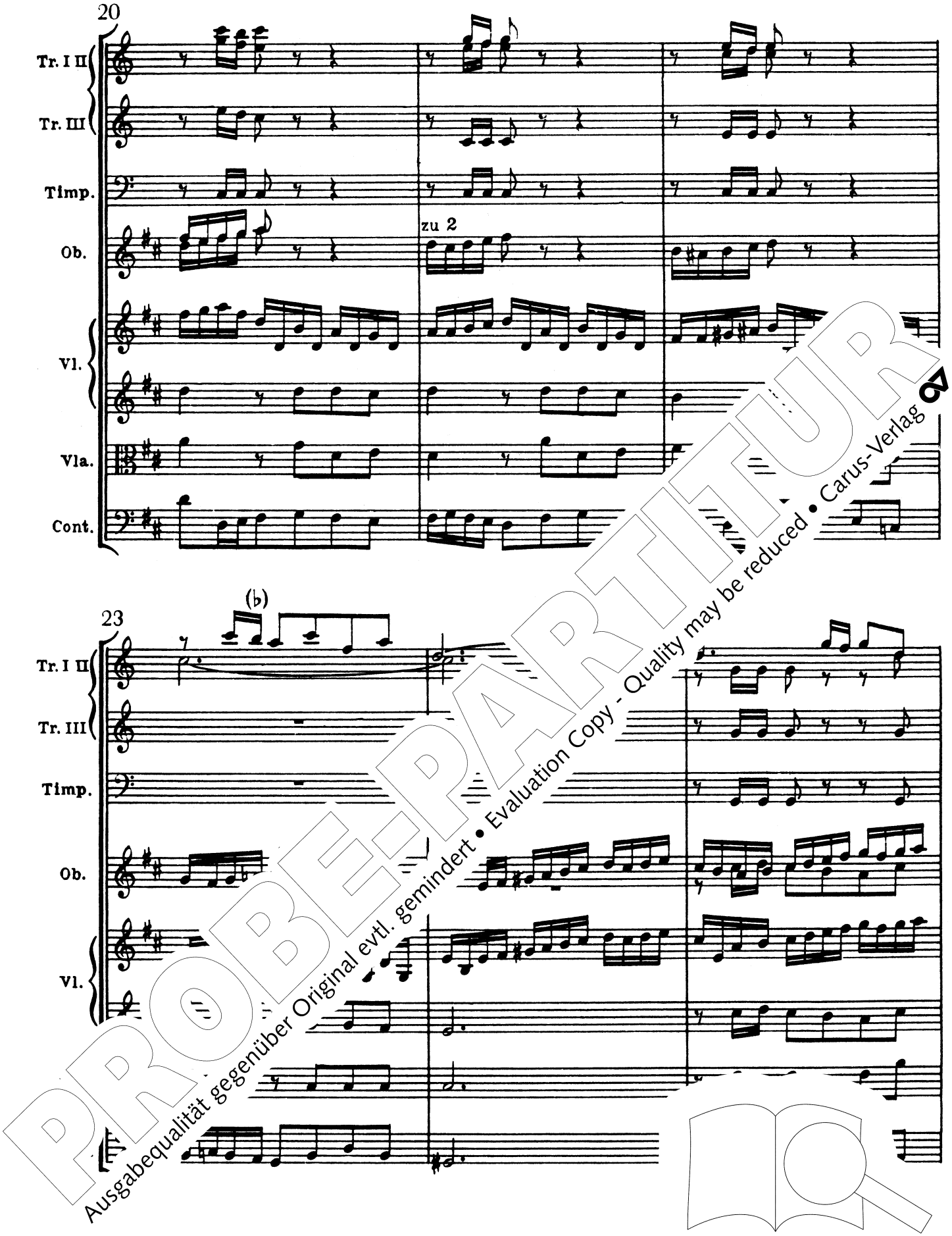


edited by
Paul Horn









Tr. I II

Tr. III

Timp.

Ob.

tr

Vl.

Vla.

S.

wi-ges Feu -

A.

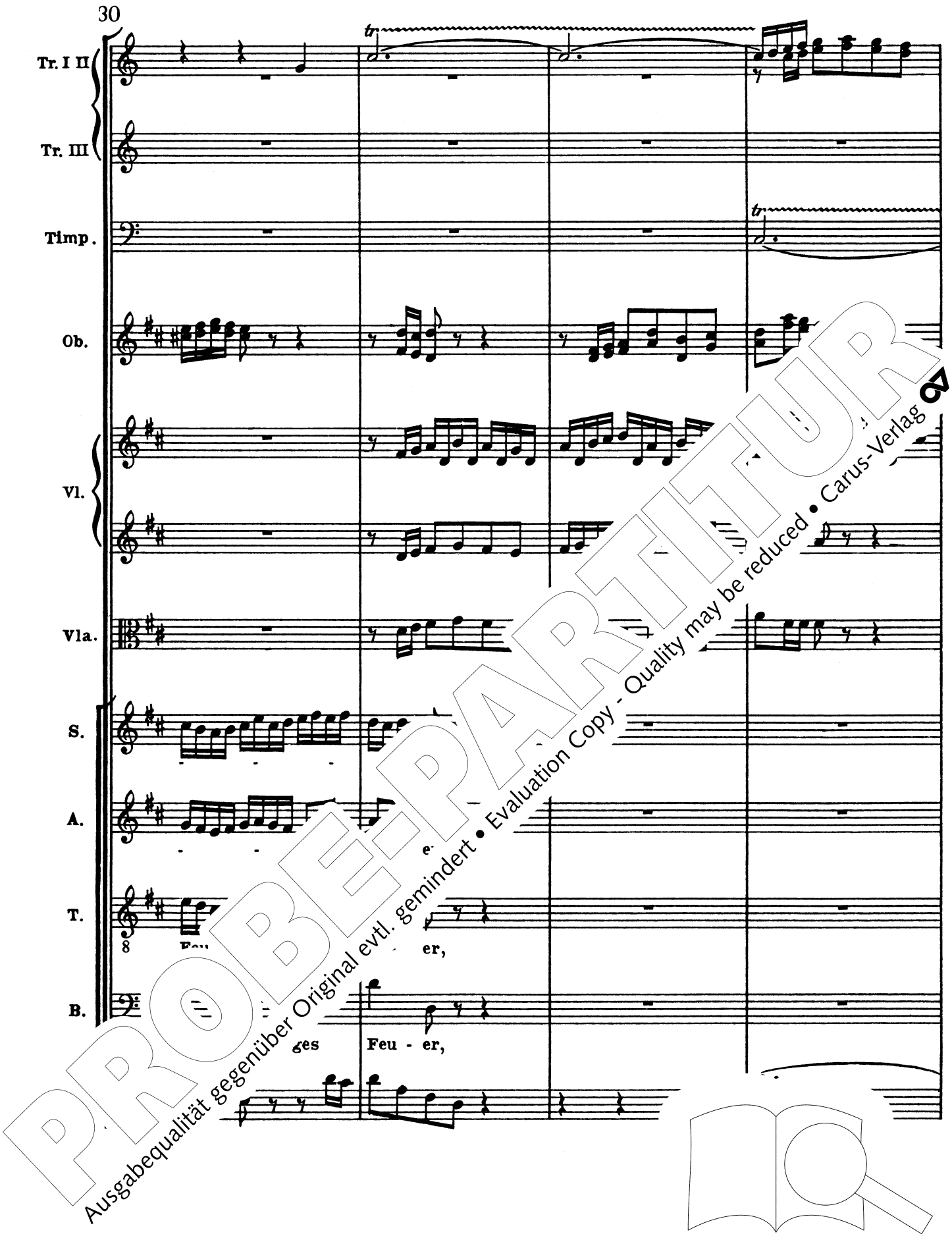
- s Feu -

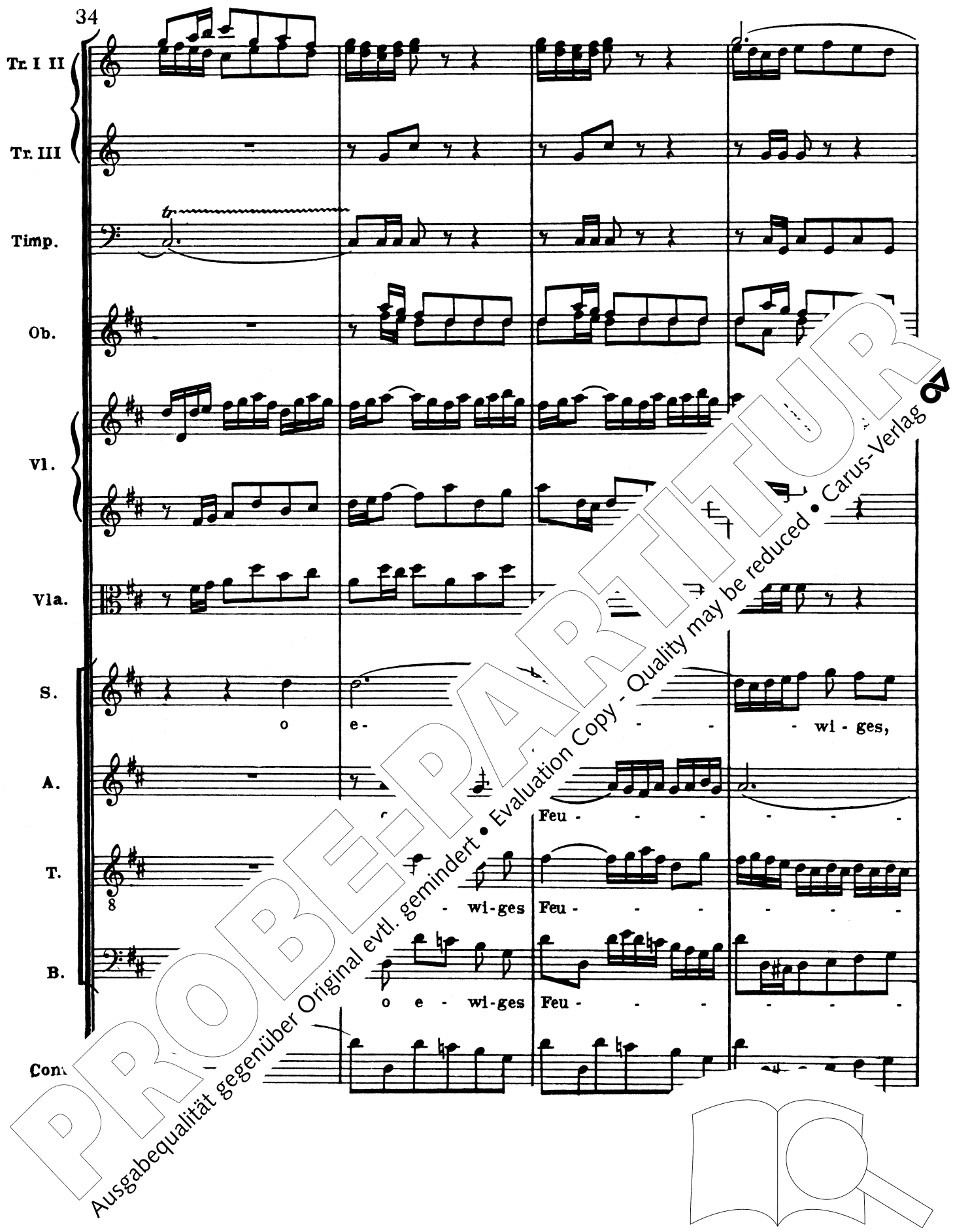
T.

O e - wi-ges

B.

e -




34
Tr. I II
Tr. III
Timp.
Ob.
Vl.
Vla.
S.
o e- - - - wi - ges,
A.
Feu - - - - - -
T.
8
- wi-ges Feu - - - - - -
B.
o e - wi-ges Feu - - - - - -
Con
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

38

Tr. I II

Tr. III

Timp.

Ob.

Vl.

Vla.

S.

e - wi - ges Fe

A.

o Ur - sprung der Lie -

T.

o Ur - sprung der

B.

er, o Ur-

Tr. I II

Tr. III

Timp.

Ob.

Vl.

Vla.

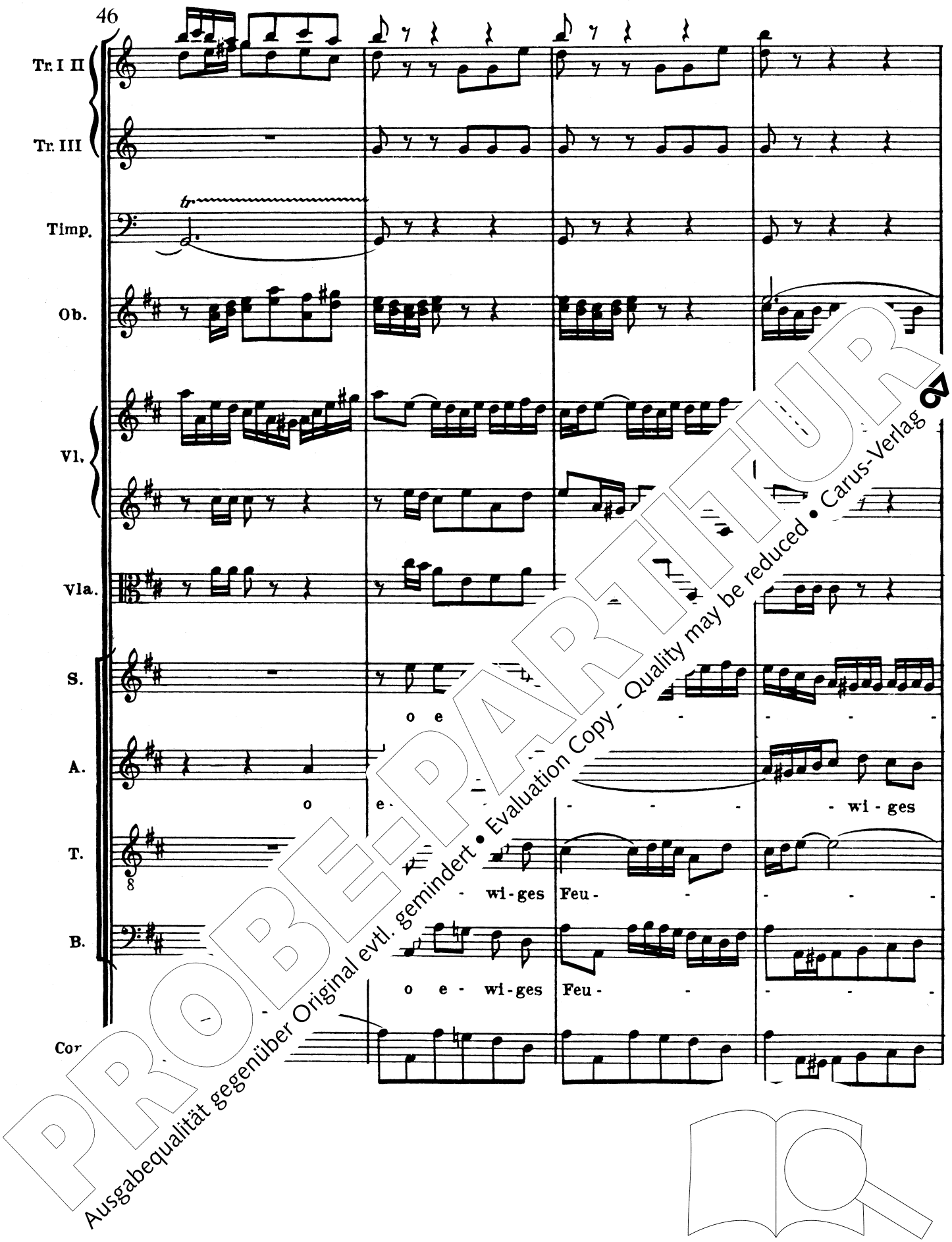
S. - - - be, der Li

A. - be, der

T. Lie - be,

B. Lie - be,

Cont



50

Ob.

Vl.

Vla.

S. - - - - er, o Ur - - - sprun

A. Feu - - - - er, o

T. - - - - er, der

B. - - - - er, o Ur -

Cont.

53

Ob.

Vl.

Vla.

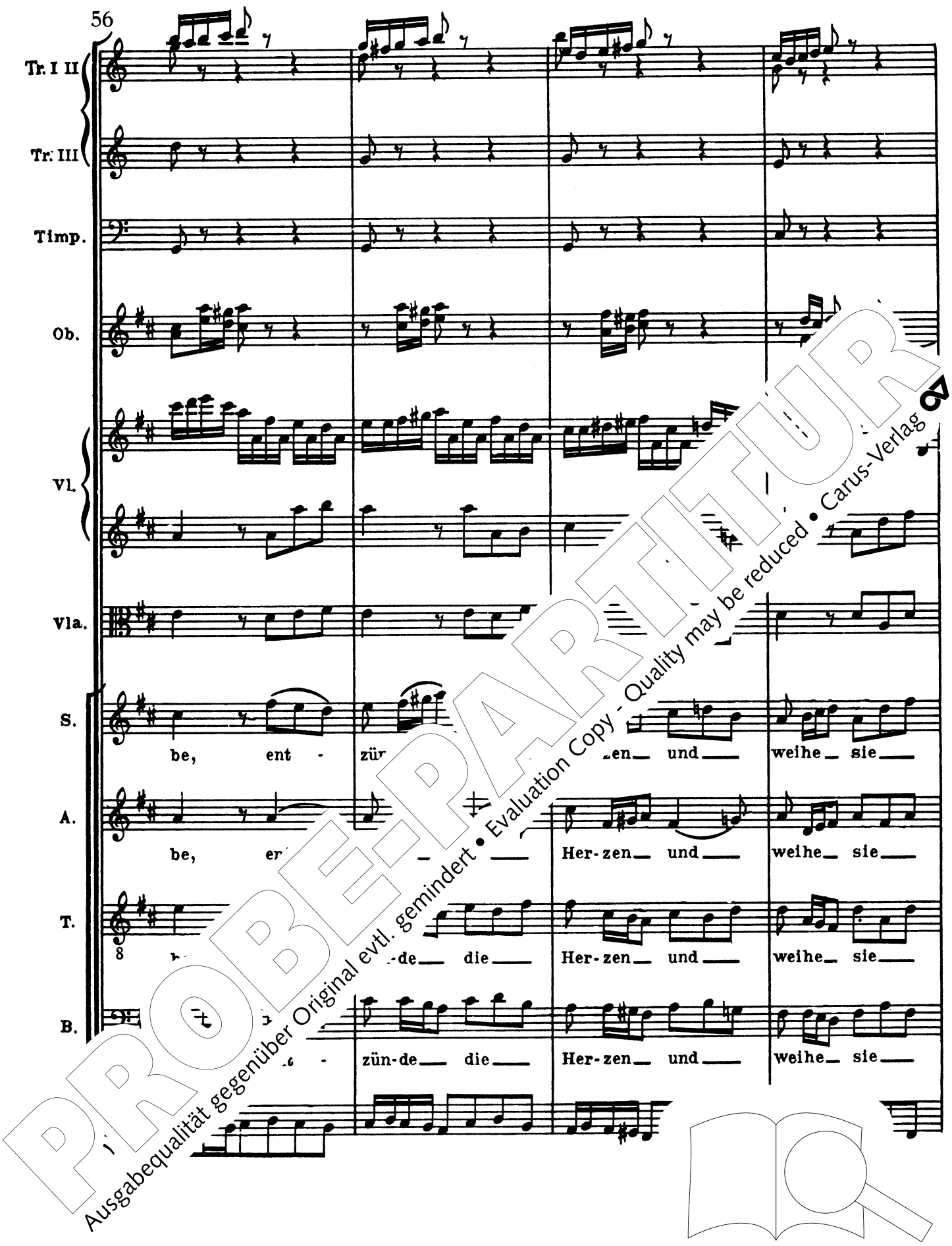
S. - - be, der Lie - - -

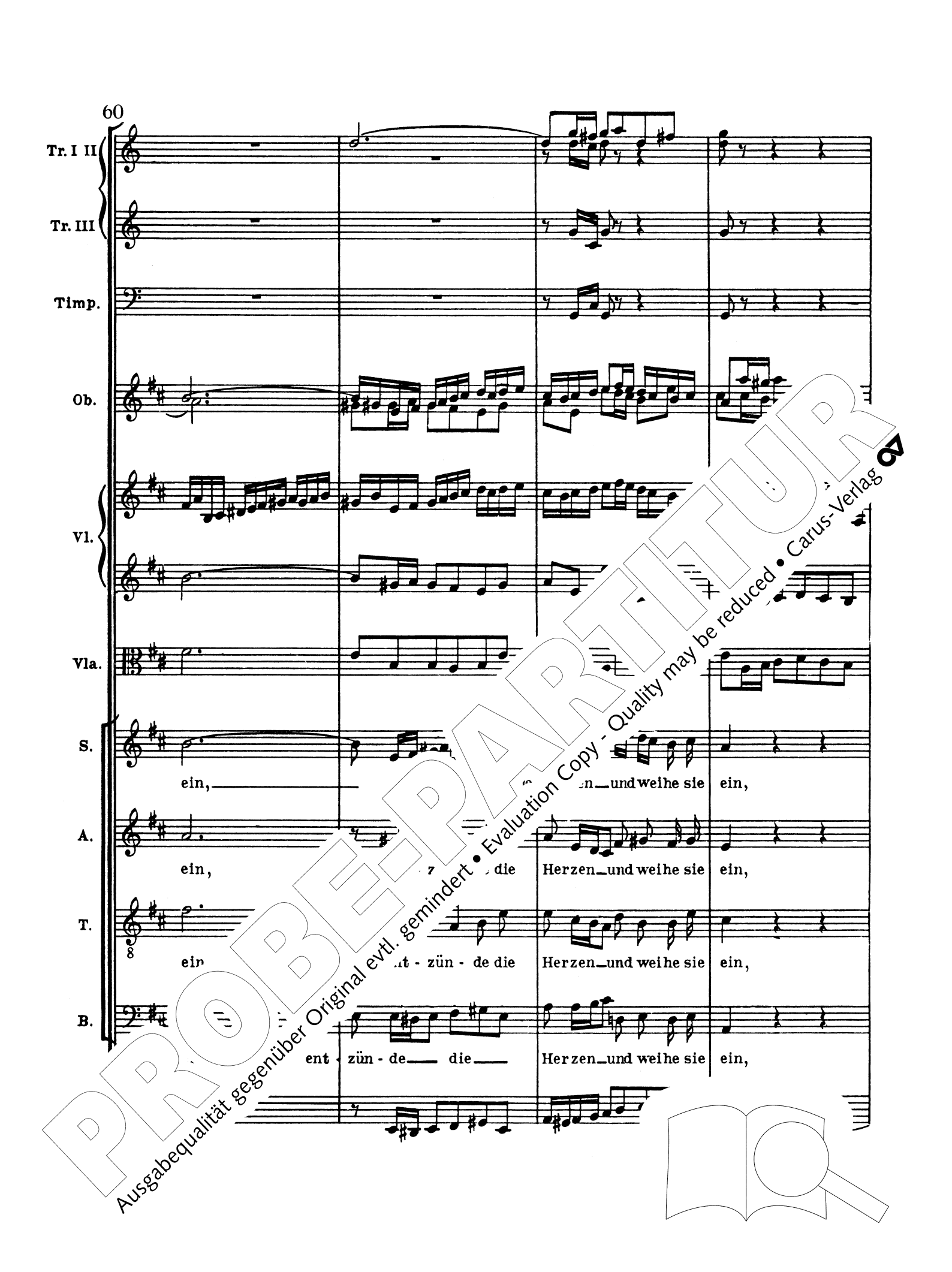
A. der Lie - - - - - - -

T. be, o Ur - sprung der

o Ur - sprung der Lie - be,

Cont.





64

Ob.

Vl.

Vla.

S.

A.

T.

ent - zün - de die Her - zen

B.

o e - - - - wi - ges

Cont.

68

Ob.

Vl.

Vla.

S.

o e - - - -

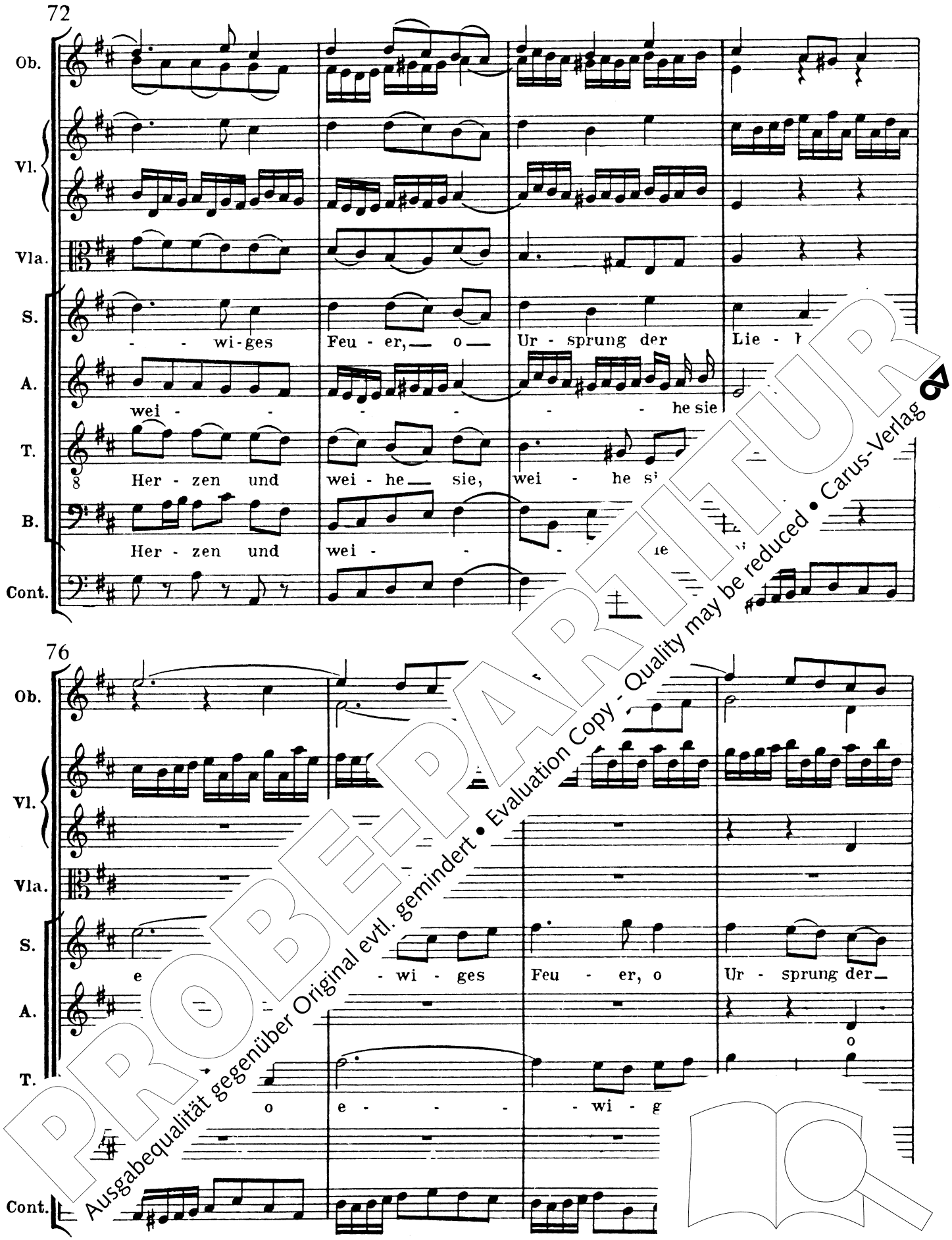
A.

ent zün - de die Her - zen und

- - - - he sie ein, de die

Feu - er, o Ur - sprung der Lie - be,

Cont.



80

Ob.

Vl.

Vla.

S. Liebe, entzün - de die Her - zen und wei - - - -

A. e - - - - - wi-ges

T. Ur - sprung der Lie - be,

B. ent-zün - de die Her ie sie

Cont.

84

Ob.

Vl.

Vla.

S. ein, ent-zün - de die Her - zen und

A. er Lie - be, ent - zün - de die Her - zen und

o e - - res

ein, ent - zün - de die Her - z

Co.

88

Ob.

Vl.

Vla.

S. wei - - - - - - he sie ein,

A. wei - he sie, wei - he sie ein, o

T. Feu - er, o Ur - sprung der L

B.

Cont.

91

Ob.

Vl.

Vla.

S. o ung der Lie - - - -

A. Lie - - - be, der Lie - -

T. o Ur - sprung der Lie - be, ung der

Ur - sprung der Lie - be, o Ur - sprun er

Cont.

95

(b)

Tr. I II

Tr. III

Timp.

Ob.

zu 2

Vl.

Vla.

S.

be, ent - zün-de und wei-he sie

A.

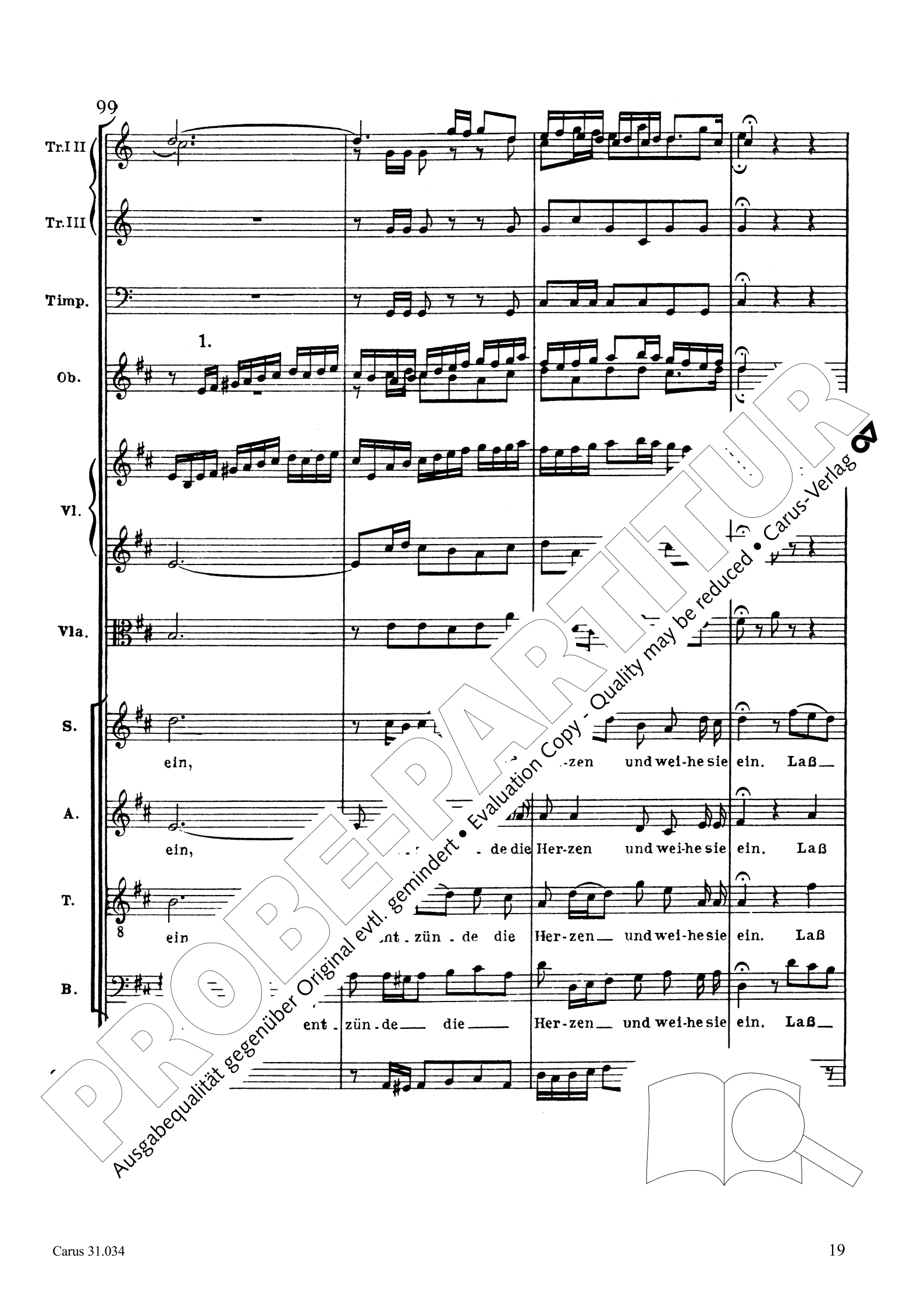
be, ent - zün de er-zen und wei-he sie

T.

Lie-be die Her-zen und wei-he sie

B.

zün-de die Her-zen und wei-he sie



103

Ob.

Vl.

Vla.

S. himmli - sche Flammen durchdringen und wallen,

A. himm - li-sche Flam-men durchdrin - gen und wal-len,

T. himm - li sche Flam-men durchdrin - gen und wal-len,

B. himmli - sche Flammen durchdringen und wa

Cont.

108

Ob.

Vl.

Vla.

S. laß himm - li - sche Flam-men durch -

A. laß himm - li - sche Flam-

laß himm - li - durch -

112

Ob.

Vl.

Vla.

S. dringen_ und_ wal . . . . . .

A. – men_ durch - dringen und wal . . . . . .

T. 8 dringen_ und wal . . . . . .

B. Flammen_ durch - dringen und wal . . . . . .

Cont.

116

Ob.

Vl.

Vla.

S. …och - ster, dein Tem - pel zu sein,

A.

T.

…len, wir wünschen, o Höch - ster, dein Tem - pel z

Cont.

120

Ob.

Vl.

Vla.

S. — wir wünschen, o Höch - ster, dein Tem -

A.

T.

B. wir wünschen, o Höch - ster, pel zu

Cont.

123

Ob.

Vl.

Vla.

S.

A. ach laß dir die

sein, ach laß dir die

126

Ob.

Vl.

Vla.

S. ach laß dir die See - len im Glau -

A. See - len im Glau - ben ge - fal - len, die

T. laß dir die See - len im Glau - ben

B. Glau - - ben, ach laß

Cont.

130

Ob.

Vl.

Vla.

S. len; wir wünschen, o Höchster, dein

A. fal - len; wir wünschen, o Höchster, dein

T. n ge - fal - len; wir wün - schen o

len; wir wün - schen, o

Cont.

134

Ob.

Vl.

Vla.

S. Tem - pel, dein Tem - pel zu sein,

A. Tempel, dein Tem - pel zu sein,

T. 8 Tempel, dein Tem - pel zu sein, ir die

B. Tem - pel, dein Tem - pel zu sein. h dir die

Cont.

138

Tromb.

Ob.

Vl.

Vla.

S. ach laß dir die Seelen im Glau - ben ge - fal - len.

A. n Glau - - - ben ge - fal - len.

len im Glau - - - b

See - len im Glau - ben ge - fal - len, im (

Co

(Pag. 19)

No. 2 Recitativo

Tenore

Continuo

Herr, unsre Herzen halten dir dein Wort der Wahrheit für. Du willst bei Menschen gerne sein, drum sei das Her-ze dein; Herr, ziehe gnädig ein!

Ein solch'erwähltes Heilig - tum hat selbst den größte

No. 3 Aria

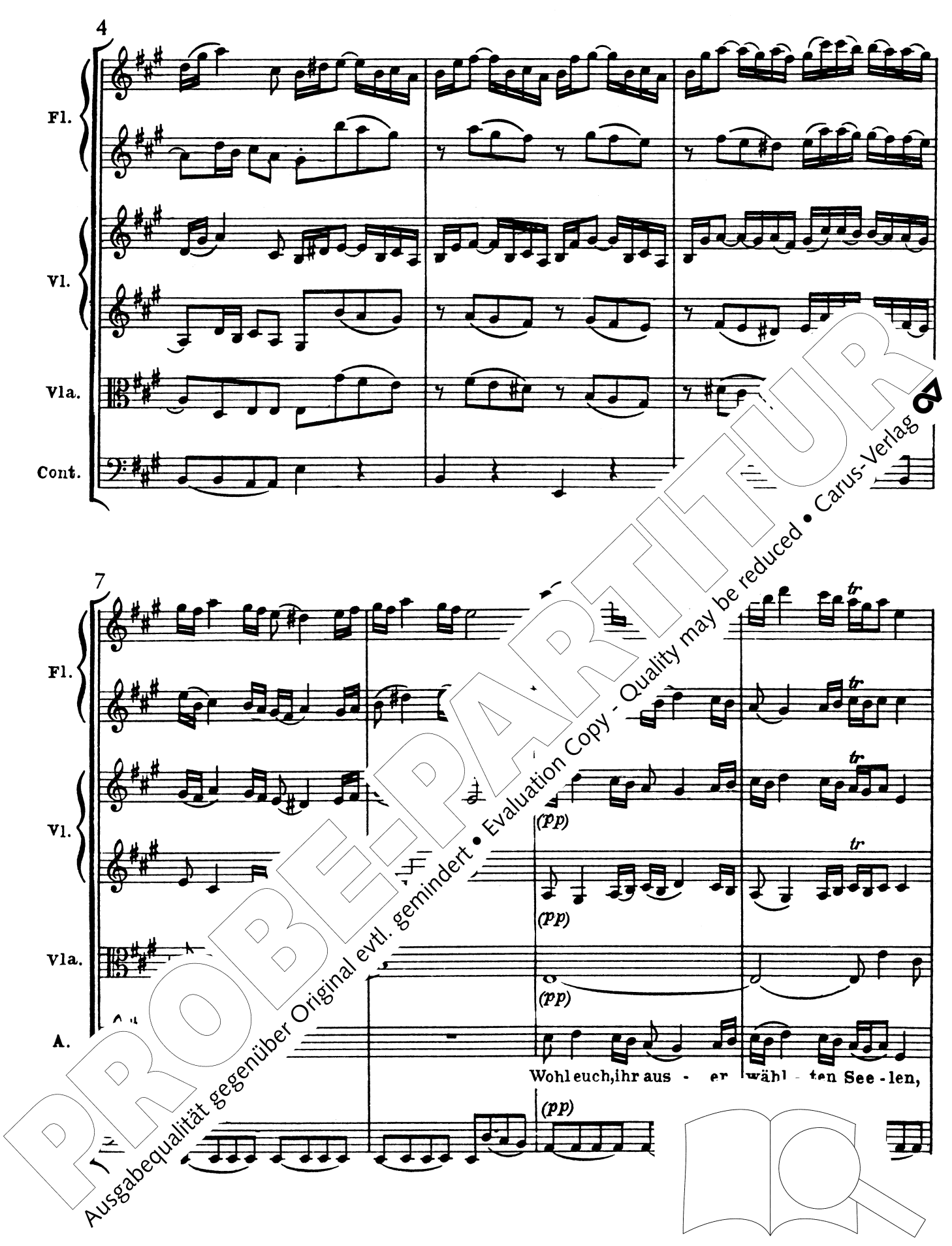
Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola



11

Fl.

Vl.

Vla.

A.

die Gott zur Woh - nung aus - er - sehn, wo 'hr

Cont.

14

Fl.

Vl.

Vla.

A.

en See - len, wohl euch, wohl euch, wohl eu

17

Fl.

Vl.

Vla.

A.

wähl - ten See - len, wohl euch, ihr auserwähl-ter ... en, die

Cont.

20

Fl.

Vl.

Vla.

A

Wohnung, Gott zur Woh - nung auser-sehn, zur Wo... auser -

23

Fl.

Vl.

Vla.

A.

sehn!

Cont.

26

Fl.

Vl.

Vla.

29

Fl.

Vl.

Vla.

A.

Wer kann ein grö - ßer Heil er - wählen? Wer kann d … en? Und

Cont.

(p)

33

Fl.

(f)

Vl.

(f)

(f)

A.

…t vom Herrn geschehn.

(f)

37

Fl.

Vl.

Vla.

(f)

A.

Cont.

40

A.

grö - ßer Heil er - wählen? Wer ... gen. ge zäh-len? Und

Cont.

(p)

43

Fl.

f

(f)

Vl.

(f)

(f)

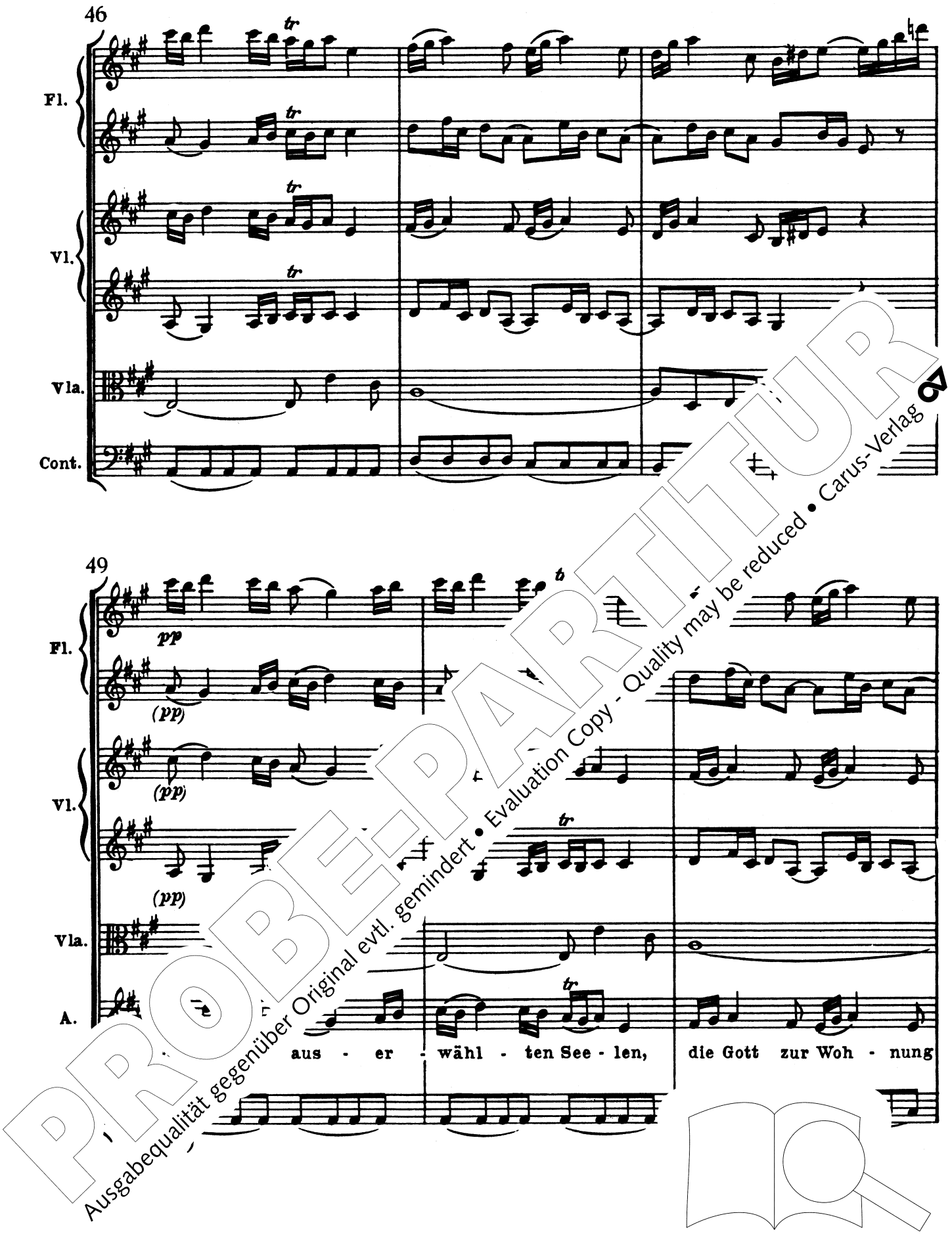
Vla.

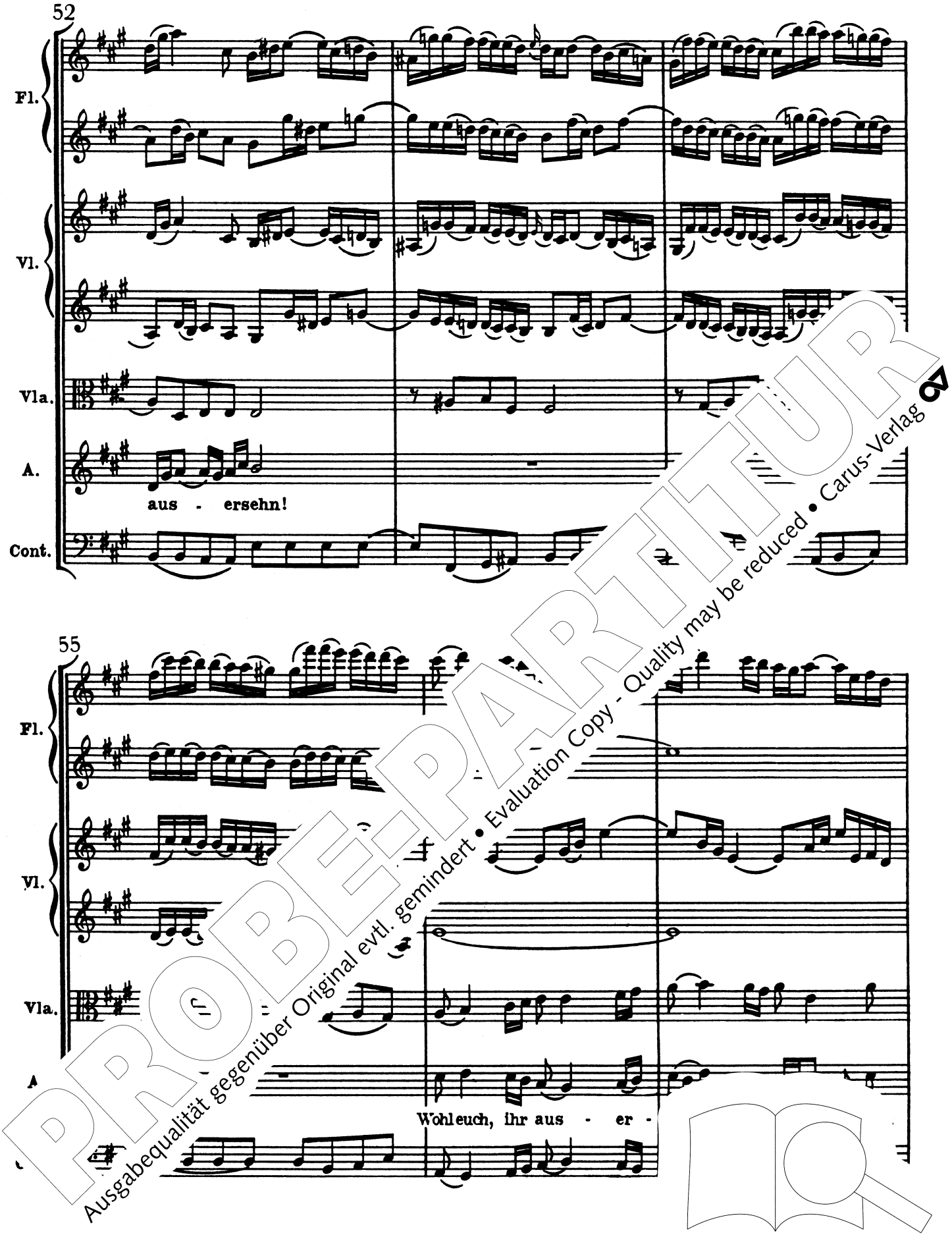
(f)

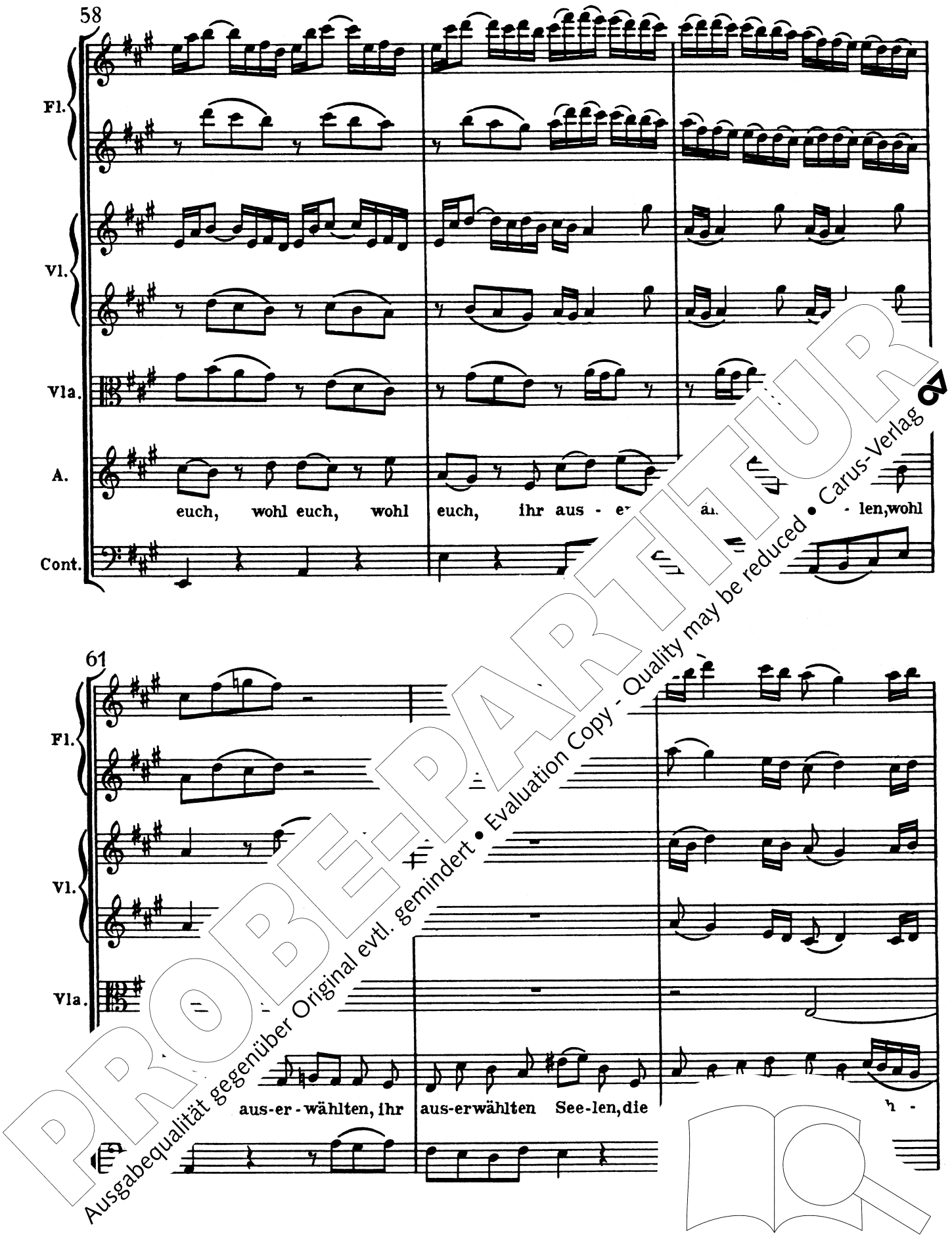
- ses, die-ses ist vom Herrn ge-schehn.

Con.

(f)







64

Fl.

Vl.

Vla.

A.

- nung auser-sehn, zur Woh - nung, zur Wohnung ausse

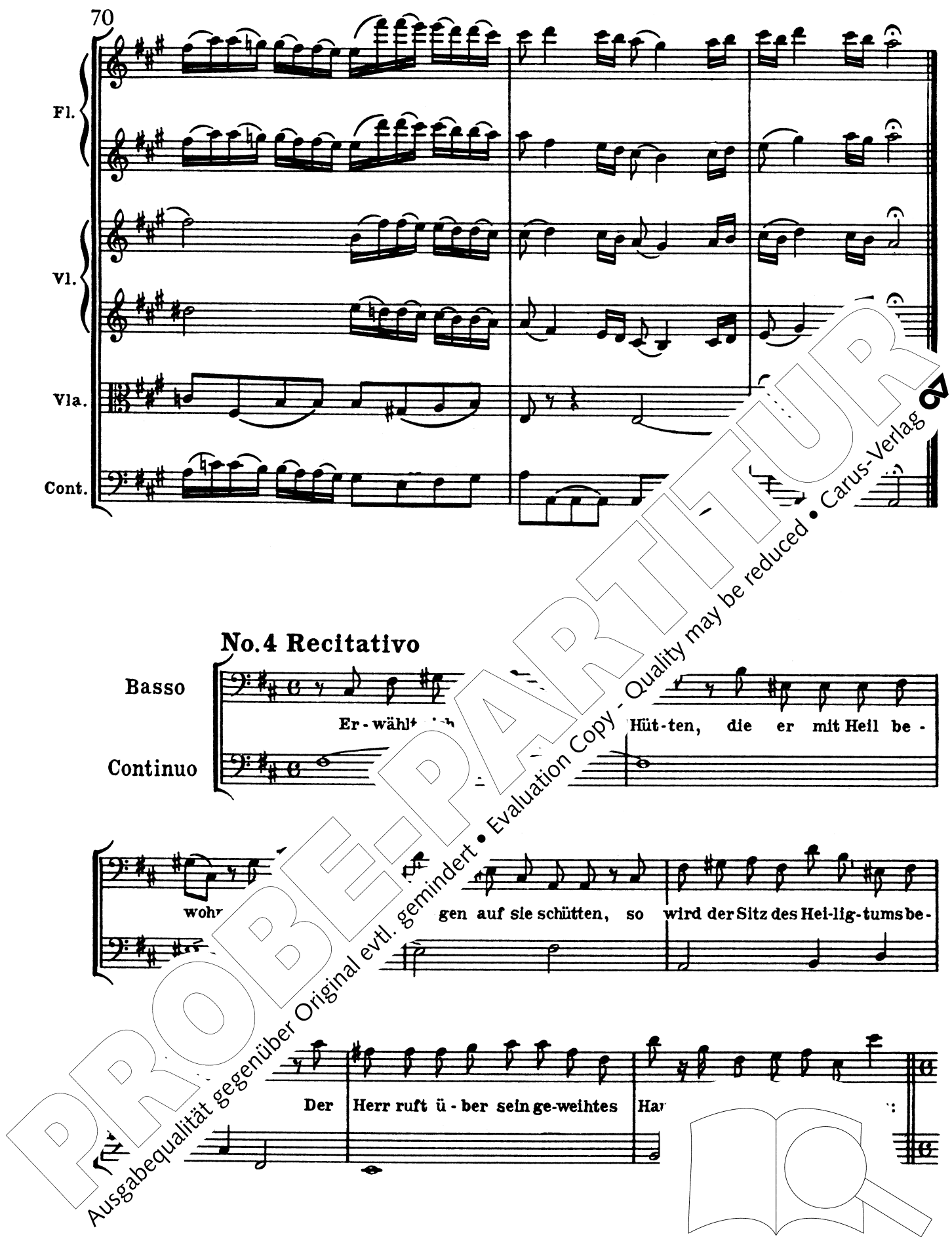
Cont.

67

Fl.

Vl.

Vla



No. 5 Tutti (Coro)

1 Adagio

Tromba I II

Tromba III

Timpani

Oboe I, II

zu 2

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Frie - de

Alto

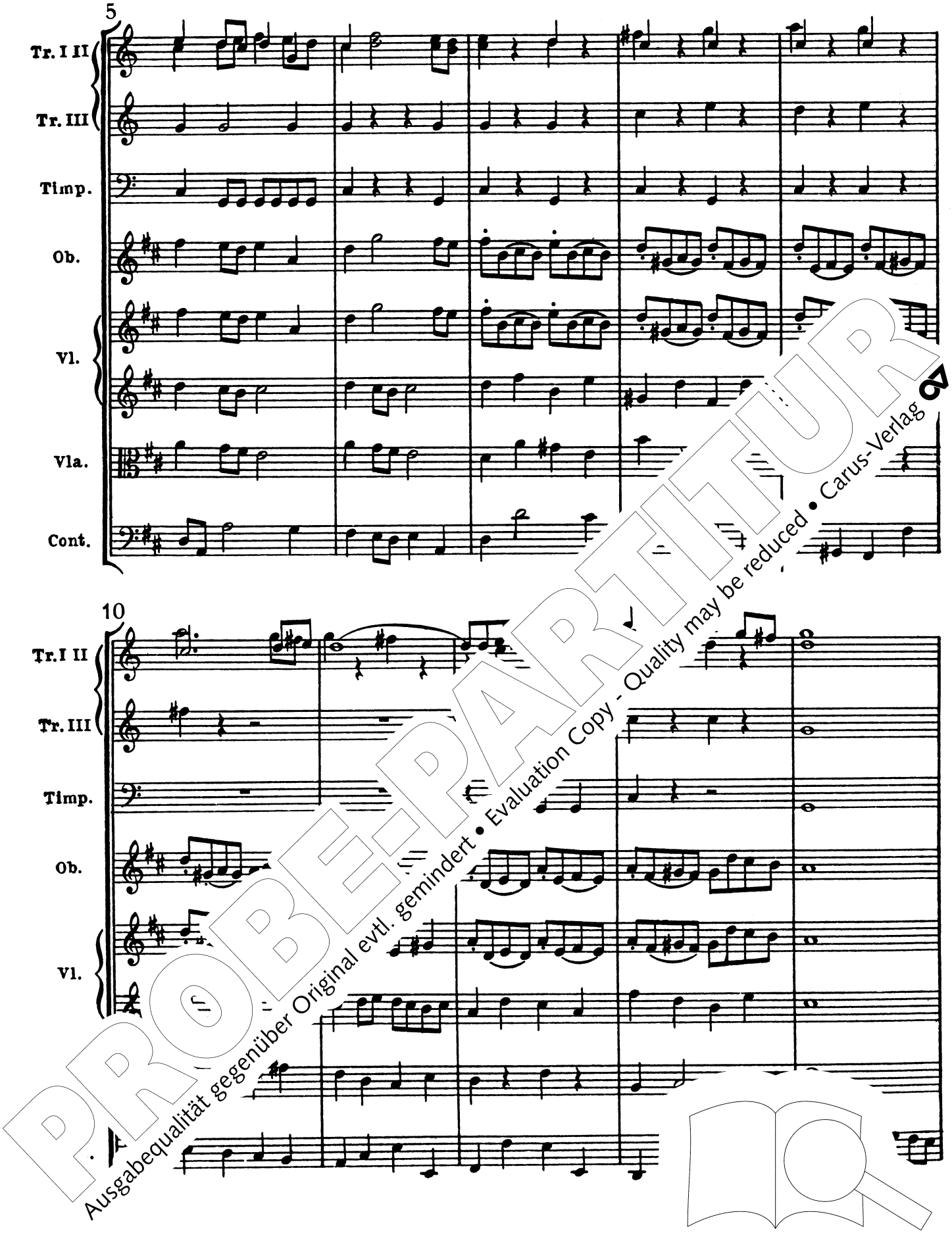
a - el!

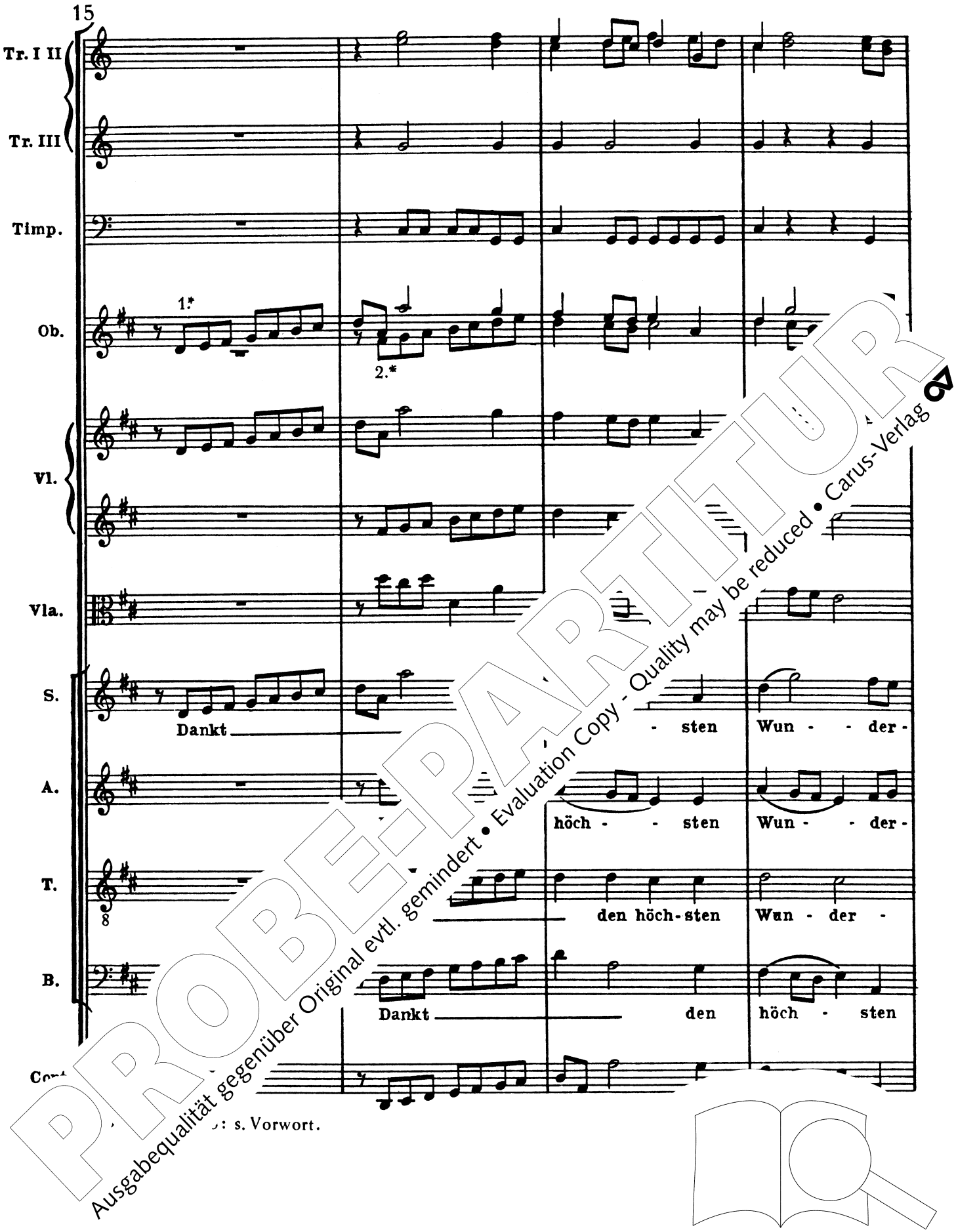
Tenore

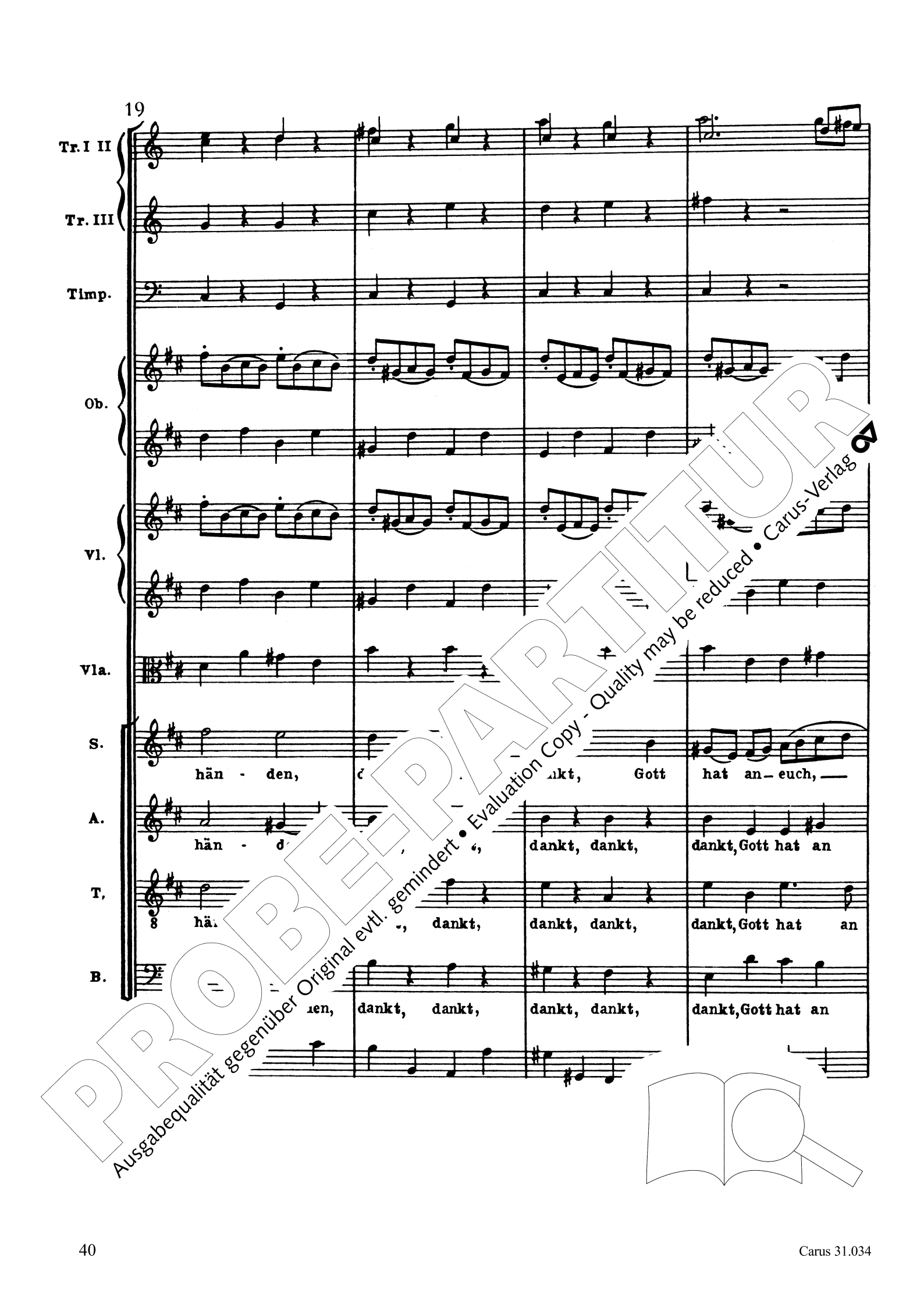
über Is - ra-el!

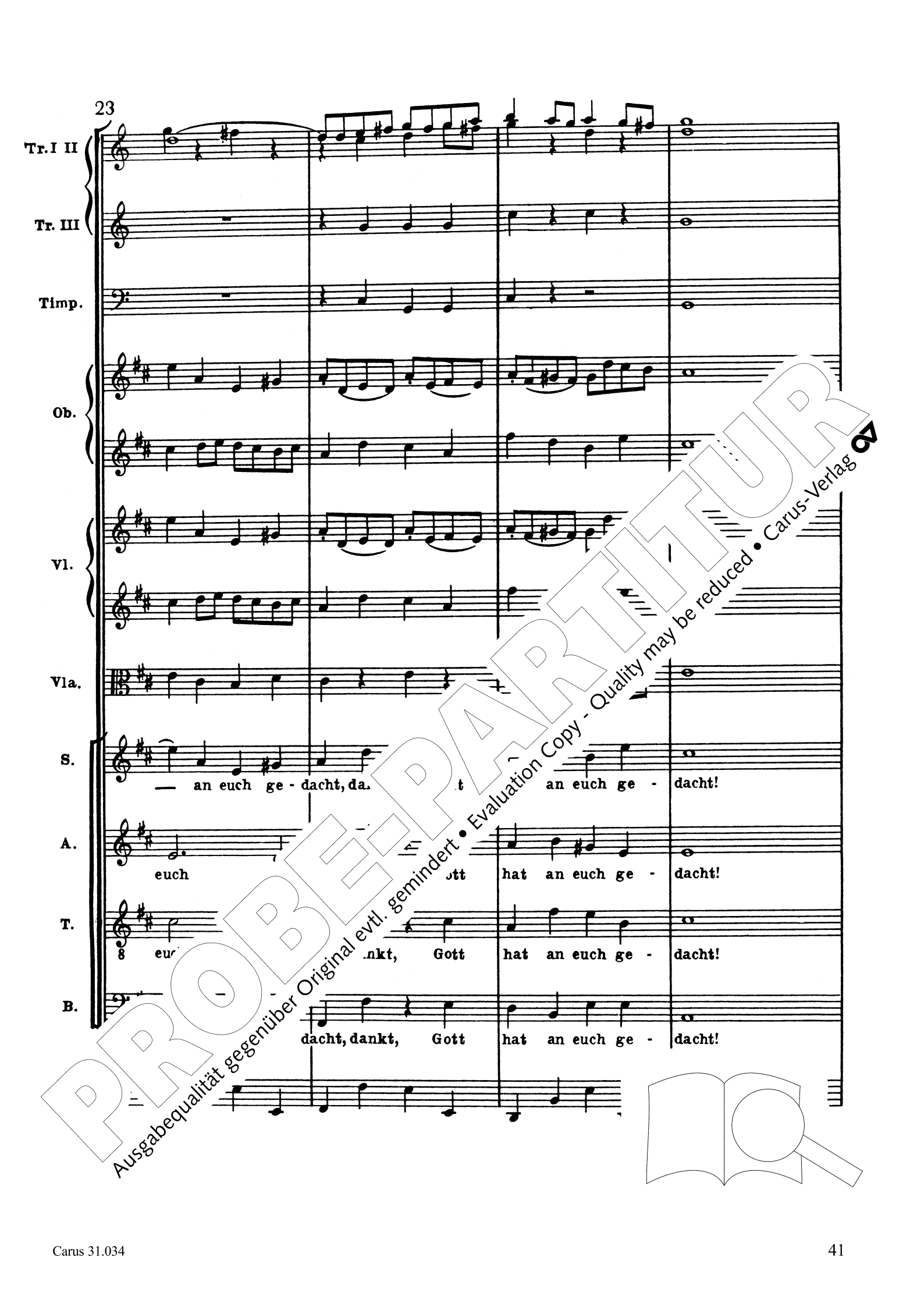
B

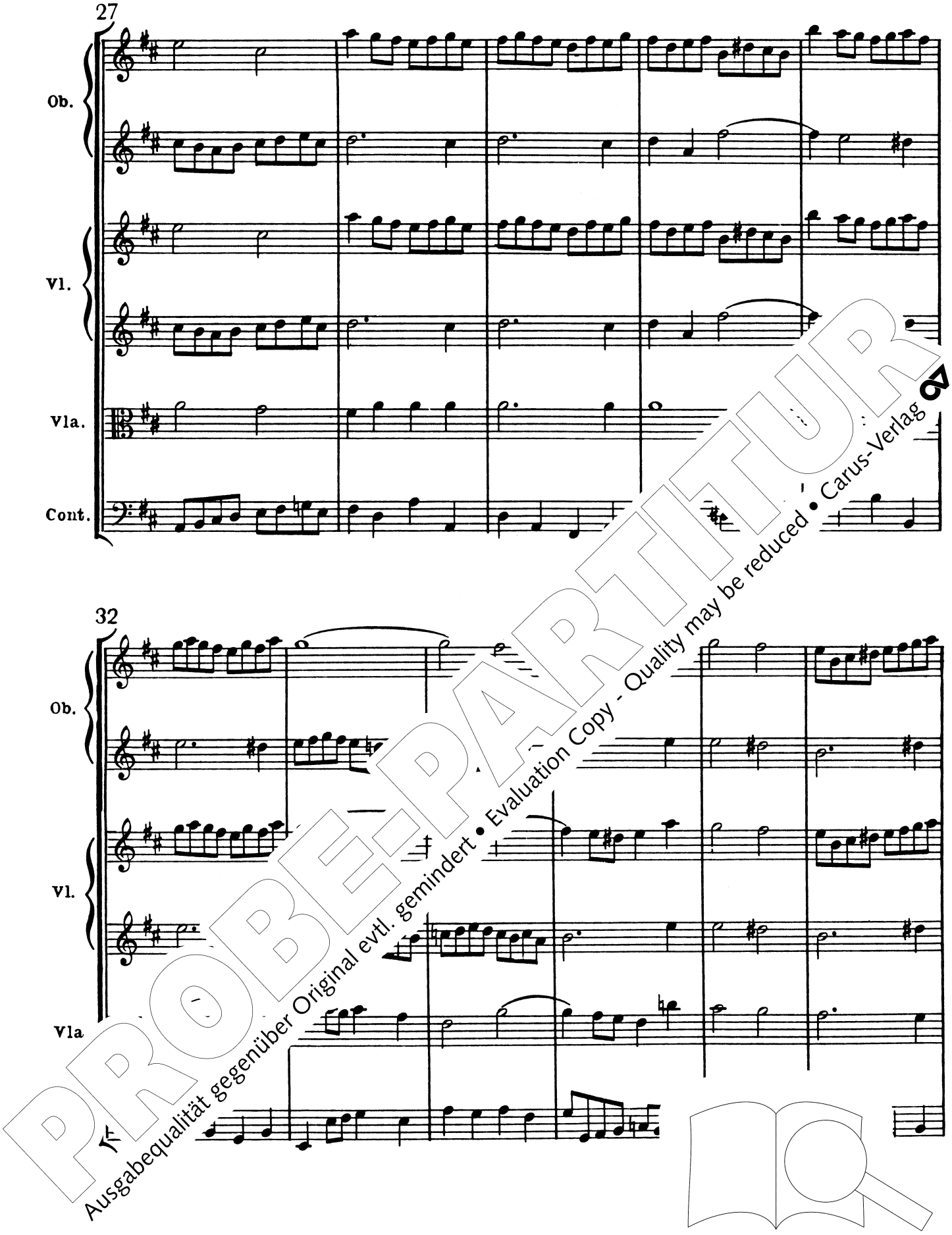
rie - de über Is - ra-el!

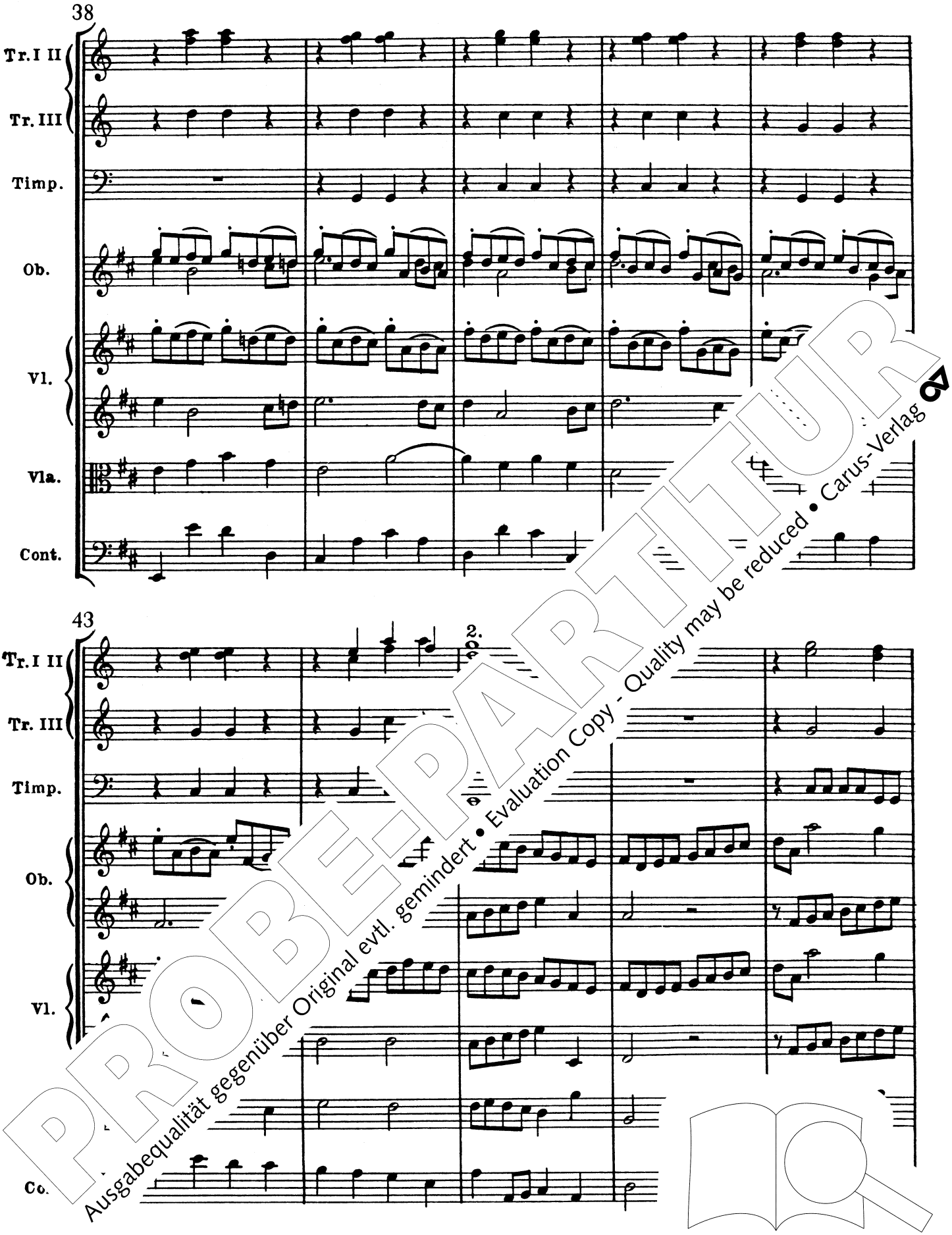


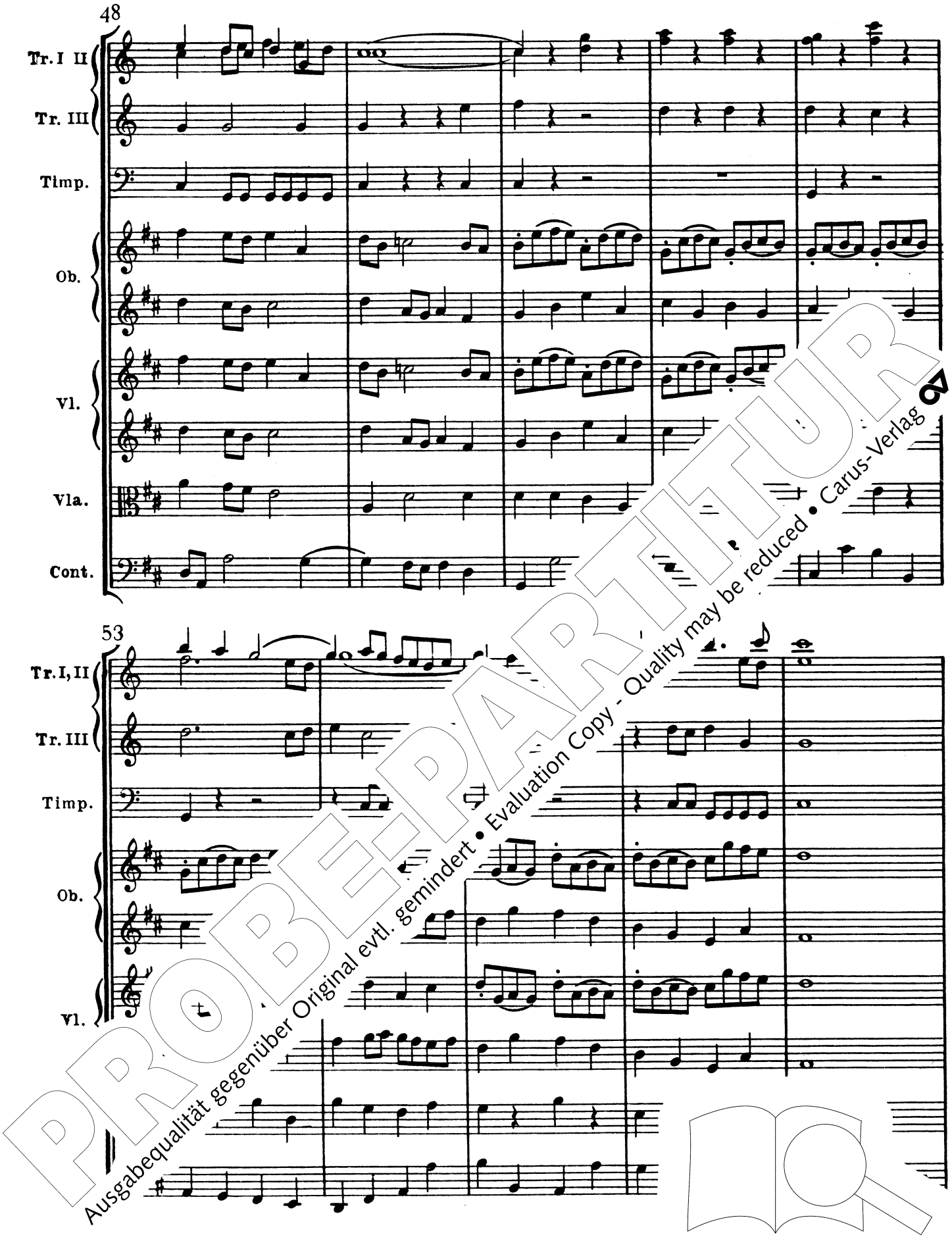












Tr. I II

Tr. III

Timp.

Ob.

Vl.

Vla.

S. Ja, sein Se-gen w... ja, sein Se - gen wirkt mit

A. Ja, sein ...cht, ja, sein Se-gen wirkt mit

T. J ...irkt mit Macht, ja, sein Se - gen wirkt mit

B. Se-gen wirkt mit Macht, ja, sein Se - ...kt mit

Tr. I II

Tr. III

Timp.

Ob.

Vl.

Vla.

S. Macht, Frie - de ü - ber Is - ra - el,

A. Macht, de ü - ber Is - ra - el,

T. de ü - ber Is - ra - el,

B Frie - de, Frie - de ü - ber Is - ra - el,