

Johann Sebastian
BACH

Ärgre dich, o Seele, nicht

Fret thee not, thou mortal soul

BWV 186a

Rekonstruktion / Reconstruction

Kantate zum 3. Advent
für Soli (SATB), Chor (SATB)
2 Oboen ad libitum, Fagott
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Diethard Hellmann

Cantata for the 3rd Sunday in Advent
for soli (SATB), choir (SATB)
2 oboes ad libitum, bassoon
2 violins, viola and basso continuo
edited by Diethard Hellmann

Stuttgarter Bach-Ausgaben
In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig

Partitur / Full score



Carus 31.186

Inhalt

Vorwort	3
Foreword	5
1. Chorus	7
Ärgre dich, o Seele, nicht	
2. Aria (Basso)	14
Bist du, der da kommen soll	
3. Aria (Tenore)	16
Messias läßt sich merken	
4. Aria (Soprano)	19
Die Armen will der Herr umarmen	
5. Aria (Duetto: Soprano, Alto)	22
Laß, Seele, kein Leiden	
6. Choral	31
Darum, ob ich schon dulde	

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.186), Studienpartitur (Carus 31.186/07),
Klavierauszug (Carus 31.186/03), Chorpartitur (Carus 31.186/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.186/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 31.186), study score (Carus 31.186/07),
vocal score (Carus 31.186/03), choral score (Carus 31.186/05),
complete orchestral material (Carus 31.186/19).

Zur Entstehung und Überlieferung

Die Kantate *Ärgre dich, o Seele, nicht* BWV 186a wurde in ihrer ursprünglichen Form allem Anschein nach am 3. Advent 1716 in Weimar erstmals aufgeführt. Seit seiner Ernennung zum Konzertmeister 1714 hatte Bach in Weimar zur Entlastung des kränkelnden Hofkapellmeisters Johann Samuel Drese (1644–1716) vierwöchentlich eine Kantate zu komponieren und aufzuführen. Folgt man Klaus Hofmann,¹ versorgte Bach am 22.11.1716 den letzten Sonntag des Kirchenjahres 1715/16 mit einer Kantate und wäre dann wieder am 4. Advent (20.12.1716) an der Reihe gewesen. Wenige Tage nach dem 1. Advent verstarb aber am 1.12.1716 Hofkapellmeister Drese. Vermutlich kam es Bach zu, nun zusätzlich auch für den 2. und 3. Advent eine Kantate zu schreiben (BWV 70a zum 2., BWV 186a zum 3. Advent), bis Dreses Nachfolger, sein Sohn und vormaliger Vizekapellmeister Johann Wilhelm Drese (1677–1745), die Verpflichtungen des Vaters übernahm, womit sich Bachs Verpflichtung, Kantaten für den Weimarer Hof zu komponieren, erübrigt haben dürfte (BWV 147a zum 4. Advent 1716 ist tatsächlich die späteste erhaltene Weimarer Kantate Bachs).

In Leipzig waren diese letzten drei Weimarer Kantaten in ihrer ursprünglichen Form nicht verwendbar, da dort die Kirchenmusik zwischen dem 1. Advent und Weihnachten schwieg. Für den ersten Leipziger Kantatenjahrgang, in dem Bach etliche seiner früheren Kantaten zur Aufführung brachte, arbeitete er diese drei Kantaten nach einem ähnlichen Muster um. Die Texte des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck, veröffentlicht 1717 in *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*, folgen der älteren Form ohne Rezitative (Eingangschor – mehrere Arien – Schlusschoral). Für die Überarbeitung wurden der Eingangschor und die Arien beibehalten (sofern nötig textlich angepasst, vereinzelt auch in der Reihenfolge vertauscht), zwischen den Arien aber wurden neue Rezitative eingefügt, die die Texte der Kantaten auf das jeweilige Sonntagsevangelium hin umdeuteten. Die dadurch längeren Kantaten sind nun zweiteilig; beide Teile werden mit einem Choral beendet; im Falle der Kantaten BWV 147 und 186 jeweils mit einem großangelegten Choralatz mit Zeilenzwischenspielen. Aus der vorliegenden Kantate *Ärgre dich, o Seele, nicht* BWV 186a konnte Bach zwei Arien unverändert übernehmen (Nr. 4 und 5), eine ist textlich geringfügig überarbeitet (Nr. 2), eine etwas mehr (Nr. 3).²

Von der Leipziger Fassung der Kantate ist lediglich eine für Bach angefertigte, nicht-autographe Partitur erhalten,³ die der Kopist wohl unter Zuhilfenahme heute verschollener Quellen (der Partitur der Weimarer Erstfassung, der

Kompositionspartitur der für Leipzig neu entstandenen Sätze sowie auch einzelner Stimmen) zu erstellen hatte. Vereinzelt finden sich in der Partitur noch Spuren der Urfassung (s. u.).

Mit den Rekonstruktionen der Kantaten BWV 147a (Carus 31.147) und BWV 186a sind zwei der drei letzten Weimarer Kantaten Bachs für den Advent 1716 wieder aufführbar. Die Adventskantate BWV 70a wurde bei der Übernahme in die Leipziger Fassung BWV 70 textlich nicht verändert und wir können annehmen, dass auch musikalisch gegenüber der Aufführung in Weimar nicht oder nur unwesentlich eingegriffen wurde, sodass diese dritte Kantate ohne weiteres aus dem Material der Leipziger Fassung (Carus 31.070, unter Weglassung der Leipziger Sätze 2, 4, 6, 7 und 9) aufgeführt werden kann.

Stuttgart, im Frühjahr 2017

Uwe Wolf

Zur Rekonstruktion

Unsere Ausgabe der Weimarer Fassung von 1716 übernimmt aus der Leipziger Fassung den Eingangschor und die vier Arien. In der Bass- und Tenor-Arie wird dabei der ursprüngliche Text Salomon Francks wieder eingesetzt. Ein Vergleich mit der späteren Textgestalt für den 7. Sonntag nach Trinitatis erweist, dass die dort vorgenommenen Änderungen eine musikalische Umgestaltung nicht bedingen und diese nur wenig wahrscheinlich ist. Auch die Tonarten blieben – trotz der anders gelagerten Stimmungsverhältnisse – bei der Übernahme in die Leipziger Kantate offenbar unangetastet und konnten in die Rekonstruktion übernommen werden.

Als Schlusschoral benutzt Franck die 8. Strophe des Nicolaus Hermann'schen Liedes „Von Gott will ich nicht lassen“. Der ursprüngliche Schlusschoral findet keine Aufnahme in Bachs Spätfassung. Für die Ergänzung eines überlieferten Bach-Satzes zur Weise „Von Gott will ich nicht lassen“ ist die Tonartenfrage von wesentlicher Bedeutung. Ein Vergleich mit Bachs Praxis zeigt, dass der Meister dem Schlusschoral großteils die Tonart zuweist, die bereits einer vorausgehenden Arie eigen war, oder die ein überleitendes Rezitativ vorbereitet hat. In anderen Fällen steht der dem Schlusschoral vorgestellte Satz zu diesem oftmals in der Tonika- oder Dominantparallelverhältnis. Bei der vorliegenden Ergänzung spricht der c.f.-Beginn mit der Unterquart neben anderen Momenten gegen einen g-Moll Anschluss. Wir haben uns deshalb entschlossen, den Schlusschoral in c-Moll folgen zu lassen. Vor allem aus Gründen des Tenorumfanges bietet sich hierfür nur die Bearbeitung an, mit der Bach seine Kantate BWV 73 beschließt und die wir auch für BWV 186a übernehmen. Das in unserem Falle im Vergleich Eingangschor Schlusschoral nunmehr entstandene Quartverhältnis finden wir auch in dem ebenfalls in Weimar entstandenen Werk BWV 12, sowie in den Kantaten BWV 102, 69a und jener BWV 73, der unser Satz entlehnt ist.

¹ „Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender“, in: *Bach-Jahrbuch* 1993, S. 9–29, bes. S. 29.

² Siehe dazu ausführlich im Krit. Bericht der Kantate BWV 186 (Carus 31.186/50), Quelle D.

³ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B). Signatur: *Mus. ms. Bach P 53*. Schreiber ist Bernhard Christian Kayser (1705–1758).

In der Frage der instrumentalen Besetzung treten verschiedene Probleme auf. Als sicher dürfen wir die Streichorchesterbehandlung der Leipziger Partitur auch für die Urfassung voraussetzen; die Mitwirkung des Fagotts hat – ähnlichen Fällen entsprechend – starke Wahrscheinlichkeit (vgl. z. B. BWV 61 und BWV 165). Ob bereits die Weimarer Niederschrift in den Sätzen 1 und 5 die mit den Streichern mitlaufenden Oboen vorgesehen hat, bleibt unbeweisbar. Analoge Beispiele, so etwa wiederum die Partituren von BWV 61 und 165, sprechen dagegen. Da die Niederschrift der Spätfassung jedoch für die Oboe I und II genaue Angaben für Stimmknickungen bei zu tief liegenden Partien mitteilt, ist es nicht ausgeschlossen, dass für jene beiden Stimmen Vorlagen aus der früheren Zeit vorhanden waren, in die möglicherweise Bach selbst bereits entsprechende Angaben eingezeichnet hatte; entsprechende Angaben für die Oboe da caccia fehlen hingegen. Wir dürfen annehmen, dass eine Mitwirkung dieses Instruments für die Urfassung der Nummern 1 und 5 wohl kaum vorgesehen war. Die vorliegende Ausgabe teilt deshalb außer dem Streichersatz und dem Fagott nur die Stimmen der Oboe I und II mit und lässt ein mit der Viola mitlaufendes Holzblasinstrument unberücksichtigt. Es bleibt der Praxis überlassen, ob bei einer Aufführung auf die Mitwirkung der beiden Oboen verzichtet wird.

Die Besetzungsfrage der obligaten Instrumentalstimme in der Tenor-Arie (Nr. 3) bietet eine Problematik besonderer Art. Die Leipziger Partitur nennt dafür Oboe da caccia. Da infolge Umfangsunterschreitung bei Leipziger Stimmungsverhältnissen eine Wiedergabe auf diesem Instrument nicht möglich war,⁴ lässt Bach den Zusatz „Hob I, Viol I, Viol 2“ anfügen. Dieses Instrumentarium übernimmt nunmehr die Obligatstimme unter Versetzung in die höhere Oktave. Für heutige Aufführungen kommt die Oboe da caccia aus denselben Gründen ebenfalls nicht in Betracht; evtl. Stimmknickungen würden zudem die organische Linie empfindlich stören. Gegen eine Übernahme der späteren Bach'schen Uminstrumentierung spricht die von Dürr glaubhaft gemachte These einer „auffälligen Neigung zu steigender Besetzung der Arien“ in Bachs Weimarer Kantaten.⁵ Wir entschließen uns deshalb, die Obligatstimme mit einer Viola zu besetzen, auf der sie ohne weiteres darzustellen ist. In der aus der gleichen Zeit stammenden Kantate BWV 199 verwendet Bach ebenfalls eine obligate Viola. In der Kantate BWV 16 finden wir bei der Tenor-Arie sogar die Angabe „Oboe da caccia o Violetta“. Beide Beispiele sprechen zumindest nicht gegen unsere Lösung. Eine Wiedergabe mit einer in die höhere Oktave versetzten Oboe will uns sowohl im Vergleich mit anderen Kantaten aus Bachs Weimarer Zeit als auch im

Hinblick auf die hochgelegenen Partien nicht überzeugend erscheinen.

Der Textvorlage von BWV 186a liegt das Evangelium des 2. Adventssonntages, Matth 11,2–10, zugrunde. Der Eingangschor knüpft an Vers 6, die Bass-Arie an die Verse 3+4, die Tenor-Arie an Vers 5 und die Sopran-Arie an Vers 5b an. Die Vorlage für das Duett finden wir im Offenbarungsbuch, Kapitel 2,10; jener Vers steht zudem in einer gewissen gedanklichen Verbindung mit dem Tagesevangelium, sowie einer losen Anlehnung an die Epistel 1. Korinther 4,1–5. Die Textstrophe des Schlusschors greift auf eine ähnliche Aussage zurück und verweist dazu auf Worte des 34. Psalms (Verse 20–23).

Die vorliegende Ausgabe gibt vor Beginn eines jeden Satzes die originalen Notierungen. Die Singstimmen werden in modernen Schlüsseln, der Text in der heute gebräuchlichen Schreibweise wiedergegeben. Versetzungszeichen sind nach heutigem Brauch gesetzt, d. h. auf Wiederholung eines gleichen Zeichens vor gleicher Note innerhalb eines Taktes wird meist verzichtet, nur dann, wenn es der Praxis dienlich scheint, wird es mehrfach gesetzt bzw. im nachfolgenden Takt vor der entsprechenden Note ein Auflösungszeichen zugefügt. Vom Herausgeber ergänzte Versetzungszeichen sind stets über dem System notiert. Hinzugefügte Bezeichnungen und Angaben, die nicht mit Sicherheit für die Urfassung angenommen werden dürfen, stehen jeweils in Klammern, ebenso eine als unverbindlicher Vorschlag gedachte Textvariante.

Es ist dem Herausgeber ein besonderes Anliegen, Herrn Dr. Alfred Dürr (Joh. Seb. Bach-Institut Göttingen) für seine wesentlichen Arbeiten, die im Vorwort genannt wurden und für diese Veröffentlichung eine entscheidende Voraussetzung bedeuteten, sowie für die von ihm persönlich mitgeteilten Hinweise und Ratschläge zu danken. Nicht minder herzlichen Dank ist der Herausgeber Herrn Prof. D. Dr. Manfred Mezger (J. Gutenberg-Universität Mainz) für die große Anteilnahme und seine Mitarbeit auf dem Gebiet der Textfragen schuldig.

Mainz, im Januar 1963
(rev.)

Diethard Hellmann

⁴ In Leipzig wurde im Kammerton musiziert, in Weimar hingegen im Chorton. Da in Weimar die Holzbläser im tiefen Kammerton (eine kleine Terz unter Chorton) standen, entsprach der tiefste Ton in der Arie, ein *d* (bezogen auf den Chorton), dem tiefsten Ton der Oboe da caccia, *f* (bezogen auf den tiefen Kammerton). Bei einer Aufführung insgesamt im Kammerton kam die Oboe da caccia nicht mehr in Frage, Bach wies den Satz daher den Violinen und der Oboe in der Oberoktave zu.

⁵ Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951, S. 204 (in der erweiterten Fassung Wiesbaden 1977: S. 215).

Foreword

Composition and Transmission

The cantata *Ärgre dich, o Seele, nicht* (Fret thee not, thou mortal soul) BWV 186a seems to have been first performed in its original form on the 3rd Advent Sunday 1716 in Weimar. Since his appointment as concert master in Weimar in 1714, Bach had had to compose and perform a cantata every four weeks in order to lessen the burden on the ailing court kapellmeister Johann Samuel Drese (1644–1716). According to Klaus Hofmann,¹ Bach had supplied a cantata for the last Sunday of the liturgical year 1715/16, i.e., 22 November 1716; his next turn would have been the 4th Advent Sunday, 20 December. However, a few days after the 1st Advent Sunday, court kapellmeister Drese died on 1 December 1716. Presumably Bach was now obliged to compose additional cantatas for the 2nd and 3rd Advent Sundays (BWV 70a on the 2nd Advent Sunday, BWV 186a on the 3rd Advent Sunday), until Drese's successor – his son and erstwhile assistant kapellmeister Johann Wilhelm Drese (1677–1745) – took over his father's duties, at which point Bach's obligation to compose cantatas for the Weimar court should have ended – indeed, BWV 147a for the 4th Advent Sunday 1716 is the latest surviving Weimar cantata by Bach.

In Leipzig, these last three Weimar cantatas were of no use in their original form since it was customary there to not have any music in church between the 1st Advent Sunday and Christmas. For his first annual cycle of church cantatas in Leipzig, in the course of which Bach performed several of his earlier cantatas, he rewrote these three cantatas according to a similar pattern. The texts by the Weimar court poet Salomon Franck, which were published in 1717 in *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*, follow the older form without recitatives (opening chorus – several arias – closing chorale). For the Leipzig revision, the opening chorus and the arias were retained (with textual modifications where necessary; occasionally the order of arias was changed). Between the arias, however, new recitatives were inserted which reinterpreted the texts of the cantatas in the light of the gospel reading for the respective Sunday. The cantatas, thus lengthened, were divided into two sections, each of which ended with a chorale – in the case of the cantatas BWV 147 and 186, with a large-scale chorale setting with instrumental interludes between the lines. From the present cantata *Ärgre dich, o Seele, nicht* BWV 186a, two arias were adopted without alterations (nos. 4 and 5); there are negligible textual changes in one aria (no. 2) and somewhat more substantial ones in another (no. 3).²

Of the Leipzig version of the cantata, only a copied score has survived.³ It was made for Bach by a copyist who was probably able to consult sources now lost (the score of the first Weimar version, the composition score of the new movements written for Leipzig as well as individual parts). The score still displays a few scattered traces of the original version (see below).

The reconstruction of the cantatas BWV 147a (Carus 31.147) and BWV 186a has made two of Bach's three last Weimar cantatas for Advent 1716 performable again. There were no textual changes when the Advent cantata BWV 70a was turned into the Leipzig version BWV 70, and we can assume that there were also no – or only negligible – musical alterations compared to the Weimar performance, so that this third cantata can readily be performed using the material for the Leipzig version (Carus 31.070, omitting the Leipzig movements 2, 4, 6, 7 and 9).

Stuttgart, spring 2017

Uwe Wolf

The Reconstruction

The present edition of the Weimar version of 1716 adopts the opening chorus and the four arias from the Leipzig version. In the bass and tenor arias, Salomon Franck's original text is once again underlaid. A comparison with the subsequent text version for the 7th Trinity Sunday shows that the changes made there did not necessitate any musical alterations, so that such alterations would not be very likely. In spite of the divergent tuning practices, the keys were not altered for the Leipzig cantata and could thus be adopted for the reconstruction.

For the final chorale, Franck used the 8th verse of Nicolaus Hermann's chorale "Von Gott will ich nicht lassen." The original final chorale was not retained in Bach's late version. For the completion with a transmitted Bach setting of the melody "Von Gott will ich nicht lassen," the question of keys is of substantial significance. An investigation into Bach's practice shows that the master largely assigned the same key to the final chorale as had already been used for the preceding aria or prepared by a bridging recitative. In other cases, the relationship between the final chorale and the preceding movement is frequently one of parallel tonics or dominants. In the present reconstruction, the beginning of the *cantus firmus* on the lower fourth argues – among other considerations – against a G minor connection. We have therefore decided to let the final chorale follow in C minor. Particularly in view of the tenor voice range, the only practicable setting is the one with which Bach concluded his cantata BWV 73; we have adopted this for BWV 186a. In our case this leads to a key relationship of a fourth between the opening chorus and

¹ „Neue „Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender,“ in: *Bach-Jahrbuch* 1993, pp. 9–29, esp. p. 29.

² For more detail see the Critical Report for Cantata BWV 186 (Carus 31.186/50), Source D.

³ Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B). Shelf mark: *Mus. ms. Bach P 53*. The copyist was Bernhard Christian Kayser (1705–1758).

the final chorale; such a relationship can also be found in BWV 12 (likewise composed in Weimar), as well as in the cantatas BWV 102, 69a and indeed in BWV 73, from which our movement was borrowed.

A number of issues arise with respect to the question of instrumental scoring. We can be certain that the treatment of the string orchestra in the Leipzig score corresponds to the original version; it is highly likely – corresponding to similar instances – that a bassoon was included (cf. for example BWV 61 and BWV 165). Whether the Weimar version already had the oboes doubling the strings in movements 1 and 5 cannot be verified. Analog models such as – once again – the scores of BWV 61 and 165 indicate the contrary. However, since the copy of the late version provides precise indications of melodic alternatives for oboe I and II where the lower instrumental range is exceeded, it cannot be ruled out that parts for these two instruments existed from an earlier time into which perhaps Bach himself had notated the respective amendments; on the other hand, there are no corresponding indications for the oboe da caccia. We may take it as given that the implementation of this instrument in the original version of movements 1 and 5 is unlikely. Therefore, the present edition includes – apart from the string ensemble and the bassoon – only the parts for oboe I and II. A further woodwind instrument doubling the viola is not taken into account. The inclusion of the two oboes in a performance is left to the discretion of the performers.

The question of the scoring of the obbligato instrumental part in the tenor aria (no. 3) poses a particular problem. The Leipzig score indicates an oboe da caccia. Since – according to Leipzig tuning practice – the lower range of this instrument would have been exceeded,⁴ Bach caused the addendum “Hob I, Viol I, Viol 2” to be inserted. These instruments would thus play the obbligato part one octave higher. For the same reason, the oboe da caccia cannot be considered for present-day performances either; in addition, melodic amendments to avoid exceeding the range would severely impair its organic melodic line. The argument against taking over Bach’s later instrumentation changes is supported by Dürr’s convincing hypothesis of a “noticeable inclination to increase the scoring in the arias” in Bach’s Weimar cantatas.⁵ We have therefore decided to score the obbligato part for viola, which can readily perform the music. In cantata BWV 199 which was composed around the same time, Bach also used an obbligato viola. In the tenor aria of cantata BWV 16 we even find the indication “Oboe da caccia o Violetta.” Both examples do not, at any event, oppose our solution. We find a rendition on oboe – one octave higher – unconvincing both in

comparison with other cantatas from Bach’s Weimar time and in consideration of the high passages.

The text of cantata BWV 186a is based on the gospel reading for the 2nd Advent Sunday, Matt. 11:2–10. The opening chorus is related to verse 6, the bass aria to verses 3 and 4, the tenor aria to verse 5 and the soprano aria to verse 5b. The duet is based on Revelations, chapter 2:10; furthermore, there is a certain contextual relationship between this verse and the gospel reading of the day, as well as some connection to the epistle reading, 1 Corinthians 4:1–5. The text for the final chorale reiterates a similar statement, referring to words from Psalm 34 (verses 20–23).

The present edition indicates the original notation at the beginning of every movement. The vocal parts were transcribed using modern clefs and the text rendered in modern orthography. Accidentals were placed according to present-day conventions, i.e., the same accidental for the same note is generally not repeated within the same measure; only in cases where it is deemed helpful will the accidental be repeated or a natural added to the respective note in the following measure. Accidentals added by the editor are always notated above the system. Additional designations and indications which cannot with certainty be presumed part of the original version have been set in parentheses; this applies also to the text variant which is offered as an optional alternative.

The editor wishes to express his particular gratitude to Dr. Alfred Dürr (Joh. Seb. Bach-Institut Göttingen) for his significant work which was referred to in the Foreword and which represents a substantial prerequisite for this publication as well as for Dr. Dürr’s suggestions and advice, imparted personally. No less gratitude is extended to Prof. D. Dr. Manfred Mezger (J. Gutenberg-Universität Mainz) for his extensive participation and collaboration in questions concerning the text.

Mainz, January 1963
(rev.)

Diethard Hellmann

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁴ Leipzig musicians performed at chamber tuning, whereas Weimar used choir tuning. Since the woodwinds in Weimar used low chamber tuning (a minor third below choir tuning), the lowest note of the aria – a *d* in choir tuning – would thus have corresponded to the lowest note of the oboe da caccia, viz., an *f* in low chamber tuning. A performance altogether in chamber tuning would have made the oboe da caccia unusable; Bach therefore allocated the part to violins and oboe, one octave higher.

⁵ Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, 1951, p. 204 (in the expanded version: Wiesbaden, 1977, p. 215).

Ärgre dich, o Seele, nicht

BWV 186a

Rekonstruktion / Reconstruction

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Chorus

(Oboe I)*
(Oboe II)*
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Fagotto
Continuo

* Zur Besetzung vergleiche Vorwort. / Concerning the scoring, see Foreword.

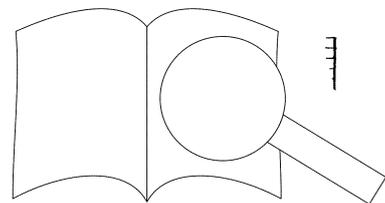
Aufführungsdauer/Duration: ca. 20 min.

© 1963/1999 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.186

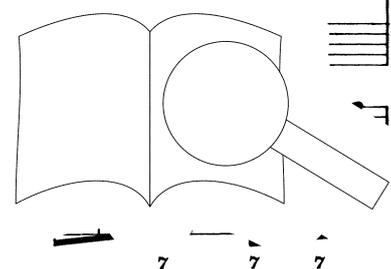
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2017 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Diethard Hellmann



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

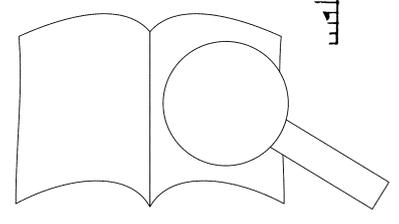


nicht, ärgre dich, o See - le, nicht, o See - - le, ärgre dich nicht, o See - le, ärgre dich
 See - - le, o See - le, ärgre dich nicht, o See - le, ärg - re dich nicht, ärgre dich,
 ärgre dich, o See - le, nicht, o

7 7 7 7 # 6 9 6 7 7 6 7 7 5 5 #

nicht, ärgre dich, o See - le, nicht, daß das al - ler - höchste
 nicht, ärgre dich, o See - - le, ärgre dich nicht, daß das al - ler -
 - - le, ärgre dich nicht, daß das al - ler -
 at, o See - - le, ärgre dich

7 7 6 9 3 9 # 7

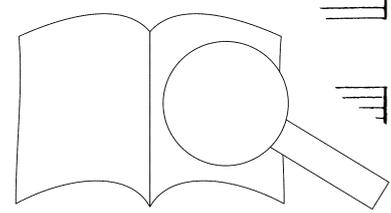


Licht, Gottes Glanz und Eben-bild, sich in Knechts-gestalt ver - hüllt, in Knechtsge-
höch-ste Licht, Got-tes Glanz und E-ben - bild, sich in Knechts-ge - stalt ver - hü
höch-ste Licht, Got-tes Glanz und E - ben - bild, sich in Knechts - ge - stalt
höch - ste Licht, Got - tes Glanz und E - ben - bild, sich in Knechts - ge - stalt in

7 6 5 7 6 4 6 6 7b 5b 6 5

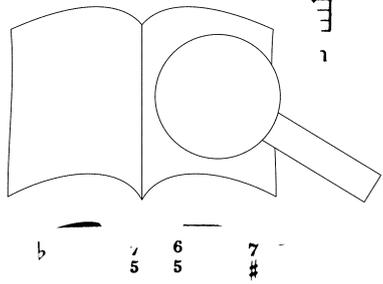
stalt
Knech a.
ver - hüllt.
ver - hüllt.
ver - hüllt.
Ärg - - -
Ärg - - -

6 6 5 6 7 7 5 6 5 7 7 4b



- re dich nicht,
- re dich nicht,
Ärg - - redich nicht, ärgre dich, o - See - le, nicht, o - See - - le, ärgre dich nicht,
Ärg - redich nicht, ärgre dich, o - Seele, n' jic.

ärgre dich, o - See - le, nicht, o - See - - le, ärgredich
ärgre dich, o - Seele,
e, ärgre dich nicht, o See - le, ärg - redich nicht, ärgre dich - See - le,
o - See - le, nicht, o See - - le, ärgre dich nicht



nicht, ärgre dich, o See-le, nicht, ärgre dich, o See-le, nicht, daß das al-le te
 nicht, ärgre dich, o See-le, nicht, ärgre dich, o Seele, nicht, daß
 nicht, ärgre dich, o Seele, nicht, ärgre dich, o Seele, nicht, daß das a .och-ste

Licht, Go+ sich in Knechts-ge-stalt ver-hüllt, in
 es Glanz und E-ben-bild, sich in Knechts-ge-stalt ver-hüllt, in
 Got-tes Glanz und E-ben-bild, sich in Knechts in
 Lic. Got-tes Glanz und E-ben-bild, sich in Kne ge-

o 4 3 6 5b 4 9 # 7 3 6 b 5b

Knechtsge-stalt ver - hüllt, ärg - re dich nicht,
 Knechts - ge - stalt - ver - hüllt, ärgre dich,
 Knechts - ge - stalt ver - hüllt, ärgre dich, o See - le, nicht,
 stalt ver - hüllt,

6 7 # 5 # 4 6 7 7 7

nicht
 ärgre dich, o See - le, nicht, o See - le, ärg - re dich nicht!
 ärgre dich, o See - le, nicht, o See
 ,är, o - Seele, nicht, o See -

6 4 9 7 # 7 7 7 7 9 8 9 7 #

2. Aria

Basso

Bist du, der da kom-men

(Fagotto e) Continuo

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

6

soll, bist du, der da kom-men soll, See-len - freund, in Kir - chen=

(auf den wir

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

12

Gar-ten? Bist du, der da kom-men soll, See-len - freund, See-len-freund,

harr-ten?)

6 6 6 9 8 6 6 6 5b 5 3 6 5

17

tr

Kir-chen=Gar - ten? Mein Ge-

den wir harr - ten?)

6 7 6 5 6 6 7 9 7 9 8 4 3 6 4 2

23

müt ist zweifels-voll, i - - - fels - voll, mein Gemüt -

6 6 7 6 6 6b 6 6 6 7 7 6

28

ich ei - nes an-dern war - ten, soll ich ei - nes an - dern

6 4 2 6 5 7 6 5 6 4 6 4 2 6b 5

ten!

Doch,

7b 5 6 7 9 8 6 9 7 9 4 3 6 6 4 2 6 5 4 3

38

nicht, zweif le nicht, zweif - le nicht. Laß Ver - nunft dich nicht ver - strik -

6 6 7 6b 6b 6 6 6 6 6 5
4 5 # 4b 3 2 5 4b 5 # 4 6 6 5
2

43

7 6 9 7 9 7 6 6 6 6 6 5
4 5 5 # 4 2 2 3 5

48

- ken, laß Ver - nunft dich nicht ver - strik - ken,

6 4 6 7 6 5 7 7 5
5 2 6 5b 4 # 5

53

dei - nen Schi - lo, Ja - cobs (Hel - fer,) der Schrift - er -

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

58

blik - ken, dei - nen Schi - lo, Ja - cobs Licht, kannst du in der Schrift er - blik -

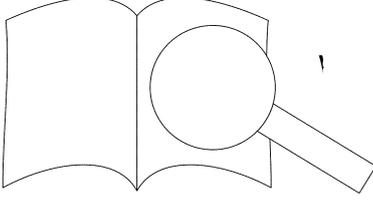
6 6 9 8 6 6 6 7 7 6 4
6 5 9 7 6 4

63

- ken, dei - nen Schi - lo, Ja - cobs Licht, kannst du in der Schrift er - blik - ken!

7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
3 2 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

6 6 6 6 5 6 9 8 6 7 9 8 6 9 7 9 4 3
4 5 4 3 5 2 5



PROBENPAPIER Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3. Aria

Viola*
Tenore
Continuo

4

6

Mes - si - as läßt sic' ... - si - as läßt sich

8

mer - ken aus ... , Mes - si - as läßt sich mer - ken aus sei - nen Gna - den -

11

... Mes - si - as läßt sich mer - ken aus sei - nen Gnaden - wer -

* Zur Besetzung vergleiche Vorwort. / Concerning the scoring, see Foreword.

14 (tr)

werken, Mes-si-as läßt sich mer - ken aus sei - nen Gna-den - wer - ken, aus sei - nen Gnaden-

7 6 6 7 6 6 6 5 6 6 5

5 4 2 5 4 2 5 4 2 5 4 2

17 (tr) forte

werken.

5 6 6 7 6 6 6

3 4 5 2 4 5 6

20

7 7 7 6 5 6 7 5 #

22 piano

rein, die geist - lich - Lah - me

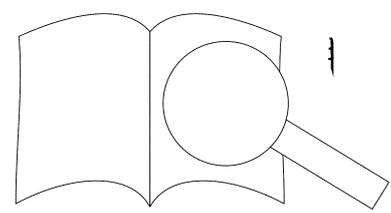
7 6 5

24

hen, die geist - lich - Blin - de se - - hen den

6 6 6

5 5 5



26

forte piano

schein, den hel - len Gna - den - schein, Un - rei - ne wer - den

29

rein, Un - rei - - ne wer - den rein, die geist - lich

31

ge - hen, die geist - lich Blin - de hel - -

33

schein, die geist - lich Lah - me ge - - hen, die

35

lich Blin - de se - hen den hel - len

37

(forte)

(tr)

schein.

5 4 6 7 6 6 6 # 6 7 7
3 2 5 6 5

40

7 7 7 6 5 6 4 2 6 7 # 5

4. Aria

Violino I + II
all unis.

Soprano

Continuo

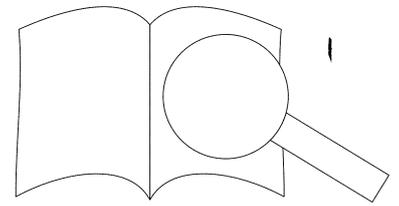
5 b 6 5

4 (42)

7 b 7 7 6 6 9 6 6 7
5 b # # 4 5 b #

7 (45)

6 6 6 b 6 9 # 7 4 6 4 b 6 7 7 7 6 8
5 b 5 3 # 5 #



10

will der Herr — um — ar — men, —

7 6 5 6 6 6 7 6 # 7 # 6 6 9 6 6b #

13

die Ar — men will der

6 6 # 6 6 9 7 # 6 6 6 6 5

16

ar — men mit Gna — den — hier — und. a — den — hier — und —

6 9 8 6 6 6 6 6 6 6 6 5 3

19

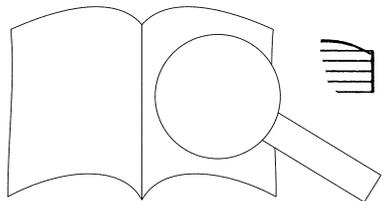
dort!

6 6 6 7 6 6 6 6 6 6 5 3 2 4 2 5 3 2 3 4 3

22

Er schen — ket ih — nen aus — Er — bar —

6 5b 6b 6 7 4 5 4



25

tr (tr)

men den höch-sten Schatz, des Le - bens - Wort, des Le - bens

b 6 7 5 6b 6b 7 6 7 6 5 6 5 3 7 5 6 5

28

forte

Wort, den höch - sten Schatz, des Lebens Wort

6 6 6 6 6 5 6 4 2 6 5

31

en - nen aus - Er

6 6 6 6 5 4 6 5 7 6 6 6b 5

34

piano

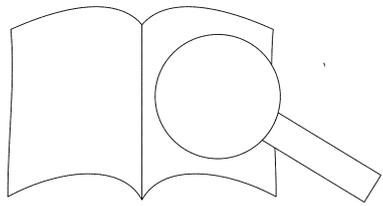
bar - men den höchsten Schatz, des Le - bens -

7 6 7 5 7 6 7 6 6 6 2 7 5 6 5 5

37

den höch - sten Schatz, des Le - bens - Wort!

6 5b 7 5 4 7 9 5



Dal Segno al C

5. Aria (Duetto)*

(Oboe I)*

(Oboe II)*

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

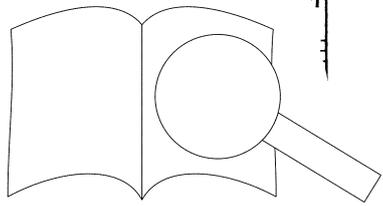
Fagotto e Continuo

11

* Zur Besetzung vergleiche Vorwort; die Singstimmen können auch chorisch besetzt werden. /
Concerning the scoring, see Foreword; the singing voices may be sung by the choir, as well.

6 5b 6 9 6 4 6 7 5b 6

6 6 5 6 6 5



piano *forte*

piano *forte*

forte

forte

forte

Je-su dich scheiden, laß, Seele, kein Lei-den von Je - su dich scheiden, sei, See-le, ge-tre-

Je-su dich scheiden, laß, Seele, kein Lei-den von Je - su dich scheiden, sei, Se

(Fag. tace)

piano *forte*

6 7 5
4 5 3

6 6
5 5

(tr)

(tr)

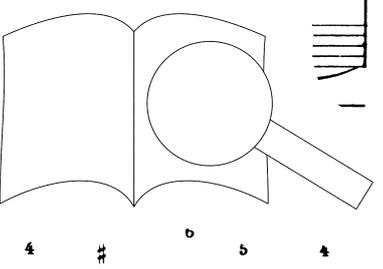
, See-le, kein Lei-den von Je - su dich scheiden, See-le, kein

See-le, kein Lei-den von Je - su dich scheiden, sei, See-le, ge - treu

(Fag. tacet)

piano

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



PROBENPARTITUR

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

Traverse part 1: *forte* *piano* *tr* *(tr)*

Traverse part 2: *forte* *piano* *tr* *(tr)*

Vocal part: *Leiden von Je-su dich scheiden, sei, Seele, ge-treu!* *Laß*
sei, Seele, ge-treu! *le, on*

(col. Fag.) *forte*

6 5b 6 6 6 6 5 5

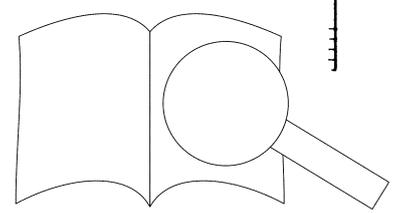
Traverse part 3: *piano*

Traverse part 4: *forte* *forte* *forte*

Vocal part: *le, scheiden, laß, See-le, kein Leiden von Je-su dich scheiden, sei, Seele, ge*

(Fag. tacet) *piano*

6 4 7 5 6 6 4



Ban - den des Lei - - bes nun frei, wenn du von Banden
 von Ban - - den des Lei - - bes nun frei, wenn d' 'en

7b 6 7b 7 7 7 7 6b 5

forte

forte

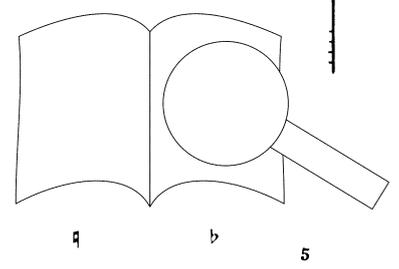
forte

forte

forte

ei, dir blei-bet die Kro-ne aus Gna-
 (Fag.) (Fag. tacet)

forte 5 6 4 6 4 *piano* 6 5 4



Musical score for measures 126-130, piano section. It consists of four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music is in a minor key and features several trills (tr) and a dynamic marking of *piano*.

Vocal line and figured bass for measures 126-130. The vocal line includes the lyrics: "Kro-ne aus Gna-den zu Loh-ne, - zu Loh - ne, - ne, - ne aus Gna-den zu Loh-ne, - dir blei-bet die Kro-ne aus Gna-den". The figured bass is written in a single staff below the vocal line.

Musical score for measures 135-140. It consists of four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music features dynamic markings of *forte* and *piano*, and includes trills (tr).

Musical score for measures 140-145. It consists of four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music includes the lyrics "s nun frei," and "(col. Fag.)". The figured bass is written in a single staff below the vocal line. A diagram of a double bass (Fag.) is shown to the right of the score.

Kro-ne aus Gnaden zu Lohne, aus Gnaden zu Lohne,
 Banden des Lei-bes nun frei, des Lei-bes nun frei,

zu Loh-ne, dir bleibt die Kro-ne aus Gnaden zu Loh - des
 s Gna - den zu Loh-ne, dir blei-bet die Kro-ne aus Gna

piano

piano

piano

piano

piano

Lei-bes nun frei, von Ban -

dir blei-bet die Kro-ne aus Gnaden zu Loh - ne, wenn

(col. Fag.)

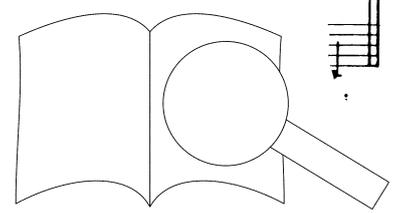
6 5 6 5 6 5 5 7 5 7

piano

un frei, wenn du von Ban nun frei.

un frei, wenn du von

7 7 7 7 7



Da Capo al

6. Choral

Soprano
Soprano (Oboe I)*
Violino I

Alto
Alto (Oboe II)*
Violino II

Tenore Viola
Tenore Viola

Basso

Continuo
bezzifert

Fagotto e
Continuo

Dar - um, ob ich schon dul - de hie Wi - der - wär - tig - keit,
wie ich auch wohl ver - schul - de, kömmt doch die E - wig - keit,

Dar - um, ob ich schon dul - de hie Wi - der - wär - tig - keit,
wie ich auch wohl ver - schul - de, kömmt doch die E - wig - keit,

Dar - um, ob ich schon dul - de hie Wi - der - wär - tig - keit,
wie ich auch wohl ver - schul - de, kömmt doch die E - wig - keit,

Dar - um, ob ich schon dul - de hie Wi - der - wär - tig - k
wie ich auch wohl ver - schul - de, kömmt doch die E - wig -

6 6 6 5 6

9

ist al - ler Freu - den voll, die - selb ohn ei - En - de, die -
ist al - ler Freu - den voll, die - selb ohr - de, die -
ist al - ler Freu - den voll, die - En - - de, die -
ist al - ler Freu - den voll, nigs En - - de, die -

6 7 6 5 4 5 6 7 6 5

13

weil ich Chri - stum ken - ne, mir wi - der - fah - ren soll.
weil ich Chri - stum ken - ne, mir wi - der - fah - ren soll.
weil ich Chri - stum ken - ne, mir wi - der - fah - ren soll.
weil ich Chri - stum ken - ne, mir wi - der - fah - ren soll.

* Zur Besetzung vergleiche Vorwort. / Concerning the scoring, see Foreword.



Bach vocal

Gesamtedition · Complete Edition

in Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig
In collaboration with the Bach Archive, Leipzig

Vollständige Ausgabe

Johann Sebastian Bachs gesamte geistliche Vokalmusik liegt bei Carus in modernen, an der historisch informierten Aufführungspraxis orientierten Urtext-Ausgaben samt Aufführungsmaterial vor.

- Vollständiges Aufführungsmaterial zu allen Werken erhältlich: Partitur, Studienpartitur, Klavierauszug, Chorpartitur und Orchesterstimmen
- Bearbeitung der Ausgaben durch international anerkannte Bach-Experten und Interpreten, u. a. Christine Blanker, Pieter Dirksen, Wolfram Enßlin, Andreas Glöckner, Klaus Hofmann, Ulrich Leisinger, Masaaki Suzuki und Peter Wollny
- Jeweils mit einem neuesten Stand
- Innovative practice aids (carus music, the choir app, Carus Choir Coach) und large print editions der wichtigsten Werke erhältlich

Die neue Gesamtedition der Partitur ist hochwertig ausgestattet und rundet das Editionsprojekt Bach ab.

Carus 31.500

Complete Edition

Johann Sebastian Bach's complete sacred vocal works are published in modern Urtext editions together with performance material geared towards informed performance.

- Complete performance material for all works, including vocal score, study score, and the parts
- Editions edited by international recognized Bach experts and interpreters, including Christine Blanker, Pieter Dirksen, Wolfram Enßlin, Andreas Glöckner, Klaus Hofmann, Ulrich Leisinger, Masaaki Suzuki, Uwe Wolf and Peter Wollny
- Each edition contains a preface reflecting the latest state of Bach research
- Innovative practice aids (carus music, the choir app, Carus Choir Coach) and large print editions of the most important works

A high-quality complete edition in 23 volumes in the Bach vocal edition

Carus 31.500

