

# J. S. BACH

Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd

Glückwunschkantate zum Geburtstag  
des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels  
und des Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar

Congratulatory Cantata for the Birthday  
of Duke Christian of Saxony-Weißenfels  
and of Duke Ernst August of Saxony-Weimar

BWV 208

Herausgegeben von / Edited by  
Alfred Dürr

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

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 10 208

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	III
Preface .....	IV
Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd BWV 208	
1. Recitativo: Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd (Diana [Soprano I]) .....	3
2. Aria: Jagen ist die Lust der Götter (Diana [Soprano I]) .....	3
3. Recitativo: Wie? schönste Göttin? wie? (Endymion [Tenore]) .....	6
4. Aria: Willst du dich nicht mehr ergötzen (Endymion [Tenore]) .....	7
5. Recitativo: Ich liebe dich zwar noch (Diana [Soprano I], Endymion [Tenore]) .....	9
6. Recitativo: Ich, der ich sonst ein Gott (Pan [Basso]) .....	12
7. Aria: Ein Fürst in seines Landes Pan (Pan [Basso]) .....	12
8. Recitativo: Soll denn der Pales Opfer (Pales [Soprano II]) .....	16
9. Aria: Schafe können sicher weiden (Pales [Soprano II]) .....	17
10. Recitativo: So stimmt mit ein (Diana [Soprano I]) .....	18
11. Chorus: Lebe, Sonne dieser Erden .....	19
12. Duetto Aria: Entzucket uns beide (Diana [Soprano I], Endymion [Tenore]) .....	24
13. Aria: Weil die wollenreichen Herden (Pales [Soprano II]) .....	28
Instrumentalsatz BWV 1040 .....	30
14. Aria: Ihr Felder und Auen (Pan [Basso]) .....	32
15. Chorus: Ihr lieblichste Blicke .....	34

# VORWORT

Die Jagdkantate, das früheste weltliche Kantatenwerk, das uns aus Johann Sebastian Bachs Feder überliefert ist, wurde zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels (23. Februar), und zwar nach neueren Forschungen höchstwahrscheinlich im Jahre 1713, aufgeführt und später zum Geburtstag des Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar (des Mitregenten Herzog Wilhelm Ernsts) wiederholt.

Die dem Text Salomon Francks zugrunde liegende Handlung ist denkbar einfach und passt sich dem konventionellen Schema derartiger Glückwunschkichtungen an: Diana widmet sich am heutigen Tage ausschließlich der Jagd und erklärt auf die Frage ihres Liebhabers Endymion, ob sie denn für ihn nichts mehr empfinde, dass es heute in erster Linie gelte, den Geburtstag des Herzogs Christian zu feiern. Ihr schließt sich Endymion an; es folgen Pan und Pales („die Göttin der Hirten und Felder“) mit je einer Arie zum Lobe des Fürsten; und endlich vereinigen sich alle zum vierstimmigen Glückwunsch. Nun folgt keine Weiterentwicklung der Handlung mehr, sondern lediglich die Darbringung der Glückwünsche durch Diana und Endymion im Duett, dann durch Pales und endlich durch Pan. Zuletzt vereinigen sich nochmals alle vier zum Schlußchor.

Bachs Musik bedient sich knapper Formen; bemerkenswert und kennzeichnend für Bachs Frühstil ist der reiche Anteil des Continuo-Satzes in Rezitativen und Arien. Die Besetzung ist kammermusikalisch, und aus dem Fehlen des Alt in den „Chören“ Satz 11 und 15 darf geschlossen werden, dass diese, wie es ja auch die Handlung der Textdichtung vorsieht, nur durch das Soloensemble gesungen wurden. Die heute meist geübte Praxis, nach der die Solisten auf die Aufforderung „So stimmt mit ein...“ hin verstummen und den Chor singen lassen, entspricht jedenfalls nicht Bachs Absicht. Demzufolge darf auch die Streicherbesetzung nur sparsam bemessen sein, was dann wiederum dem jägerischen Kolorit der verhältnismäßig reich bedachten Bläserbesetzung zu ihrer beabsichtigten Wirkung verhilft.

Einige weitere aufführungspraktische Hinweise mögen hier folgen: Wir besitzen keine authentischen Zeugnisse über Bachs Rezitativbegleitung; doch ist zu bedenken, dass die zeitgenössische Aufführungspraxis einen Unterschied zwischen dem Kirchenrezitativ

einerseits und dem Opern- und Kammerrezitativ andererseits kannte. Im weltlichen Rezitativ ist das Tempo rascher; die Begleitakkorde auf dem Cembalo werden nicht ihrem aufgezeichneten Wert entsprechend ausgehalten, sondern nur kurz angeschlagen; die Kadenzten werden (des schnelleren Tempos wegen) häufig nicht nachschlagend, sondern, wie notiert, mit der Singstimme zusammen gespielt<sup>1</sup> (vgl. z.B. Satz 5, Takt 6, 10 usw.). Auch die Anbringung von Appoggiaturen in der Gesangspartie entspricht dem Brauch der Zeit. Speziell den Musikern der Opernstadt Weißenfels dürften diese Praktiken geläufig gewesen sein. Eine Besetzung des Continuoobasses nicht nur mit Violoncello, sondern auch mit Violone ist zwar für die vorliegende Kantate wegen des Verlustes der Originalstimmen nicht für alle Sätze nachweisbar; das ständige Mitspielen des Violone (mit allenfalls gelegentlichem Pausieren) entspricht aber der für Bach vielfach belegten Praxis. Auch ein Fagott dürfte nicht nur in Satz 11 und 15, sondern mindestens auch bei Besetzung mit Oboen (Satz 7) den Continuo verstärkt haben. Freilich besteht die Möglichkeit, daß der Violone in bewegten Partien eine vereinfachte Stimme erhielt, wie das z.B. für die Parodie des Satzes 13 in Kantate BWV68 (Satz 2, „Mein gläubiges Herze“) belegt ist. Einen entsprechenden Vorschlag für Satz 13 und den Instrumentalsatz BWV 1040 legt der Herausgeber im Stimmenmaterial unserer Kantate vor.

Für den Schlusschor sind zwei Textstrophen überliefert. Die zweite ist nachträgliche Zutat (schon zur ersten Aufführung?) und von Bach nur bis Takt 28 unterlegt; doch findet sich der vollständige Text auf einem dem Autograph beigelegten Textzettel, der am Ende des Schlusschores abgedruckt ist. Der Leiter einer Aufführung möge selbst entscheiden, ob beide Strophen in einer Aufführung vorgetragen werden oder nicht.

Am Schluss des Bachschen Partiturautographs findet sich noch ein Instrumentalsatz für Oboe, Violine und Continuo, BWV 1040, dessen Funktion innerhalb der Kantate nicht sicher deutbar ist; doch ist der thematische Zusammenhang mit Satz 13 offensichtlich.

<sup>1</sup> Vgl. zu diesem Fragenkomplex Friedrich Heinrich Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Göttingen 1955 (mschr.)

Seine Stellung am Schluss des Autographs bedeutet nur, dass der Instrumentalsatz als letzter komponiert worden ist; im Stimmenmaterial dürfte er an der Stelle gestanden haben, die Bach ihm zugedacht hatte. Nun besitzen wir aber von Satz 13, wie oben erwähnt, eine geistliche Parodie in der Arie „*Mein gläubiges*

*Herze*“, BWV 68/2, und dieser Arie ist unser Instrumentalsatz in Neufassung als „Ritornello“ angehängt. Der Herausgeber schlägt daher vor, auch in der vorliegenden Kantate entsprechend zu verfahren und den Instrumentalsatz auf Satz 13 folgen zu lassen; doch kann er natürlich auch ganz wegbleiben.

Alfred Dürr

## PREFACE

The hunting cantata, the earliest secular cantata of Bach's which has come down to us, was performed for the birthday of Duke Christian of Saxony-Weißenfels (23 February) – according to most recent research very probably in the year 1713. It was later performed again for the birthday of Duke Ernst August of Saxony-Weimar (the co-regent of Duke Wilhelm Ernst).

The action, based on a text by Salomon Franck, is as straightforward as can be imagined and follows the conventional scheme for such congratulatory poems: Diana is devoting herself entirely to the hunt this day and in reply to her lover Endymion's question whether she has ceased to feel any affection for him, says that their first concern today is to celebrate the birthday of Duke Christian. Endymion joins her in this; Pan and Pales ("the goddess of shepherds and fields") follow with an aria apiece in praise of the prince; and eventually all join together in four-part congratulation. There is no further development of the action, merely the offering of congratulations by Diana and Endymion in a duet, and then by Pales and finally by Pan. Lastly all four again join together in a closing chorus.

Bach's score employs taut musical forms; noteworthy – and entirely characteristic of Bach's early style – is the dominant role of the continuo in recitatives and arias. The setting is in chamber-music style. The fact that there is no alto line in the "choruses", nos. 11 and 15, indicates that these movements were probably sung by the solo ensemble alone – as the text implies. The practice usually followed today, whereby the soloists ignore the comment "*So stimmt*

*mit ein...*" ("So join our song") and let the chorus sing, is certainly not in accord with Bach's intentions. In consequence the string ensemble should be of moderate proportions, which in turn will help the comparatively rich wind ensemble to emphasize the hunting flavour of the work at which Bach was aiming.

A few further suggestions for performance may follow here: We have no authentic evidence of how Bach accompanied the recitatives, but it is as well to remind ourselves that contemporary performing practice differentiated between church recitative on the one hand and opera and chamber-music recitative on the other. The tempo is more rapid in secular recitative; the accompanying chords on the harpsichord are not sustained for the whole of their written value but are rather cut short; the cadences are often (because of the more rapid tempo) played not after but with the voice, as notated<sup>1</sup> (cf. e. g. no. 5, bars 6, 10 etc). The introduction of appoggiaturas in the vocal part is also in accordance with the custom of the times. Particularly in Weißenfels with its strong opera tradition would musicians have been familiar with these practices.

The inclusion of double-bass as well as violoncello in the thoroughbass cannot actually be established in all movements of this cantata owing to the loss of the original parts; however, the use of double-bass throughout (with the exception of certain rests, of

<sup>1</sup> For a consideration of these questions cf. Friedrich Heinrich Neumann, *Die Theorie des Rezitatios im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Univ. of Göttingen 1955 (typewritten).

course) is in keeping with what is known of Bach's normal practice. The bassoon, too, would surely not only have been used in nos. 11 and 15 to strengthen the continuo, it would also have been employed at least where the oboes appear (no. 7). There is of course also the possibility that the double-bass had a simplified part in rapid passages, as happened for instance when Bach re-used no. 13 in cantata BWV 68 (no. 2, "*Mein gläubiges Herze*"). The editor has put forward such a version of this kind for no. 13 and the instrumental movement BWV 1040 in the performing parts edition of our cantata.

For the final chorus two stanzas of text have come down to us. The second is a later addition (perhaps as early as the first performance?), written in by Bach only as far as bar 28; but the complete text is contained on a word-sheet attached to the autograph; it is here printed at the end of the final chorus. The conductor may decide for himself whether or not to include both stanzas in a performance.

At the end of Bach's autograph score there is to be found an additional instrumental movement for oboe, violin and continuo, BWV 1040, the function of which within the cantata cannot be definitely stated; however, the thematic connexion with no. 13 is clear. Its position at the end of the autograph merely shews that this instrumental movement was the last to be composed; in the performing parts it would presumably have been included at the place where Bach intended it to be. Now, in the case of no. 13 we have, as has already been indicated, a sacred parody in the aria "*Mein gläubiges Herze*", BWV 68/2, and our instrumental movement in a revised version is attached to this aria as "*Ritornello*". The editor accordingly suggests that a similar procedure be adopted with the present cantata, the instrumental movement to follow no. 13; but of course there is no need to perform it at all.

Alfred Dürr  
(translated by Peter Branscombe)