

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Jauchzet Gott in allen Landen**  
Praise ye God throughout creation  
BWV 51

Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit  
für Solosopran, Trompete  
2 Violinen, Viola und Basso continuo  
herausgegeben von Paul Horn

Cantata for the 15th Sunday after Trinity and for all occasions  
for soprano solo, trumpet  
2 violins, viola and basso continuo  
edited by Paul Horn  
English version by Henry S. Drinker, revised by Gordon Paine

Stuttgarter Bach-Ausgaben

Klavierauszug / Vocal score  
Paul Horn



---

Carus 31.051/03

## Vorwort\*

Im geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs nimmt die Kantate *Jauchzet Gott in allen Landen* in verschiedenfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Zunächst gilt dies für den Gattungsbegriff „Cantata“, der im Kopftitel der ersten Notenseite erscheint. Mit ihm pflegte Bach außerhalb seines weltlichen Schaffens recht sparsam umzugehen.

Ungewöhnlich sind des weiteren die Anforderungen an den Solosopran in Hinsicht auf Ausdauer, Koloraturfertigkeit und Stimmumfang. Unberechtigt wäre es gleichwohl, hier auf den 1737 von Johann Adolph Scheibe erhobenen Vorwurf zurückzukommen, Bachs Stücke seien überaus schwer zu spielen, denn er verlange, die Sänger und Instrumentalisten sollten durch ihre Kehlen und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen könne, und das sei unmöglich. Nirgends kommen in unserer Kantate mutwillig gehäufte Schwierigkeiten der Art vor, wie sie beispielsweise in einigen Solokantaten des Hamburger Opernmeisters und Bach-Zeitgenossen Reinhard Keiser begegnen.<sup>1</sup> Von dem im Eingangs- und Schlußsatz je einmal als Spitzenton verlangten dreigestrichenen *c* abgesehen, übersteigen die Anforderungen nicht prinzipiell das Maß dessen, was etwa in bestimmten Partien der h-Moll-Messe den Chorsopranen abverlangt wird.

Singulär in Bachs Werk ist darüber hinaus die Verbindung von Solosopran und konzertierender Trompete,<sup>2</sup> und zwar insbesondere in Hinsicht auf das nicht zu schwach besetzte Ensemble der Streichinstrumente. Zwar war der Zeit die Kombination von Sopran und Trompete durchaus vertraut, wie etwa Alessandro Scarlattis Kantate „Su le sponde del Tebro“ belegt, oder auch die oft berichtete Anekdote vom Wettstreit des Kastraten Farinelli mit einem berühmten Trompeter im Rom der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts; doch ein Seitenstück zu *Jauchzet Gott in allen Landen* ist in Bachs Werk nicht zu finden. Das Kräfteverhältnis mit 1 bis 3 Trompeten ist hier im allgemeinen der voluminöseren Baßstimme vorbehalten.

Ebenfalls ohne Gegenbeispiel in Bachs Vokalwerk ist die virtuose Attitüde der gesamten Kantate, die der Fertigkeit der beiden Solisten Tribut zollt und infolgedessen Gefahr läuft, in die unerwünschte Nähe einer gewissen Vordergründigkeit zu geraten. Hierzu gehört auch der eigenartige Versuch, im Schlußsatz ein Konzert für zwei Soloviolen mit einem Choral-Cantus-firmus zu koppeln. Diese Konstellation hat sicherlich mit dem Umstand zu tun, daß in zeitlicher Nähe zur ersten Aufführung der Kantate, also etwa 1730, Bach sein berühmtes d-Moll-Konzert für zwei Violinen komponiert oder – sofern es früher entstanden sein sollte – wiederaufgeführt hat.

Dem Hang zum Virtuosen entspricht eine Merkwürdigkeit, die für die Bach-Forschung seit langem ein Problem darstellt: Die Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ ist textlich völlig auf Lob und Anbetung ausgerichtet, doch hat dies mit dem Evangelium des 15. Trinitatissonntages, dem das Werk zugeordnet ist, kaum etwas zu tun. Allerdings ist die exakte kirchenjahreszeitliche Zuweisung das Ergebnis eines späteren Nachtrags; die ursprüngliche Bestimmung lautete „In ogni Tempo“, also für alle Zeit im Kirchenjahr – ein in Bachs Kantatenoeuvre relativ seltener Freibrief.

Aus der Feststellung vom sekundären Charakter der erwähnten Zuweisung resultiert eine derzeit schwer zu beseitigende

Unklarheit im Blick auf die Entstehungsgeschichte des Werkes und insbesondere dessen Ausführende. Arnold Schering äußerte um 1930, aus profunder Kenntnis der Leipziger Musikgeschichte schöpfend, die Vermutung, „ein erlesener junger Thomaner, ... oder, was wahrscheinlicher ist, ein studentischer Falsettist“ habe den schwierigen Sopranpart übernommen. Dann wäre der Trompetenpart mit einiger Gewißheit dem Leipziger Stadtpfeiferältesten Gottfried Reiche zugefallen. Der amerikanische Musikforscher Robert Marshall erwog Jahrzehnte später die Möglichkeit einer eher professionellen Besetzung und verwies auf einen um 1730 in Dresden nachweisbaren Sopranisten, den Kastraten Giovanni Bindi, ohne allerdings dessen Einsatz für die Darbietung einer protestantischen Kirchenkantate glaubhaft machen zu können. Klaus Hofmann aus Göttingen vermutete eine Verbindung zum nahegelegenen Weißenfeller Hof. Hier war die Besetzung von Geburtstagsmusiken und anderen Huldigungskantaten mit Singstimme und obligater Trompete lange Zeit üblich, und überdies konnten in Weißenfels – wie auch in Hamburg und Darmstadt, jedoch im Unterschied zu Leipzig – für die Kirchenmusik auch Sängerinnen herangezogen werden.

Zu bedenken bleibt dessenungeachtet, ob nicht doch ein besonders begabter Thomanersolist sich an das anspruchsvolle Sopransolo gewagt haben könnte. Dokumentarisch belegen läßt sich dergleichen bislang nicht, doch ist dies eher eine Folge der spezifischen Überlieferungssituation: Erhalten sind im Archiv des Leipziger Rates im wesentlichen Eingaben, in denen Bach wie auch einige seiner Amtsvorgänger aus wohlwogenden Gründen den Zustand der Thomasschule und des Chores in düsteren Farben schildern. So beklagt der Thomaskantor Johann Kuhnau 1717 die übermäßige Beanspruchung der Schüler bei Wind und Wetter, ohne Rücksichtnahme auf die Empfindlichkeit der besten Diskantstimmen. Die Stimmen, so meint er, gingen verloren, noch ehe die Sänger die Fähigkeit erlangt hätten, ein ihnen vorgelegtes leichtes Concertchen ordentlich und sicher vorzutragen, zumal dafür eine längere Ausbildung erforderlich sei, deren Ziel auch professionelle Sänger häufig verfehlten. Die von Kuhnau nur indirekt und gleichsam versehentlich eingeräumte Möglichkeit, ungeachtet des anstrengenden Musikdienstes zu einer gewissen Perfektion zu gelangen, spiegelt sich auch in einer Äußerung Johann Matthesons in Hamburg, der wenigstens im Dom das Auftreten von Sängerinnen hatte durchsetzen können. „Die Knaben sind wenig nutz“, schreibt er 1739. „Ich meine, die Capell-Knaben. Ehe sie eine leidliche Fähigkeit zum Singen bekommen, ist die Discant-Stimme fort. Und wenn sie ein wenig mehr wissen, oder einen fertigeren Hals haben, als andre, pflegen sie sich so viel einzubilden, daß ihr Wesen unleidlich ist, und hat doch keinen Bestand.“

Mattheson geht es ersichtlich darum, seine Neuerung ins rechte Licht zu setzen. So sind seine Worte ähnlich zu relati-

<sup>1</sup> Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus. Sechstes Stück*, (Hamburg), 14. 5. 1737, S. 46; Harald Kümmerling, „Fünf unbekannte Kantaten in Reinhard Keisers Autograph“, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, Leipzig 1955, S. 177–181; Ernst Otto Lindner, *Die erste stehende Deutsche Oper*, Berlin 1855, S. 166.

<sup>2</sup> Uwe Wolf, „Johann Sebastian Bach und der Weißenfeller Hof – Überlegungen anhand eines Quellenfundes“, *Bach-Jahrbuch* 1997, S. 145–150; Klaus Hofmann, „Bachs Kantate ‚Jauchzet Gott in allen Landen‘ BWV 51. Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung“, *Bach-Jahrbuch* 1989, S. 43–54; Robert L. Marshall, „Bach the Progressive: Observations on his later Works“, in: *Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357.

vieren wie das oft zitierte negative Urteil über die Kunst des Falsettgesangs von Johann Adam Hiller, Ende des 18. Jahrhunderts Amtsnachfolger Bachs im Thomaskantorat. Nach Hiller habe man im Leipziger Konzert „nie andere Sänger gehabt, als wenn einer von der Bratsche oder Violin vortrat, und mit einer kreischenden Falsetstimme, dem Salinbeni eine Arie nachsingen wollte, die er oben drein nicht recht lesen konnte.“ Auch hier liegt eine leicht durchschaubare Äußerung pro domo vor, denn Hiller selbst war es, der kurz nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges im Leipziger Konzert erstmals hatte Sängerinnen auftreten lassen.

Was die Leistungsfähigkeit von jugendlichen Sopranisten anbelangt, so ist zu bedenken, daß im 18. Jahrhundert der Stimmwechsel im Durchschnitt später erfolgte als heutzutage. Beispielsweise hatte 1763, anlässlich der Friedensfeier nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges, der Sohn des Thomaskantors Doles mit 17 Jahren noch ein Sopransolo in der Kirche gesungen. Bach selbst war im Jahre 1700, bereits 15 Jahre alt, nach Lüneburg gekommen und als Sopranist in den Mettenchor aufgenommen worden. Erst einige Zeit später, so wird glaubhaft berichtet, sei die Mutation eingetreten und seine „ungemein schöne Sopranstimme“ verlorengegangen. Von beachtenswerten solistischen Leistungen gewisser Sopranisten und Altisten aus dem Leipziger Thomanerchor wird zwar erst im 19. Jahrhundert berichtet, doch spricht nichts gegen die Annahme, daß es sich hier um die Fortführung einer Tradition handelt, die sich herausbilden konnte, weil – wie es heißt – „die Schule ein halbes Konservatorium war und die Schüler länger auf der Schule verweilten als heutzutage“.

Vom Können eines solchen Knabensolisten spricht die Autobiographie des 1751 geborenen nachmaligen Pastors Christian Heinrich Schreyer,<sup>3</sup> der im Alter von 12 Jahren und drei Monaten in die Chorschule an der Dresdner Annenkirche aufgenommen worden war und in kurzer Zeit zum ersten Konzertisten avancierte: „Mit gleicher Stärke war ich ohne Fistel imstande, bis ins dreigestrichene *f* hinaufzusteigen. Selbst meine bisherige Engbrüstigkeit verminderte sich durch die Anstrengung des Atmens, und ich vermochte Läufer zu drei bis vier Takten lang ohne absetzen zu singen und einzelne Töne noch länger auszuhalten, sowie ich vorher vollen Odem geschöpft hatte.“ Von zusätzlichen Kadenzten ist hier die Rede, von der Einschaltung höherer Töne und anderen Verfahren zur Demonstration einer besonderen Kunstfertigkeit.

Fast stets ist hier von Ausnahmerecheinungen die Rede. Aber gerade diese setzt ein Ausnahmewerk wie die Kantate *Jauchzet Gott in allen Landen* voraus.

Hans-Joachim Schulze

\*aus: H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig und Stuttgart 2006 (Carus 24.046, gekürzt).

<sup>3</sup> Hans-Joachim Schulze, „Das didaktische Modell der Thomaner im Spiegel der deutschen Musikpädagogik des 18. Jahrhunderts“, in: Hartmut Krones (Hrsg.), *Alte Musik und Musikpädagogik*, Wien etc. 1987 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis), S. 185–198, hier S. 191 f.

## Foreword\*

Johann Sebastian Bach's cantata *Jauchzet Gott in allen Landen* occupies a special position in his sacred vocal works in several respects. First of all, this applies to the generic term "cantata," which appears in the heading on the first page of music. Bach used this term very sparingly for works outside of his secular oeuvre.

Also unusual are the demands made on the solo soprano with regard to stamina, coloratura skills and vocal range. There would, however, be no justification now for returning to an objection raised by Johann Adolph Scheibe in 1737. According to Scheibe, Bach's pieces were extremely difficult to perform because he was asking the singers and players to produce with their throats and their instruments exactly what he could play on the keyboard – and that was asking the impossible. Yet nowhere in this cantata are there difficulties, willfully amassed, of the kind facing performers as in, for example, some of the solo cantatas of Reinhard Keiser, the Hamburg operatic master and contemporary of Bach.<sup>1</sup> Apart from the high *c* called for just once in the opening and closing movements, Bach's requirements do not basically exceed what is demanded, for example, of the choral sopranos in certain passages of the *B minor Mass*.

In addition, unique to Bach's works is the combination of a solo soprano and concertante trumpet,<sup>2</sup> particularly with regard to the string ensemble, which is not scored too sparsely. Admittedly the period was quite familiar with the combination of soprano and trumpet, as is evident from Alessandro Scarlatti's cantata "Su le sponde del Tebro" or the much repeated anecdote about a rivalry between the castrato Farinelli and a famous trumpeter in the Rome of the 1720s. There is, however, no parallel to *Jauchzet Gott in allen Landen* in Bach's own oeuvre, contests with one to three trumpets being generally reserved for the more capacious bass voice.

Similarly unparalleled in Bach's vocal output is the virtuosic complexion of the whole cantata, which pays tribute to the skills of the two soloists and thus risks coming uncomfortably near to a certain superficiality. One facet of this is the singular attempt to combine a concerto for two solo violins with a chorale cantus firmus in the closing movement. This surely had to do with the fact that around the time the cantata was first performed, i.e. circa 1730, Bach was composing or – since an earlier date of origin has been mooted – reviving his famous *D minor Concerto*.

On a par with the virtuosic tendency is an anomaly which has long constituted a problem for Bach scholars. In its text, the cantata "Jauchzet Gott in allen Landen" is concerned entirely with praise and adoration, but this has hardly anything to do

<sup>1</sup> Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus. Sechstes Stück*, (Hamburg), 14.5.1737, p. 46; Harald Kümmerling, "Fünf unbekannte Kantaten in Reinhard Keisers Autograph," in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, Leipzig, 1955, pp. 177–181; Ernst Otto Lindner, *Die erste stehende Deutsche Oper*, Berlin, 1855, p. 166.

<sup>2</sup> Uwe Wolf, "Johann Sebastian Bach und der Weißenfeller Hof – Überlegungen anhand eines Quellenfundes," *Bach-Jahrbuch*, 1997, pp. 145–150; Klaus Hofmann, "Bachs Kantate 'Jauchzet Gott in allen Landen' BWV 51. Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung," *Bach-Jahrbuch*, 1989, pp. 43–54; Robert L. Marshall, "Bach the Progressive: Observations on his later Works," in: *Musical Quarterly* 62, 1976, pp. 313–357.

with the gospel for the 15th Sunday after Trinity, with which the work is associated. Admittedly this specific link derives from a later addition. The original description read "In ogni Tempo," i.e., for any period in the Church calendar – a relatively rare *carte blanche* occurrence in Bach's cantata output.

As a result of the aforesaid link's secondary status, there is an uncertainty surrounding the work's origin and especially its first performers which is now difficult to resolve. Arnold Schering, drawing on his profound knowledge of Leipzig's musical history, speculated in 1930 that "a chosen youngster from St. Thomas's School, ... or, and this is more likely, a student falsettist" sang the tricky soprano part. In that case it is fairly certain that the trumpet part would have been given to Gottfried Reiche, the most senior member of the Leipzig city waits. Several decades later the American musicologist Robert Marshall considered the possibility of a professional soloist. He referred to the castrato Giovanni Bindi, a soprano documented as having been in Dresden around 1730, but without giving a convincing reason why he should have been engaged to perform a Protestant church cantata. Klaus Hofmann of Göttingen suspects there is a link to the nearby Weißenfels court. Here it had long been the custom to use a singer and obbligato trumpet in musical birthday offerings and other homage cantatas. Furthermore, female singers were also available for the performance of church music in Weißenfels – just as they were in Hamburg and Darmstadt but not, however, in Leipzig.

All the same, we still need to ask whether a particularly talented soloist of St. Thomas's School could not have ventured to tackle the demanding soprano part. So far no relevant documentary evidence has emerged, but this is more a consequence of the specific situation regarding transmission. The extant documents in the Leipzig council archives are essentially petitions in which, for carefully weighed reasons, Bach and several of his predecessors paint St. Thomas's School and the choir in gloomy colors. Thus in 1717 the Thomaskantor Johann Kuhnau complained of the excessive demands made upon his pupils in all weatherconditions, without heeding the sensitive nature of the best descant voices. These voices, he thought, would be lost before the singers had achieved the ability to perform even an easy little concert correctly and securely, especially as it called for extended training whose end product frequently eluded even professional singers. Kuhnau – although only indirectly and, as it were, inadvertently – was here allowing for the possibility of attaining to a certain perfection regardless of the choir's strenuous duties. This is also reflected in a statement made by Johann Mattheson in Hamburg, who was at least able to arrange for female singers to appear in the cathedral. "The boys are of little use," he wrote in 1739, "I mean the choirboys. Before they achieve a moderate ability to sing, the descant voice will have deserted them. And if they know a little more than others, or have better throats, they usually preen themselves so much that their characters become insufferable, and there is still no permanence."

It was obviously Mattheson's concern to present his own reform in a favorable light. His words should be relativized in the same way as an oft quoted condemnation of the art of falsetto singing by Johann Adam Hiller, Bach's successor at St. Thomas's at the end of the 18th century. According to Hiller, the only kind of singer they had had in Leipzig concerts would "step forward from the viola or violin and attempt in a falsetto screech to sing, like Salinbeni, an aria which they could

not read properly into the bargain." Here again we have a transparently *pro domo* statement, because it was Hiller himself who had first introduced female singers into the Leipzig concerts, shortly after the end of the Seven Years' War.

As far as the capabilities of boy sopranos are concerned, one must bear in mind that voices generally broke later in the 18th century than they do today. In 1763, for example, during the celebrations marking the end of the Seven Years' War, the son of the Thomaskantor Doles sang a soprano solo in church at the age of seventeen. In 1700 Bach himself, then already 15, arrived in Lüneburg and was admitted to the matins choir as a soprano. It was only some time later, as it is credibly reported, that the break occurred and his "uncommonly lovely soprano voice" was lost. Although reports of notable solo performances by certain sopranos and altos in the choir of St. Thomas's Leipzig date only from the 19th century, there is every reason to believe that this was the continuation of a tradition that grew up because – as we are told – "the school was a semi conservatory and the pupils spent more time at school than today."

The abilities of such a boy soloist are documented in the autobiography of the later pastor Christian Heinrich Schreyer, who was born in 1751.<sup>3</sup> At the age of 12 years and three months, he was admitted to the choir school at the Dresden Annenkirche and soon promoted to principal singer: "With the same vigor I was capable of reaching a high *f* without use of falsetto. Even my previous narrow chestedness diminished through the exertion of breathing, and I was able to sing runs of three to four measures without a pause, and to sustain individual notes longer after taking a deep breath beforehand." He mentions extra cadences, the interpolation of higher notes and other techniques that demonstrated special proficiency.

The above discussion has been almost constantly concerned with exceptional talents. But it is precisely such talents which a work as exceptional as the cantata *Jauchzet Gott in allen Landen* requires.

Hans-Joachim Schulze  
Translation: Peter Palmer

\* from: H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig and Stuttgart, 2006 (Carus 24.046, abridged).

<sup>3</sup> Hans-Joachim Schulze, "Das didaktische Modell der Thomaner im Spiegel der deutschen Musikpädagogik des 18. Jahrhunderts," in: Hartmut Krones (ed.), *Alte Musik und Musikpädagogik*, Vienna, etc., 1987 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis), pp. 185–198, here pp. 191f.



12

zet Gott in al - len Lan - den, in al - len Lan - den,  
 ye God through-out cre - a - tion, through-out cre - a - tion!

15

*f*

18

jauch-zet, jauch - zet, jauch-zet, jauch - - -  
 Praise ye, praise ye, praise ye, praise

VII

*p* Tr

21

zet Gott in al - len Lan -  
 ye - God through-out cre - a -

tr

24

in al - len Lan  
 through-out cre - a

Org Tr

PROBENPARTIUR  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

27

- - - - - den, jauch - - - - - zet Gott in al - - - - -  
 - - - - - tion, praise - - - - - ye God through - out - - - - -

+ Archi

Org

30

- len Landen in al - len Lan - den!  
 - cre - a - tion, through-out cre - a - tion!

Tutti

*f*

33

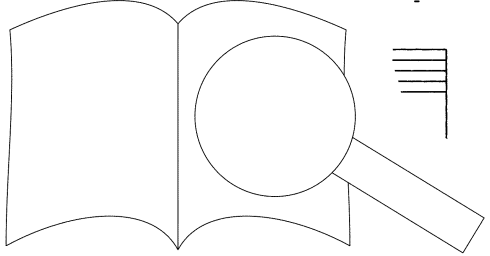
36

*tr*

39

*v* *e.* *r*

und die Welt sich  
 ven, far and near,



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

41

hält, müs-sen des-sen Ruhm er - hö -  
 vere; all pro-claim his might ex - alt

Archi  
*p*

44

hen, müs-sen des-sen Ruhm er - hö - hen, er - hö - hen,  
 ed, all pro - claim his might ex - alt ed, ex - alt - ed.

Tr

47

*f*

50

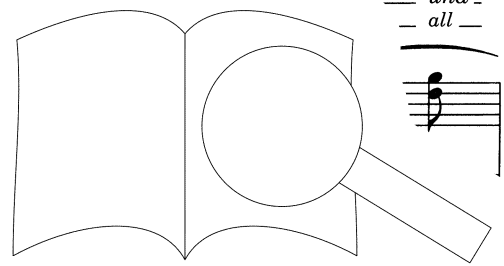
und wir wol - len gleich - falls itzt ein Op - fer  
 mit den En - gel un - serm Gott ein Lob - lied  
 And we wish off' - rings for the grace He

Org  
*p*

52

brin - in Kreuz und Not, und  
 in Neid und Leid, und  
 rd, through - out all fear, all

Org



PROBEKOPPIERUNG  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag



54

Not, in Kreuz und Not, al - le - zeit hat bei - ge -  
 Leid, in Neid und Leid, \_\_\_\_\_  
 fear, through - out all fear, \_\_\_\_\_ day by day stands firm - be -

Archi Org

57

stan - den, al - le - zeit hat bei - ge - stan - - - - - den, al - - - - -  
 side us, day by day stands firm be - side us, day \_\_\_\_\_

Archi

60

le - - - - - ge - - - - -  
 by \_\_\_\_\_

Jauch - zet  
 Praise ye

Org

63

Gott in al - len Lan - den, jauch \_\_\_\_\_ zet!  
 God through - out cre - a - tion, praise \_\_\_\_\_ ye,

Tutti

66

Jauch \_\_\_\_\_ in  
 praise \_\_\_\_\_ rough -

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

69

al - len Lan - den, jauch - - - - - zet Gott in  
 out cre - a - tion, praise - - - - - ye God through -

71

al - len Lan - den, in al - - - - - len Lan - den,  
 out cre - a - tion, through - out cre - a - tion!

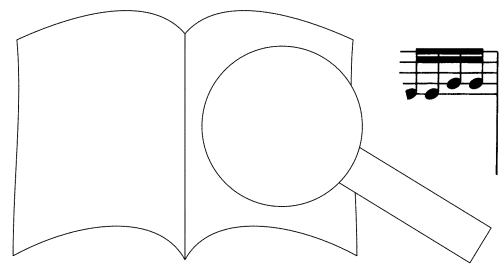
74

77

jauch - zet, jauch - - - - -  
 praise ye, praise - - - - -

80

- ze h - - - - - zet Gott in al - len  
 ye - God through - out



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

83

in al - len Lan  
through - out cre - a

Org Tr

86

den, jauch - - zet Gott in al - - - len Lan - den, in al - len  
tion, praise - - - ye God through - out - - - cre - a - tion, through out cr

+ Archi Org

89

den!  
tion!

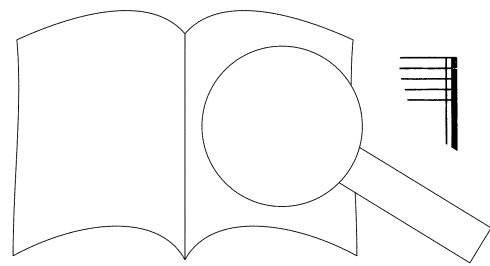
Tutti

f

92

tr

95



PROBE PARTITUR

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

## 2. Recitativo

Soprano

Wir be - ten zu dem Tem-pel an, da Got-tes Eh - re woh-net;  
 We wor - ship in the house of God, where God's own glo - ry dwel-eth,

Archi

Continuo

Organo

4

da des - sen Treu, so täg-lich neu, mit lau-ter Se - gen loh-net.  
 where ev' - ry day He doth re - pay - with grace those who - be - liev- eth.

7

prei - sen, was er an uns hat ge - tan. gleich der - schwa - che  
 praise the Lord for all that He has done. though my - bro - ken

10

Mund. n Mund von sei - nen Wun - dern  
 voice n voice be - fore Him halts

13

len, so kann ein schlech-tes Lob ihm — den-noch wohl-ge - fal-len,  
 ters, my God de - lights to hear the — praise it fee - bly - ut - ters.

16

muß gleich der schwa - che Mund, der schwa - che Mund von  
 Al - though my bro - ken voice, my bro - ken voice be -

19

sei - nen Wun - dern lal  
 fore - him - halts and stut

21

len, so kann ein — den - noch wohl - ge -  
 ters, my God de - lig. he - praise it fee - bly

23

fr

PROBENPARTITUR

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

### 3. Aria

Soprano

3

Höch - ster,                      Höch - ster, ma - che dei - ne Gü - te fer - ner al - ' n  
 Fa - ther,                      Fa - ther, give us still Thy fa - vor, give - it e' auch bei uns 4

6

neu,                      al - - - le                      gen neu,                      al -  
 neu,                      auch - - - br                      - schaft neu,                      auch -  
 new,                      ev' - - - ry                      ing new,                      ev' -

8

- - - - - gen neu,                      Höch -  
 - - - - - rer Herr - schaft                      Fa -  
 - - - - - orn - - - - - ing

10

ster, ma - che — dei - ne Gü - te — fer - ner al - le Mor - gen  
 auch bei uns - rer Herr - schaft  
 ther, give us — still — Thy fa - vor, give — it — ev' - ry morn - ing

12

neu, ma - che fer - ner — dei - ne Gü - te — al - le Mor - gen, — Höch - ster, ma - che —  
 neu, Höchster ma - che — auch bei uns - rer — Herr - schaft neu, —  
 neu, Fa - ther give us — still — Thy fa - vor — ev' - ry morn - ing, — Fa - ther give us —

14

dei - ne Gü - te — fer - ner al - le — Mor - gen neu, <sup>f</sup> ra - t - gen  
 auch bei uns - rer Herr - schaft neu, <sup>in</sup> err - schaft  
 still Thy fa - vor, — give it ev' - ry — morn - - ing - , — morn - ing —

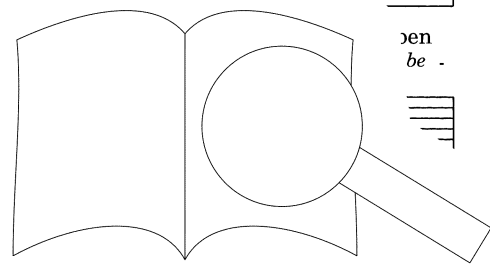
16

neu.  
 new.

So — soll vor - die Va - ter -  
 And - as Thou art good and —

19

ank - ba - res — Ge - mü -  
 thank — thee, nev - er wa -  
 en  
 be -



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

21

wei - sen, daß wir dei - ne Kin - der hei  
 fall us, that Thy chil - dren Thou - mayst call

23

ßen, daß wir dei - ne Kin - der  
 us, that thy chil - dren Thou - mayst

25

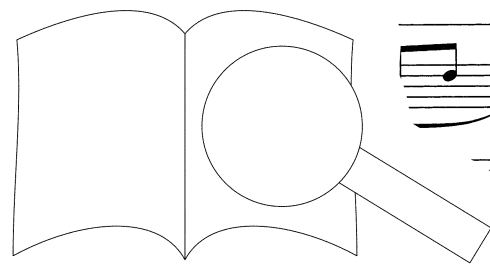
hei - ßen, so ar - ter  
 call us, ar good and

27

treu, auch ein dank - ba te durch ein from - mes Le - ben  
 true, let us thank Thee, ver, keep the faith what - e'er be -

29

- ne Kin - der hei  
 il - dren Thou - mayst call



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



31

- ßen, daß wir dei - ne Kin - der hei - ßen, dei - - ne  
 us, that Thy chil - dren Thou - mayst call us, Thine own

33

*tr*  
 Kin - der, dei - - ne Kin - der, daß wir dei - ne Kin - der  
 chil - dren, Thine own chil - dren, that Thy chil - dren Thou - mayst

35

hei - ßen.  
 call us.

*f*

*ca*  
 ther,

38

Höch - ster, ma - che  
 Fa - ther, give us

ner al - le Mor - gen  
 auch bei uns - rer Herr - schaft  
 er, give it ev' - ry morn - ing

40

neu,  
 nev

le Mor  
 bei uns - rer  
 ry morn

al -  
 uch -  
 ev' -

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

42

le Mor - - - gen neu, Höchst -  
 bei uns - - - rer Herr - schaft  
 ry morn - - - ing new, Fa -

44

ster, ma - che dei - ne Gü - te fer - ner al - le Mor - gen  
 auch bei uns - rer Herr - schaft  
 ther, give us still Thy fa - vor, give it ev' - ry morn - ing

46

neu, ma - che fer - ner dei - ne Gü - te al - le neu, ma - che  
 neu, Höchster ma - che auch bei uns - rer Herr - schaft  
 neu, Fa - ther, give us still Thy fa - vor, ev' - ry morn - ing

48

dei - ne Gü - te fer - ner al - le Mor - gen  
 auch bei uns - rer Herr - schaft  
 still Thy fa - vor, it neu, fer - ner al - le Mor - gen  
 auch bei uns - rer Herr - schaft  
 ing new, give it ev' - ry morn - ing

50

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

# 4. Choral \*

Tromba  
Violini  
Viola  
Continuo  
Organo

VI I solo

4

VI II solo

8 Soprano

12

Lob und Preis m ren  
hon or, praise ry

16

Gott Va - - ter, Sohn, Hei -  
ex - - alt th - - les sed

*p*

\* Im Spielbarkeit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

20

li - gem Geist!  
Trin - i - - - ty!

24

28

32

in uns ver  
to us us has

36

mah was  
so

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

40

er uns aus Gna - den ver - - heißt,  
 in His mer - - - cy will - it be.

44

48

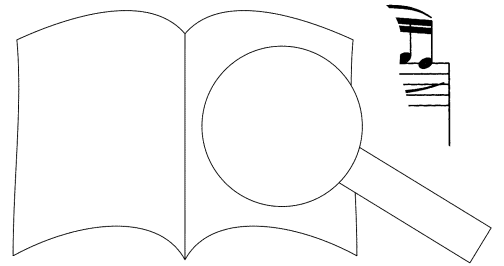
52

wir ihm  
 se cure in

56

fest  
 Him

en,  
 ing,



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

60

gänz - lich uns lass'n auf ihn,  
 sub - mis - sive to His will;

*tr*

64

68

72

Her - zen auf en,  
 be - dient to ing,

76

daß uns'r und  
 His pur

PROBEPARTITUR

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

80

Sinn  
fill;

84

ihm fe - - stig lich an -  
with all the firm re -

88

han - - - gen;  
li - - - ance

92

gen wir zur  
in Him im

96

Stund  
par

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

100

werdn's er lan gen,  
 join in sing ing

104

glaub'n wir zu al ler  
 from deep von Her zens  
 with in our

108

Stund.  
 Grund.  
 hearts.

112

116

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



121

ja, al - le - lu - ja,

Tr

Archi tutti

Tr

127

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le

+Arr

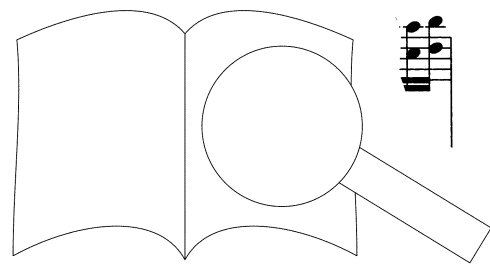
132

lu - ja, al - le - lu - ja,

-Tr

138

144



150

155

160

al - le - lu - ja, al -

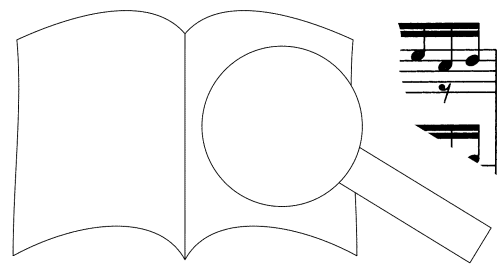
165

ja, al - le - lu - ja al - le - lu - ja,

170

al - le - al -

+Archi



175

le - lu - ja, Tr al - le - lu -

180

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

186

al - le - lu - ja,

191

al - le - lu - ja, al - le - lu -

196

u -

201

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Archi

Tr

206

al - le - lu -

tr

211

ja,

216

al ja,

221

al

PROBENPARTITUR

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