

J. S. BACH

Gleichwie der Regen und Schnee
vom Himmel fällt

Kantate zum Sonntag Sexagesimae

Leipziger Fassung

Cantata for Sexagesimae

Leipzig Version

BWV 18

Herausgegeben von / Edited by
Werner Neumann

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
TP 1018

VORWORT

Den Text für die Sexagesimae-Kantate *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* fand Bach in Erdmann Neumeisters 3. Kantatenjahrgang, der 1711 für den Eisenacher Hof geschaffen worden war. Diese Dichtung verwendet die Verse 10 und 11 aus Jesaja 55 („Gleichwie der Regen und Schnee . . .“), den Vers 25 aus Psalm 118 („O Herr, hilf! o Herr, lass wohlgelingen!“), Einzelteile aus der Litanei („Du wollest deinen Geist . . .“) von Martin Luther, die Strophe 8 des Liedes „Durch Adams Fall“ von Lazarus Spengler und hält sich im übrigen nur lose an einige Gedanken des Sonntagsevangeliums vom Sämann-Gleichnis (Lukas 8, Vers 4–15).

Von Bachs Komposition ist die Originalpartitur verschollen, so dass der erhaltene Stimmensatz die einzige Quelle bildet. Untersucht man diesen nach Papierart und Schriftcharakter, so lassen sich deutlich zwei Werkfassungen voneinander unterscheiden. Die erste gehört der Weimarer Zeit an und dürfte in den Jahren 1713/1714 entstanden sein. Sie ist in g-Moll (Chortonstimmung) notiert und verwendet als Instrumentarium ein Violenquartett mit Continuo. Von ihr ist ein vollständiger Stimmensatz überliefert. Die zweite ist in der Leipziger Zeit entstanden, als es Bach darum ging, die Weimarer Kantate den Leipziger Aufführungsbedingungen anzupassen. Die hier gebräuchliche Kammertonstimmung veranlasste Bach zu einer Höherlegung des Werkes nach a-Moll, von der ein neuausgefertigter Continuo und außerdem die Stimmen für zwei Blockflöten zeugen, die als vierfüßige Auflichtung des Violenklanges dem Instrumentarium jetzt zugefügt wurden. Das übrige Stimmenmaterial konnte weiterverwendet werden, da sich die Streicher durch entsprechendes

Einstimmen und die Sänger durch Transposition der neuen Tonart mühelos einfügen konnten. Obgleich also beide Werkfassungen, abgesehen von Tonhöhe und Instrumentarium, notengleich sind, besitzen sie doch beide ihre Eigenberechtigung, die leider von der alten Bach-Ausgabe nicht erkannt wurde. Denn die dort festgelegte einheitliche g-Moll-Tonalität, in die die höhernotierten Blockflöten irrtümlicherweise als transponierende B-Instrumente einbezogen wurden, beraubte diese Instrumente ihrer Spielbarkeit und setzte überhaupt das Werk verschiedenen Fehldeutungen aus.

Bachs Komposition zeigt jene elastische Formenmannigfaltigkeit, die gerade das frühe Kantatenschaffen so reizvoll erscheinen lässt. Die einleitende Sinfonia, ein ernstes Instrumentalstück, das die strenge Chaconne-Form durch konzertierende Episoden auflockert und in die italienische Dacapo-Form einordnet, ähnelt manchen Mittelsätzen der späteren Instrumentalkonzerte. Der 2. Satz gestaltet die beiden Verse des Prophetenwortes in zwei rezitativischen Halbsätzen, deren feierliche Deklamation zu ariosen Schluss-Steigerungen geführt wird. Im Zentrum der Kantate steht der umfangmäßig und inhaltlich gewichtige 3. Satz, der die textlich gegebenen Gegensätze (freie Dichtung – liturgisches Wort) noch durch Kontrastierung von *Secco* und *Arioso*, von Tenor- und Basslage, von Einzelstimme und Gesamtchor alternierend vervielfältigt, aber die Formenfülle zu einem viergliedrigen, wohlausgewogenen Satzganzen bindet. Die F-Dur-Arie des Soprans, deren fortspinnungsmelodische Gegenstimme vom unisonierenden Blockflöten- und Violenchor gebildet wird, ist zweiteilig angelegt und

durch Ritornellrückgriff abgerundet. Ein schlichter vierstimmiger Choralsatz mit lebendiger und kühner Stimmführung schließt das entwicklungsgeschichtlich interessante Bachwerk.

Werner Neumann

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers innerhalb der Studienpartitur gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, sonstige

Zeichen durch kleinen bzw. schwächeren Stich. Daher wurden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden), stehen über der Note; lediglich in der Generalbass-Stimme stehen sie in Klammern vor der Note, um Verwechslungen mit der Bezifferung zu vermeiden.

PREFACE

Bach found the text for the Sexagesima cantata *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* in Erdmann Neumeister's 3rd *Kantatenjahrgang*, which was written in 1711 for the Eirsnach court. This poem used vv. 10 and 11 from Isaiah 55 ("For as the rain cometh down and the snow from heaven"), v. 25 from Psalm 118 ("Save now, I beseech thee, O Lord"), portions of the litany of Martin Luther ("That it may please Thee . . . we beseech Thee to hear us"), v. 8 of Lazarus Spengler's hymn *Durch Adam's Fall*, and for the rest keeps to a few ideas from the parable of the sower in the Gospel for that Sunday (St. Luke, vv. 4–15).

The original score of Bach's composition is lost, so that the existing parts are the only source. Examination of the type of paper and writing shows that two distinct versions are distinguishable. The first belongs to the Weimar period and was probably written in the years 1713/1714. It is in G minor (*Chorton* pitch¹) and is orchestrated for a quartet of violas with continuo. A complete set of parts of this version is available. The second version came into existence in the Leipzig period, when Bach was anxious to adapt the Weimar cantata for the performing conditions at Leipzig. The *Kammerton* pitch², customarily used at Leipzig, induced Bach to transpose the work up to A minor, as evidenced by a new continuo part and in addition the parts for two recorders, which were now added to the instrumentation as

a 4' brightening of the viola tone. The remaining parts could be used again, since the strings by retuning and the singers by transposing could perform in the new key without trouble. Thus, although both versions have identical notation except for key and instrumentation, they each possess their individual justifications which was unfortunately not recognized by the old Bach Edition. The G minor tonality which it uniformly establishes, in which the recorder parts are erroneously taken for transposing B-flat instruments, makes these parts unsuitable for playing and lays the work as a whole open to many and varied incorrect interpretations.

Bach's composition shows that elastic variety of form which is displayed so richly in the early cantatas. The introductory *Sinfonia*, a serious piece of instrumental music, in which the strict chaconne form is broken by episodes and is in the Italian *da capo* form, resembles many of the middle movements of the later instrumental concertos. The second movement sets both verses from Isaiah in two recitatives, the solemn declamation of which leads to an *arioso* closing climax. The central point of the cantata is the third movement, extensive and important as regards its substance. It gives a multiplicity of alternation in textual contrasts (free verse – liturgical text) and still further in contrast of *secco* recitative and *arioso*, tenor and bass, solo voice and full chorus, but unites the abundance of its form in a four-part, wellbalanced whole. The F major aria for soprano, the flowing counter-melody of which is provided by recorders and violas in unison, is in two portions rounded off by a ritornello. A simple four-

1 In old German music *Chorton* tuning meant the customary pitch of church organs and church music. It was approximately a tone higher than the *Kammerton*.
2 *Kammerton* was the customary pitch used in secular music and was approximately a tone lower than the *Chorton*.

(translators notes)

part chorale with lively and adventurous progression of parts brings to a close this interesting Bach work.

Werner Neumann
(translated by Laurence Swinyard)

EDITORIAL NOTE

Except for titles of compositions all editorial additions are clearly marked as such in the study score itself: letters by italics, other signs through smaller or fainter print. There-

fore all letters contained in the autograph score, including dynamics such as *f*, *p* etc., are here reproduced in normal print. Accidentals are introduced according to the rules of modern notational practice. Additional accidentals, supplied by the editor at his own discretion (i. e. other than such accidentals which become necessary through adherence to the rules of modern notational practice) are printed above the note; only in the basso continuo parts are they put into brackets and printed before the note, in order to exclude any confusion with the figured bass.

© by Bärenreiter