

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende**

Rejoice! the passing year is ended

BWV 28

Kantate zum Sonntag nach Weihnachten  
für Soli (SATB), Chor (SATB)

2 Oboen, Taille (Englischhorn), Zink, 3 Posaunen  
2 Violinen, Viola und Basso continuo  
herausgegeben von Felix Loy

Cantata for the Sunday after Christmas  
for soli (SATB), choir (SATB)

2 oboes, taille (English horn), cornett, 3 trombones  
2 violins, viola and basso continuo  
edited by Felix Loy  
English version by Henry S. Drinker

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

Partitur / Full score



---

Carus 31.028

# Inhalt

|  |    |
|--|----|
| Vorwort / Foreword / Avant-propos  | 3  |
| 1. Aria (Soprano)<br>Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende<br><i>Rejoice! the passing year is ended</i>                                       | 7  |
| 2. Choral (Coro SATB)<br>Nun lob, mein Seel, den Herren<br><i>Now bless the Lord, O bless him</i>  | 20 |
| 3. Recitativo ed Arioso (Basso)<br>So spricht der Herr: Es soll mir eine Lust sein<br><i>Thus saith the Lord: In them will I be joyful</i> | 29 |
| 4. Recitativo (Tenore)<br>Gott ist ein Quell, wo lauter Güte fleußt<br><i>God is a spring from which all good things well</i>              | 30 |
| 5. Aria Duetto (Alto e Tenore)<br>Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet<br><i>The year that is passing</i>                               | 31 |
| 6. Choral (Coro SATB)<br>All solch dein Güt wir preisen<br><i>Our Father high in heaven</i>  | 35 |
| Kritischer Bericht   | 36 |

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.028), Studienpartitur (Carus 31.028/07),  
Klavierauszug (Carus 31.028/03),  
Chorpartitur (Carus 31.028/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.028/19).

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 31.028), study score (Carus 31.028/07),  
vocal score (Carus 31.028/03),  
choral score (Carus 31.028/05),  
complete orchestral material (Carus 31.028/19).

## Vorwort

Johann Sebastian Bachs Kantate *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* BWV 28 entstand für die Aufführung am letzten Sonntag des Jahres 1725 (30.12.); sie gehört damit zum dritten Leipziger Kantatenjahrgang.<sup>1</sup> Für mögliche spätere Wiederaufführungen finden sich keine Belege. Bach komponierte das Werk auf einen Text aus Erdmann Neumeisters *Geistlichen Poesien*<sup>2</sup>. Unter den erhaltenen Kantaten ist sie die späteste, für die Bach auf einen Text Neumeisters zurückgriff.

Für die Kantaten vom ersten Weihnachtstag 1725 bis zum 2. Sonntag nach Epiphania 1726 hat Bach ansonsten ausschließlich Texte des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717) gewählt. Dieser hatte jedoch in seiner 1711 gedruckten (und für Christoph Graupner verfassten) Sammlung *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* den nur in manchen Jahren vorkommenden Sonntag nach Weihnachten nicht bedacht. Daher war der Rückgriff auf Neumeisters Dichtung in dieser Situation möglicherweise eine „Ersatzlösung“ für Bach.

Neumeisters Text nimmt keinen Bezug auf den Predigttext zum Sonntag nach Weihnachten (Lukas 2,33–40), der von den Begegnungen des neugeborenen Jesus und seiner Eltern mit Simeon und mit Hanna erzählt. Er widmet sich vielmehr ganz dem Dank für das vergangene und der Bitte um Segen für das kommende Jahr.

So steht am Beginn der Kantate, ungewöhnlich in Form einer Arie anstelle des üblichen Eingangschores, die Aufforderung zum Singen eines Danklieds, geprägt von freudigtänzerischen Rhythmen im Dreivierteltakt und dem doppechörig konzertanten Orchesterpart. In starkem Kontrast zu dieser ausgesprochen „modernen“ Musik folgt unmittelbar darauf das Danklied des Chores zu den Worten der ersten Strophe des Liedes *Nun lob, mein Seel, den Herren* von Johann Gramann (1530), motettisch im *stile antico* mit colla parte geführten Instrumenten.

Dieser Satz hat im späten 18. und im 19. Jahrhundert weite Verbreitung gefunden als (möglicherweise von Bach selbst stammende) Bearbeitung innerhalb der Motette *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* BWV Anh. 160, in welcher er auf den Text *Sei Lob und Preis mit Ehren* gesungen wird.<sup>3</sup> Die wegen des Reinschriftcharakters im Partiturautograph der vorliegenden Kantate bereits von Philipp Spitta geäußerte Vermutung,<sup>4</sup> dass Bach diesen Satz aus einem früheren Werk übernommen habe, ließ sich jedoch nicht erhärten<sup>5</sup>.

Die drei folgenden Sätze sind, darin wiederum kontrastierend zu den ersten beiden Stücken, in den klanglich-instrumentalen Mitteln durch Continuo- bzw. Streicher-Begleitung betont schlicht gehalten; das Gewicht liegt nun ganz auf der Ausdeutung des Textes. Das Arioso Nr. 3 mit einleitendem Rezitativ-Takt, das ein Bibelzitat bringt (Jeremia 32,41), ist dem Bass als traditioneller *vox Christi* übertragen. Die Worte des abschließenden, schlichten aber eindrucklichen Choralatzes auf die Melodie *Helft mir Gotts Güte preisen* (Paul Eber um 1580) führen nochmals die

Quintessenz des Textes vor Augen, indem sie Dank und Preis mit der Bitte um Frieden und Schutz im neuen Jahr kombinieren. Bach hat die Chormelodie in zeitlicher Nachbarschaft noch zweimal mit jeweils eigener Harmonisierung verwendet: in Kantate 183 zum Sonntag Exaudi 1725 sowie in Kantate 16 zum Neujahrsfest 1726.

BWV 28 ist in autographischer Partitur und dem vollständigen, teilautographen Originalstimmensatz überliefert. Abgesehen von einigen durch Tinten- oder Papierschaden schwierig oder gar nicht lesbaren Stellen in der Partitur, die sich jedoch in der Regel durch das Stimmenmaterial klären lassen, bestehen keine grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Edition. Im ersten und zweiten Satz finden sich in einzelnen Stimmen Eintragungen (Bögen bzw. Triller) des jugendlichen Sohnes Wilhelm Friedemann, offenbar aus der Entstehungszeit der Quellen, deren Autorisierung durch Johann Sebastian Bach denkbar, aber nicht gesichert ist. Die vorliegende Ausgabe übernimmt diese Ergänzungen in den Notentext; die entsprechenden Bögen im ersten Satz sind gepunktet dargestellt, um sie von den gestrichelten Herausgeber-Ergänzungen zu unterscheiden. Im Einzelnen sei hierzu auf den Kritischen Bericht verwiesen.

Im zweiten Satz enthält die Stimme der Taille (Tenoroboe in F) in den Quellen einzelne Noten, die den Tonumfang des Instruments unterschreiten (e, d). Derartiges begegnet in Bachs Kantaten ausschließlich dort, wo Blasinstrumente (meist Flöten, Oboen) mit anderen Stimmen, die in der Tiefe einen größeren Umfang haben, colla parte geführt sind und Bach sie in der Partitur nicht auf eigenem System notiert hat; wenn wie im vorliegenden Fall auch die originalen Stimmen keine andere Lesart enthalten, ist es beim Ausschreiben der Stimmen versäumt worden, diese Noten an den Umfang des Blasinstruments anzupassen.<sup>6</sup> Im Stimmenmaterial zur vorliegenden Ausgabe wird an den betreffenden Stellen neben der originalen Lesart (in Klammern) eine spielbare Alternative (im Kleinstich) vorgeschlagen.

Die erste kritische Ausgabe der Kantate BWV 28 erfolgte durch Wilhelm Rust 1855 innerhalb der „Alten“ Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (BG V/1, S. 247–272). Die Edition in der Neuen Bach-Ausgabe übernahm Klaus Hofmann im Jahr 2000 (NBA I/3.2, S. 75–102).

Stuttgart, im Juni 2011

Felix Loy

<sup>1</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1976, S. 84; So auch bereits Georg von Dadelsen, *Zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958, S. 128 (Tübinger Bach-Studien, H. 4/5).

<sup>2</sup> *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen*, Frankfurt am Main 1714, Nachdruck Eisenach 1717. Ebenso in: *Sammlung Tit. Herrn Erdmann Neumeisters Fünffache Kirchen-Andachten*, hrsg. von Gottfried Tilgner, Leipzig 1716. Siehe den Kritischen Bericht.

<sup>3</sup> Siehe dazu ausführlich Frieder Rempff in NBA III/3, KB, S. 34ff. – Die Bearbeitung wurde 1978 von Klaus Hofmann neu ediert (Carus 31.231).

<sup>4</sup> Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Band 2, Leipzig 1880. So auch Robert Lewis Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972 (Princeton Studies in Music, Vol. 4), Bd. 1, S. 19 und 174.

<sup>5</sup> Klaus Hofmann, NBA I/2.3, KB, S. 72f.

<sup>6</sup> Siehe hierzu ausführlich: Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel etc. 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 10), Kapitel *Hautbois da caccia · Taille* (S. 360–389), besonders S. 373–375.

## Foreword

Johann Sebastian Bach's cantata *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* BWV 28 was written for performance on the last Sunday of 1725 (30 December); it therefore belongs to the third cycle of Leipzig cantatas.<sup>1</sup> There is no evidence of any further performances. Bach composed the work to a text from Erdmann Neumeister's *Geistliche Poesien*, first published in 1714 in Frankfurt am Main.<sup>2</sup> Of the surviving cantatas, this is the last for which Bach used a text by Neumeister.

Otherwise, Bach chose exclusively texts by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717) for the cantatas from the first day of Christmas 1725 to the second Sunday after Epiphany 1726. However, Lehms's collection *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* published in 1711 (and compiled for Christoph Graupner) did not cover the Sunday after Christmas, which only occurs in some years. Therefore, the recourse to Neumeister's poetry in this situation was possibly an alternative solution for Bach.

Neumeister's text makes no reference to the sermon for the Sunday after Christmas (St. Luke 2:33–40), which tells the story of the meeting of the new-born Jesus and his parents with Simeon and with Anna. Rather, it is entirely concerned with giving thanks for the past and a plea for blessings for the coming year.

Thus at the beginning of the cantata, unusually in the form of an aria instead of the usual opening chorus, comes the invitation to sing a song of thanks, characterized by joyful dance rhythms in three-four meter and a concertante orchestral part for two groups of instruments. In marked contrast to this decidedly "modern" music, a song of thanks from the choir follows directly, to the words of the first verse of the hymn *Nun lob, mein Seel, den Herren* by Johann Gramann (1530), motet-like in the *stile antico* with instruments playing *colla parte*.

This movement became widely known in the late 18th and 19th centuries as an arrangement (possibly by Bach himself) within the motet *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* BWV Anh. 160; in this work it is sung to the text *Sei Lob und Preis mit Ehren*.<sup>3</sup> Philipp Spitta suggested<sup>4</sup> that, based on the characteristics of a fair copy in the autograph score, Bach had taken this movement from an earlier work; however, this cannot be confirmed.<sup>5</sup>

In contrast to the first two pieces, the three following movements are kept deliberately simple in their tone and instrumental resources by the use of continuo and string accompaniments; the emphasis is now entirely on the interpretation of the text. The Arioso no. 3 with introductory recitative bar, announcing a biblical quotation (Jeremiah 32:41), is given to the bass as the traditional *vox Christi*.

The words of the concluding simple, but striking chorale movement to the melody *Helft mir Gotts Güte preisen* (Paul Eber c. 1580) once again bring the essential point of the text to mind by combining thanks and praise with the

plea for peace and protection in the new year. Bach used the chorale melody twice more within a short space of time, on each occasion with a new harmonization: in Cantata 183 for the Sunday after Ascension 1725 and in Cantata 16 for New Year's Day 1726.

BWV 28 survives in autograph full score and the complete original parts, partly in autograph manuscript. Apart from a few passages in the score which are difficult or impossible to read because of iron gall ink or paper damage, which can generally be clarified by consulting the parts, there are no fundamental difficulties with the edition. In the first and second movements, there are entries in individual parts (bowing and trills) by Bach's young son Wilhelm Friedemann, evidently from the time when the sources were written out; it is conceivable that these were authorized by Johann Sebastian Bach, but it is not certain. These additions have been incorporated in the musical text in this edition; the corresponding slurs in the first movement are shown as dotted lines in order to differentiate them from editorial additions, which are shown as broken lines. For further details, see the Critical Report.

The sources for the second movement of the Taille part (tenor oboe in F) contain some notes which fall below the range of the instrument (*e*, *d*). Such passages occur in Bach's cantatas only in places where wind instruments (mostly flutes, oboes) are written to be played *colla parte* with other instruments which have a greater range in the low register, and which Bach did not notate on a separate stave in the full score; if, as in the case of Cantata 28, the original parts do not contain another reading, when the parts were written out the range of the wind instruments was not taken into account.<sup>6</sup> In the parts for this edition, in the relevant passages, a playable alternative has been suggested (in cue-sized notes) as well as the original reading (in brackets).

The first critical edition of Cantata BWV 28 was prepared by Wilhelm Rust in 1855 as part of the "Old" Complete Edition published by the Bachgesellschaft (BG V/1, pp. 247–272). The edition in the *Neue Bach-Ausgabe* was prepared by Klaus Hofmann in 2000 (NBA I/3.2, pp. 75–102).

Stuttgart, June 2011  
Translation: Elizabeth Robinson

Felix Loy

For footnotes see the German Foreword (Vorwort).

## Avant-propos

La cantate de Johann Sebastian Bach *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* BWV 28 a été écrite pour le dernier dimanche de l'an 1725 (30 décembre) ; elle appartient ainsi au troisième cycle de cantates de Leipzig.<sup>1</sup> Rien ne vient attester des reprises ultérieures pour une possible représentation. Bach composa l'œuvre sur un texte des *Geistliche Poesien* d'Erdmann Neumeister, parues tout d'abord en 1714 à Francfort sur le Main<sup>2</sup>. Parmi les cantates conservées, il s'agit de la plus tardive pour laquelle Bach a recours à un texte de Neumeister.

Pour les cantates du premier jour de Noël 1725 jusqu'au 2<sup>ème</sup> dimanche après l'Épiphanie 1726, Bach a sinon choisi exclusivement des textes du poète de la cour de Darmstadt Georg Christian Lehms (1684–1717). Mais celui-ci n'avait pas pris en compte dans son recueil gravé en 1711 (et réédité pour Christoph Graupner) *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* le dimanche après la Noël ne survenant que certaines années. C'est pourquoi le recours au texte de Neumeister pourrait avoir été une « solution de rechange » pour Bach dans cette situation précise.

Le texte de Neumeister ne se réfère pas au texte du prêche pour le dimanche après la Noël (Luc 2,33–40) qui parle des rencontres de Jésus nouveau-né et de ses parents avec Siméon et Hanna. Il se consacre au contraire entièrement au remerciement pour l'année écoulée et la prière de bénédiction pour l'année à venir.

C'est ainsi que figure au début de la cantate, inhabituellement sous la forme d'une aria au lieu du chœur d'entrée ordinaire, l'invite à chanter un chant d'action de grâce, marqué par des rythmes joyeux et dansants sur une mesure à trois-quatre et par une partie orchestrale concertante à double chœur. En contraste abrupt à cette musique extrêmement « moderne », le chant d'action de grâce du chœur enchaîne aussitôt sur les mots de la première strophe du chant *Nun lob, mein Seel, den Herren* de Johann Gramann (1530), en forme de motet dans le *stile antico* avec des instruments conduits colla parte.

Ce mouvement trouve une large diffusion à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle et au 19<sup>ème</sup> siècle en tant qu'arrangement (peut-être de la plume de Bach lui-même) au sein du motet *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* BWV Anh. 160, dans lequel il est chanté sur le texte *Sei Lob und Preis mit Ehren*.<sup>3</sup> La supposition exprimée déjà par Philipp Spitta en raison du caractère de la copie au propre dans l'autographe de la partition de cette cantate,<sup>4</sup> selon laquelle Bach a repris ce mouvement d'un œuvre antérieure n'acceptant jamais pu être étayée<sup>5</sup>.

Les trois mouvements suivants sont, ici à nouveau en contraste aux deux premiers morceaux, volontairement simples dans les moyens sonores instrumentaux par l'accompagnement du continuo ou des cordes ; priorité est ici entièrement donnée à l'interprétation du texte. L'Arioso n° 3 avec mesure de récitatif introductive porteuse d'une citation de la Bible (Jérémie 32,41), est chanté par la basse comme *vox Christi* traditionnelle.

Les mots du mouvement choral de conclusion simple mais impressionnant sur la mélodie *Helff mir Gotts Güte preisen* (Paul Eber vers 1580) exposent encore une fois la quintessence du texte en combinant la gratitude et la louange à la prière de paix et de protection pour la nouvelle année. Bach a utilisé la mélodie chorale dans une certaine proximité temporelle encore à deux reprises avec chaque fois une harmonisation propre : dans la Cantate 183 pour le dimanche Exaudi de 1725 et dans la Cantate 16 pour la fête du Nouvel An de 1726.

BWV 28 est conservée dans la partition autographe et dans la particelle originale complète en partie autographe. Mis à part quelques passages dans la partition difficiles voire impossibles à lire à cause de dommages d'encre ou de papier, mais qui se laissent expliquer en général par le matériau orchestral, l'édition ne présente pas de difficultés fondamentales. Dans les premier et deuxième mouvements figurent aux différentes voix des mentions (liaisons ou trilles) de son fils adolescent Wilhelm Friedemann, manifestation de l'époque de la genèse des sources, dont l'autorisation par Johann Sebastian Bach est imaginable mais non assurée. L'édition présente reprend ces ajouts dans le texte musical ; les liaisons correspondantes au premier mouvement sont représentés en pointillés afin de les distinguer des ajouts striés de l'éditeur. Il est renvoyé à l'Apparat critique dans le détail à ce propos.

Au second mouvement, la partie de taille (hautbois ténor en fa) contient dans les sources des notes isolées qui vont en-dessous de l'étendue de l'instrument (*mi, ré*). On ne rencontre cela dans les cantates de Bach que là où des instruments à vent (le plus souvent flûtes, hautbois) sont conduits colla parte avec d'autres parties qui ont une plus grande étendue dans le grave et où Bach ne les a pas notés sur une portée propre dans la partition ; si, comme dans le cas de la Cantate 28, la partition originale ne contient pas d'autre lecture, il a été omis dans la rédaction des parties d'adapter les notes concernées à l'étendue plus restreinte de l'instrument à vent.<sup>6</sup> La particelle de taille à l'édition présente propose aux passages correspondants une alternative jouable (en miniature) aux côtés de la lecture originale (entre parenthèses).

La première édition critique de la Cantate BWV 28 a été faite par Wilhelm Rust en 1855 au sein de l'édition intégrale « ancienne » de la Société Bach (BG V/1, p. 247–272). Klaus Hofmann s'est chargé de l'édition dans la nouvelle Édition Bach en l'an 2000 (NBA I/3.2, p. 75–102).

Stuttgart, en juin 2011

Felix Loy

Traduction : Sylvie Coquillat

Pour les notes en bas de page voir l'Avant-propos allemand (Vorwort).



# Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende

*Rejoice! the passing year is ended*

Concerto · BWV 28

Johann Sebastian Bach  
1685–1750

## 1. Aria (Soprano)

Oboe I

Oboe II

Taille

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo  
Organo

staccato

\* (in Violino II)

5

\* Gepunktet dargestellte Artikulationsbögen in Violino I und II zeigen Ergänzungen von W. F. Bach an. Siehe dazu Vorwort und Kritischen Bericht.  
*Articulation slurs represented by dots in Violino I and II indicate additions made by W. F. Bach. See also the Foreword and Critical Report.*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 16 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.028

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

Urtext  
edited by Felix Loy  
English version by Henry S. Drinker

10

lob, gott lob,  
re-joice! re-joice!

15

gott-lob, gott-lob,  
re-joice! re-joice!

20

gott-lob! nun geht — das Jahr zu — En — de, das e — e r — ch — von he —  
 re-joice! the pas — sing year is — end — ed, the Year con — us a —

25

ran. Ge — den — ke, ge — den — ke, ge-den-ke,  
 pace. For — get not, for — get not, for-get not,

mei - ne See-le, dran, wie-viel dir dei - nes Got-tes Hän - de im a - len Ja - hr Guts ge -  
 O my soul, his Grace so oft with o - pen hand ex - tend - ed, an - his gift through-out the



tan, ge - den - ke, mei - ne See - - le, dran, wie-viel dir  
 year. For - get not, O my soul, his Grace so oft with

40

dei - nes Got - tes Hän - de im al - ten Jah - re Guts ge - tan, wie - viel, wie - v - dir dei - nes Got - tes  
o - - pen hand ex - tend - ed, and all his gifts — through - out the year, so so op - - n - and ex -

45

Hän - de im al - ten Jah - re Guts ge - tan.  
tend - ed, and all his gifts — through - out the year.

50

55

Stimm ihm ein  
So sing a

60

fro - - hes Dank-*lied* an, stimm an, stimm ihm ein fro - - hes Dank-*lied*  
 joy - - ful an - them clear, so sing, so sing joy - - ful an - them

64

an, ein fro - - - - hes Dank-*lied* an, stimm ihm ein fro - - hes Dank-*lied*  
 clear, a joy - - - - ful an - them clear, so sing a joy - - ful an - them

an, stimm an,  
clear, so sing,

stimm ihm ein  
so sing a

fro - - hes Dank lied  
joy - - ful an

an, in fro - hes  
in clear, joy - - ful

Dank - lied, ein fro - - - hes  
an - them, a joy - - - ful

Dank - lied, stimm ihm ein  
an - them, so sing a

fro - - hes Dank-lied  
joy - - ful an - them



so wird er fer - - ner dein ge - den - - ken und mich zum n - echsten Jah - re  
 that God will ev - - er safe de - fend us, and give me un - derstand - ing fa - vors

schen - ken, so wird er fer - ner dein ge - den - ken  
 send - us, that God will ev - er safe de - fend us

95

nen und mehr zum  
at more un -

99

neu - en Jah-re schen - ken, so wird er fer - - ner dein ge - den - ken und mehr zum  
spar - ing fa - vors send us, that God will ev - - er safe de - fend us, and more un -

103

neu - en Jah - re schen - ken, und mehr zum neu - en Jah - re scher - , so wird fer - ner  
 spar - ing fa - vors send us, and more un - spar - ing fa - vors se that God ev - er

107

dein ge - den - ken und mehr zum neu - en Jah - re - schen - ken.  
 safe de - fend us, and more un - spar - ing fa - vors send us.

112

Musical score for measures 112-116. The score is written for piano and includes a vocal line. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady bass line. The vocal line has some rests and a dotted line above a note in measure 114. A large watermark 'Cakrus' is overlaid on the score.

117

Musical score for measures 117-121. The score continues from the previous system. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady bass line. The vocal line has some rests and a dotted line above a note in measure 118. A large watermark 'Cakrus' is overlaid on the score.

# 2. Choral

**Alla breve**

Soprano  
Cornetto  
Oboe I  
Violino I

Alto  
Trombone I  
Oboe II  
Violino II

Tenore  
Trombone II  
Taille  
Viola

Basso  
Trombone III

Continuo  
Organo

Nun lob, mein Seel, den Her - ren, den  
Now bless the Lord, O bless him, O

6

Nun lob, mein Seel, den Her - ren, den  
Now bless the Lord, O bless him, O

12

ren, den Her - ren, was in mir ist, den Na - men sein, was in mir  
him, O bless him, my soul bless thou his Ho - ly Name, my soul bless

18

was in mir ist, den Na - men sein.  
 my soul bless thou his Ho - ly Name.

- - men, den Na - men sein, was in mir ist, was in mir ist, den Na -  
 - - ly, his Ho - ly Name, my soul bless thou, my soul bless thou his Ho -

in mir ist, den Na - men sein, was in mir ist, Taille. Va in mir ist, den  
 soul bless thou his Ho - ly Name, my soul bless thou, my soul bless thou his

ist, den Na - men sein, was in mir ist, den Na - men sein, den  
 thou his Ho - ly Name, my soul bless thou his Ho - ly Name, his

24

- - men sein.  
 - - ly Name.

Na - men sein. Sein Wohl - tat tut er meh - ren, tut er  
 Ho - ly Name. thy God con - fess him, God con -

Na - men sein. Sein Wohl - tat tut er meh - ren, sein Wohl - tat  
 Ho - ly Name. thy God con - fess him, the Lord thy

Na - men sein. Sein Wohl - tat tut er meh - ren, sein Wohl - tat  
 Ho - ly Name. thy God con - fess him, the Lord thy

30

Sein Wohl - tat tut er meh - ren.  
 The Lord thy God con - fess him,

meh - ren, sein Wohl - tat tut er meh -  
 fess him, the Lord thy God con - fess

tut er meh - ren, sein Wohl - tat tut er meh -  
 God con - fess him, the Lord thy God con - fess

- - ren, sein Wohl - tat tut er meh - ren, sein Wohl - tat  
 him, the Lord thy God con - fess him, the Lord thy

ren. Ver-giss es nicht, o Her - ze  
him, his be - ne - fits to thee, ac - claim, his be - ne - fits to

tut er meh - ren. Ver-giss es nicht, o Her - ze mein, ver-giss es  
God con - fess him, his be - ne - fits to thee ac - claim, his be - ne -

Ver - - - giss es nicht, o Her - ze ac - claim  
his be - ne - fits to thee ac - claim, his be - ne - fits to thee

ze, o Her - ze mein, ver-giss nicht, ver-giss es nicht, o Her -  
to thee ac - claim, his be - ne - fits, his be - ne - fits to thee

Taille, Va  
Her - ze mein, mein, ver-giss es nicht, ver-giss es nicht, o  
thee ac - claim, claim, his be - ne - fits, his be - ne - fits to

nicht, er - ze mein, ver-giss es nicht, ver-giss es nicht, o  
fits to thee ac - claim, claim, his be - ne - fits, his be - ne - fits to

ze mein. Hat dir dein Sünd ver - ge - ben, hat dir dein Sünd ver -  
ac - claim. Who all thy sins for - giv - eth, who all thy sins for -

Her - ze mein. Hat dir dein Sünd ver - ge - - ben, hat dir dein Sünd ver -  
thee ac - claim. Who all thy sins for - giv - eth, who all thy sins for -

Her - ze mein. Hat dir dein Sünd ver - ge - ben, hat dir dein Sünd ver -  
thee ac - claim. Who all thy sins for - giv - eth, who all thy sins for -

\* Zu den Trillerzeichen in Violino II und Viola siehe den Kritischen Bericht (Authentizität nicht gesichert).  
Concerning the trill symbols in Violino II and Viola see the Critical Report (authenticity is uncertain).

dir dein Sünd ver - ge - ben, hat dir dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd  
 all thy sins for - giv - eth, who all thy sins for - giv - eth, thy sins

Trb, Taille, Va

ge - ben, hat dir dein Sünd, dein Sünd ver - ge - ben, hat  
 giv - eth, who all thy sins, thy sins for - giv - eth, who hat

ge - - - ben, hat dir dein Sünd ver - ge - ben, hat dir dein  
 giv - - - eth, who all thy sins for - giv - eth, who all thy

Hat dir dein Sünd ver - ge - ben  
 Who all thy sins for - giv - eth,

ver - ge - ben, hat dir dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd  
 for - giv - eth, who all thy sins for - giv - eth, thy sins

dir dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd  
 all thy sins for - giv - eth, thy sins for - giv - eth, thy sins

Sünd ver - ge - ben, hat dir dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd ver -  
 sins for - giv - eth, who all thy sins for - giv - eth, thy sins for -

ver - ge - ben und heilt dein Schwach - heit groß, und heilt dein Schwach -  
 for - giv - eth, all thy di - sea - ses cures, all thy di - sea -

ben und heilt dein Schwach - heit groß, dein Schwach - heit  
 eth, all thy di - sea - ses cures, di - sea - ses

Trb

ge - - - ben und heilt dein Schwach - - - heit, dein Schwach - heit  
 giv - - - eth, all thy di - sea - - - ses, di - sea - ses

Alto, Trb  
 Ob

und all heilt thy dein di - Schwach - heit sea - ses groß. cures, *tr* (VI)

- - heit, und heilt dein Schwach - - - heit groß, und heilt dein Schwach - heit, dein  
 - - ses, all thy thy di - sea - - - ses cures, all thy di - sea - ses, di -

groß, und heilt dein Schwach - - - heit groß, und heilt thy  
 cures, all thy di - sea - - - ses cures, all thy

groß, und heilt dein Schwach - heit groß, dein Schwach - heit groß, und heilt dein Schwach -  
 cures, all thy di - sea - ses cures, di - sea - ses cures, and all di - sea -

Schwach - heit groß. - rett' dein ar - mes Le - ben, er - rett' dein ar - mes  
 sea - ses cures, ough whom thy spir - it liv - eth, through whom thy spir - it

dein Schwach - heit - rett' dein ar - mes Le - ben, er - rett' dein ar - mes Le -  
 di - sea - ses ough whom thy spir - it liv - eth, through whom thy spir - it liv -

groß. Er -  
 cures, through

Er - - - rett' dein  
 through whom thy

Le - - ben, dein ar - mes Le - - ben, er - rett' dein ar -  
 liv - - eth, thy spir - it liv - - eth, through whom thy spir -

Taille, Va

ben, dein ar - - mes Le - - - ben, er - rett' dein ar -  
 eth, thy spir - - it liv - - - eth, through whom thy spir -

rett' dein ar - mes Le - ben, er - rett' dein ar - mes Le - ben, er - rett' dein  
 whom thy spir - it liv - eth, through whom thy spir - it liv - eth, through whom thy

92

ar - mes Le - - - ben, \_\_\_\_\_  
spir - it liv - - - eth, \_\_\_\_\_

- mes Le - ben, \_\_\_\_\_ dein ar - mes Le - ben, dein ar - - - mes Le - ben,  
- it liv - eth, \_\_\_\_\_ thy spir - it liv - eth, thy spir - - - it liv - eth,

- mes Le - ben, \_\_\_\_\_ dein ar - mes, dein ar - mes Le - ben, nimmt dich in  
- it liv - eth, \_\_\_\_\_ thy spir - it, thy spir - it liv - eth, who grace to

ar - mes Le - ben, er - rett' dein ar - mes Le - ben, er - rett' dein ar - mes Le - ben, nimmt  
spir - it liv - eth, through whom thy spir - it liv - eth, through whom thy spir - it liv - eth, who

100

nimmt dich in sei - nen Schoß, in sei - nen Schoß, nimmt dich in sei - nen  
who grace to thee - as - sures, to thee - as - sures, who grace to thee - as -

sei - nen Schoß, \_\_\_\_\_ nimmt dich in \_\_\_\_\_ - - - - - nen Schoß,  
thee - as - sures, \_\_\_\_\_ who grace to the \_\_\_\_\_ as - sures,

dich in \_\_\_\_\_ nen Schoß, \_\_\_\_\_ nt dich in sei - nen Schoß, \_\_\_\_\_ in sei - nen  
grace \_\_\_\_\_ sures, \_\_\_\_\_ grace to thee - as - sures, \_\_\_\_\_ to thee as -

107

dich \_\_\_\_\_ in sei - nen Schoß. \_\_\_\_\_  
grace \_\_\_\_\_ to thee - as - sures; \_\_\_\_\_

Schoß, \_\_\_\_\_ nimmt dich in sei - - - - - nen Schoß, \_\_\_\_\_ nimmt dich in sei - nen  
sures, \_\_\_\_\_ who grace to thee \_\_\_\_\_ as - sures, \_\_\_\_\_ who grace to thee as -

nimmt dich \_\_\_\_\_ in sei - - - - - nen Schoß, \_\_\_\_\_ nimmt dich \_\_\_\_\_ in \_\_\_\_\_ sei - nen  
who grace \_\_\_\_\_ to thee \_\_\_\_\_ as - sures, \_\_\_\_\_ who grace \_\_\_\_\_ to \_\_\_\_\_ thee - as -

Schoß, nimmt dich in sei - nen Schoß, nimmt dich in sei - nen Schoß, in \_\_\_\_\_ sei - nen  
sures, who grace to thee - as - sures, who grace to thee as - sures, to \_\_\_\_\_ thee as -

Schoß. Mit rei - chem Trost be - schüt - - tet, mit rei - chem Trost be -  
 sures; thy mouth with plen - ty fil - - leth, thy mouth with plen - ty

Schoß. Mit rei - chem Trost be - schüt - - tet, mit rei - chem  
 sures; thy mouth with plen - ty fil - - leth, thy mouth with

Schoß. Mit rei - chem Trost be -  
 sures; thy mouth with plen - ty

(VI) *tr*

Mit rei - chem Trost be - schüt - -  
 thy mouth with plen - ty fil - -

*tr* (VI)  
 schüt - tet, mit rei - chem Trost be - schüt - - tet, mit rei - chem Trost  
 fil - leth, thy mouth with plen - ty fil - leth, thy mouth with plen -

Trost be - schüt - tet, mit rei - chem Trost be - schüt - tet, mit rei - chem  
 plen - ty fil - leth, thy mouth with plen - ty fil - leth, thy mouth with

schüt - tet, m rei - chem Trost be - schüt - -  
 fil leth, th mouth with plen - ty fil - -

*tr* (VI)  
 be - schüt - tet, ver - jüugt, dem Ad - ler gleich, ver - jüugt, dem Ad - ler  
 ty fil - leth; with jüugt, dem Ad - ler gleich, with cour - age fires thy breast, with cour - age fires thy

Trb, Taille, Va *tr* (Va)  
 Trost be - schüt - tet, ver - jüugt, dem Ad - ler gleich, ver - jüugt, dem  
 plen - ty fil - leth; with cour - age fires thy breast, with cour - age

- - - - - tet, ver - jüugt, dem Ad - ler gleich,  
 - - - - - leth; with cour - age fires thy breast, - - - - -

5 5 5 6 5

ver - - - jünger, dem Ad - ler gleich.  
with cour - age fires - thy breast.

gleich, ver - jünger, dem Ad - ler gleich, ver - jünger, dem Ad - -  
breast, with youth and cour - age, he with cour - age fires,

Ad - ler gleich, ver - jünger, dem Ad - - - - ler gleich, ver - jünger, dem Ad - -  
fires thy breast, with youth and cour - age, he with cour - age fires,

dem Ad - ler gleich, ver - jünger, dem Ad - - - - ler gleich, ver - jünger, dem  
he fires thy breast, with cour - age fires thy breast, with youth and

4  
2

- ler, dem Ad - ler gleich.  
he fires thy breast.

Der Kön'g schafft Recht, be -  
The Lord is just and

- ler, dem Ad - ler Der Kön'g schafft Recht, be - hü - - tet, der  
he fires thy The Lord is just and righ - - teous, the

Ad - ler, dem Ad - ler Der Kön'g schafft Recht, be - hü - -  
cour - age thy breast The Lord is just and righ - -

Der Kön'g schafft Recht, be - hü - -  
The Lord is just and righ - -

hü - - tet, der Kön'g schafft Recht, be - hü - - tet, der Kön'g schafft  
righ - - teous, the Lord is just and righ - - teous, the Lord is

Kön'g schafft Recht, be - hü - - tet, be - hü - - tet, der Kön'g schafft  
Lord is just and righ - - teous, and righ - - teous, the Lord is

tet, der Kön'g schafft Recht, be - hü - - tet, der Kön'g schafft Recht, be -  
teous, the Lord is just and righ - - teous, the Lord is just and

tet,   
 teous,   
 *tr* (VI)

Recht, be - hü - - - - tet, die lei - den in sei - - nem   
 just and righ - - - - teous to all them that are - - - - op -

Trb, Taille, Va

Recht, schafft Recht, be - hü - - tet, die lei - - - - den in   
 just, is just and righ - - teous to all - - - - them that

Basso

Trb

hü - tet, be - hü - - - - tet, die lei - den in sei - nem, in sei - -   
 righ - teous, and righ - - - - teous to all - them, to all - them that are

die lei - den   
 to all them

Reich, die lei - - - - den in sei - - - - nem Reich, die lei - - - -   
 pressed, to all them that are - - - - pressed, to all

Taille, Va

sei - - - - nem Reich lei - den sei - - - - nem Reich, Taille, Va die lei -   
 are op - pres all them the are op - pressed, to all

Trb, Taille, Va

Reich, die lei - - - - den in sei - nem Reich, die lei - den   
 pressed, to all them that are op - pressed, to all them

in sei - - - - nem Reich.   
 that are op - pressed.

Trb, Ob, VI *tr* (VI)

- den in sei - nem Reich, die lei - den, die lei - - - - den in sei - nem Reich.   
 - them that are op - pressed, to all - them, to all - them that are op - pressed.

*tr* (Va) *tr* (Va)

- den in sei - nem Reich, in sei - nem Reich, die lei - - - - den in sei - nem Reich.   
 - them that are op - pressed, that are op - pressed, to all - them that are op - pressed.

Trb

in sei - - - - nem Reich, die lei - - - - den in sei - nem Reich.   
 that are op - pressed, to all - them that are op - pressed.

### 3. Recitativo ed Arioso (Basso)

Basso *arioso*

So spricht der Herr: Es soll mir ei - ne Lust — sein, es  
*Thus saith the Lord: In them will I be joy - ful, in*

Continuo Organo *arioso ma un poc' allegro*

4

soll mir ei - ne Lust — sein, dass ich ih - nen Gu - tes — tun — soll, es soll mir ei - ne  
*them will I be joy - ful, o - ver them am I — re - joic - ing, in them will I be*

7

Lust — sein, dass ich ih - nen Gu - tes, ih - nen Gu - tes tun soll, und h will  
*joy - ful, yea, will I re - joice in them to do for them good, and and will*

11

sie in die - sem Lan - de *ppf* - zen treu - lich, und ich will sie in die - sem Lan - de —  
*in the Prom - ised Land will them sure - ly, and I with - in the Prom - ised Land will*

15

- - - zen treu - - lich,  
*them sure - - ly,*

19

von gan - zem — Her - zen und von gan - zer — See - len, von gan - zem — Her - zen und von gan - zer —  
*with my — whole — heart and soul will plant them — sure - ly, with my — whole — heart and soul will plant them*

23

See - len, von gan - zem Her - zen und von gan - zer See - - len.  
*sure - ly, with my whole heart and soul will plant them sure - - ly.*

# 4. Recitativo (Tenore)

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Tenore

Gott ist ein Quell, wo lau-ter Gü - te fleußt. Gott ist ein Licht, wo lau - ter Gna-de schei-net. Gott  
*God is a spring from which all good things well; God is a light, which bright with mer-cy glow-eth; God*

Continuo  
 Organo

5 3      6 4      7 4 2      8 5 3      8

4

ist ein Sebatz, er lau-ter en heißt. Gott ist ein Herr, der's treu- und herz-lich mei-net. Wer  
*is a seat, where joy and dwells; God is the Lord, from whom all Bles-sing flow-eth; who*

7 5      6      5 4

7

ihn im Glau-ben liebt, in Lie - be kind-lich ehrt, sein Wort von Her-zen hört und sich von  
*keeps the Word of God and in his steps has trod; who loves with child-like trust and holds him -*

8      6

10

bö-sen We-gen kehrt, dem gibt er sich mit al-len Ga-ben. Wer Gott hat, der muss al - les ha-ben.  
*self to what is just, re-ceive his gifts in am-ple store. He who has God, needs noth - ing more.*

5b 6 4 2 6 5 6 5

### 5. Aria Duetto (Alto, Tenore)

Alto

Tenore

Continuo  
Organo

5

Gott hat uns im heu - ri - gen Jah - re ge - seg - -  
*The year that is pass - ing God rich - ly en - dow - -*

Gott  
The

*p*

9

net, dass  
ered, good

hat uns im heu - ri - gen Jah - re ge - seg - - net, dass  
*year that is pass - ing God rich - ly en - dow - - ered, good*

*tr*

13

Wohl-tun und Wohl-sein ei - nan - der be - geg -  
 for - tune and health on his peo - ple has show -

Wohl-tun und Wohl-sein ei - nan - der be - geg -  
 for - tune and health on his peo - ple has show -

16

- - - - - net dass  
 - - - - - ered, good

- - - - - net, Gott hat uns im heu - ri - gen Jah - re ge seg  
 - - - - - ered, the year that is pass - ing God rich - ly en dow - ered, good

19

Wohl-tun und Wohl-sein ei - nan - der be - geg - - - - net.  
 for - tune and health on his peo - ple has show - - - - ered.

Wohl-tun und Wohl-sein ei - nan - der be - geg - - - - net.  
 for - tune and health on his peo - ple has show - - - - ered.

22

28

Wir lo - - - -  
 With heart - - - -

Wir lo - - - - ben ihn herz - lich und  
 With heart - - - - i - est praise we be -

32

bit - ten dar - ne - ben, er woll auch ein glück - li - ches neu - es Jahr ge - ben, wir  
seech him to bless us, and ask that this year no mis - for - tune dis - tress us, with

35

- ben ihn herz - lich und bit - ten dar - ne - ben, er woll auch ein glück - lich - ches  
- i - est praise we be - seech him to bless us, and ask that this year

39

neu - es Jahr ge - ben. for - tune dis - tress us.  
ches neu - es Jahr ge - ben. mis - for - tune dis - tress us.

43

Wir hof - We pray

47

hof - - - - - fen's von sei-ner be - harr-li - chen Gü-te und  
 pray - - - - - that his boun-ty will know no ces - sa-tion, and

- - - - - fen's von sei - - - - - ner be - harr - - - - - li - chen Gü - te und  
 - - - - - that his boun - - - - - ty - will know - - - - - no - ces - sa - tion, and

51

prei-sen's im Vo-raus mit dank-barm Ge - mü - - - - - te, wir  
 greet the New Year with our deep a - do - ra - - - - - n, we

prei-sen's im Vo-raus mit dank-barm Ge - mü - - - - -  
 greet the New Year with our deep a - do - ra - - - - -

55

hof-fen's von sei-ner be - harr-lichen Gü-te u prei-sen's im Vo-raus mit dank-barm Ge - mü - -  
 pray that his boun-ty will know ces - sa-tion, and greet the New Year with our deep a - do - ra - -

- - - - - te, und prei-sen's im Vo-raus mit dank-barm Ge - mü - -  
 - - - - - tion, and greet the New Year with our deep a - do - ra - -

- - - - - te.  
 - - - - - tion.

- - - - - te.  
 - - - - - tion.

63

# 6. Choral

Soprano  
Cornetto  
Oboe I  
Violino I

1/5

All solch dein Güt wir prei - sen, Va - ter in's Him - mels Thron,  
die du uns tust be - wei - sen, durch Chris - tum, dei - nen Sohn, und bit - ten fer - ner  
Our Fath - er high in heav - en, we praise thee, ev - 'ry one,  
for all thy boun - ty giv - en, through Je - sus Christ, thy Son; do thou our pray - er

Alto  
Trombone I  
Oboe II  
Violino II

All solch dein Güt wir prei - sen, Va - ter in's Him - mels Thron,  
die du uns tust be - wei - sen, durch Chris - tum, dei - nen Sohn, und bit - ten fer - ner  
Our Fath - er high in heav - en, we praise thee, ev - 'ry one,  
for all thy boun - ty giv - en, through Je - sus Christ, thy Son; do thou our pray - er

Tenore  
Trombone II  
Taille  
Viola

All solch dein Güt wir prei - sen, Va - ter in's Him - mels Thron,  
die du uns tust be - wei - sen, durch Chris - tum, dei - nen Sohn, und bit - ten  
Our Fath - er high in heav - en, we praise thee, ev - 'ry one,  
for all thy boun - ty giv - en, through Je - sus Christ, thy Son; do thou our pray - er

Basso  
Trombone III

All solch dein Güt wir prei - sen, Va - ter in's Him - mels Thron,  
die du uns tust be - wei - sen, durch Chris - tum, dei - nen Sohn, und bit - ten fer - ner  
Our Fath - er high in heav - en, we praise thee, ev - 'ry one,  
for all thy boun - ty giv - en, through Je - sus Christ, thy Son; do thou our pray - er

Continuo  
Organo

All solch dein Güt wir prei - sen, Va - ter in's Him - mels Thron,  
die du uns tust be - wei - sen, durch Chris - tum, dei - nen Sohn, und bit - ten fer - ner  
Our Fath - er high in heav - en, we praise thee, ev - 'ry one,  
for all thy boun - ty giv - en, through Je - sus Christ, thy Son; do thou our pray - er

10  
dich: Gib uns ein fried - sam Jah - re, für al - lem Leid be - wah - re, und nähr uns mil - dig - lich!  
hear: "In paths of peace di - rect us, from ev - 'ry ill pro - tect us, through - out this com - ing year."

dich: Gib uns ein fried - sam Jah - re, für al - lem Leid be - wah - re, und nähr uns mil - dig - lich!  
hear: "In paths of peace di - rect us, from ev - 'ry ill pro - tect us, through - out this com - ing year."

dich: Gib uns ein fried - sam Jah - re, für al - lem Leid be - wah - re, und nähr uns mil - dig - lich!  
hear: "In paths of peace di - rect us, from ev - 'ry ill pro - tect us, through - out this com - ing year."

\* auch: *friedlich* bzw. *friedlichs*; siehe Kritischen Bericht.  
In the sources *friedlich* or *friedlichs* also occur; see the Critical Report.

# Kritischer Bericht

## Abkürzungen:

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Bg = Bogen/Bögen, Bl = Blatt, Cto = Cornetto (Zink), JSB = Johann Sebastian Bach, KB = Kritischer Bericht, Korr./korr. = Korrektur/korrigiert, NA = die vorliegende Neuausgabe, NBA = Neue Bach-Ausgabe, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Tab. = Tabulaturbeischrift, Va = Viola, VI = Violino, ZZ = Zählzeit. Die Einzelanmerkungen werden zitiert in der Reihenfolge Takt – Stimme – ggf. Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Quellensigle – Lesart/Bemerkung.

## I. Die Quellen

**A.** Autographe Partitur. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur *Mus. ms. Bach P 92*.

Die Handschrift kam über C. Ph. E. Bach in den Besitz Georg Poelchaus; dieser schenkte sie Carl Friedrich Zelter, wodurch sie in die Bibliothek der Berliner Sing-Akademie gelangte und von dort zusammen mit anderen Bach-Handschriften 1854 an die Königliche Bibliothek Berlin verkauft wurde.

Die Quelle besteht aus originalem Umschlag und 6 hintereinander liegenden Bögen im Format 33,5 x 20,5 cm. Wasserzeichen: Gekreuzte Schwerter, gekrönt, zwischen Zweigen = NBA IX/1, Nr. 30.

Autographe Bogenzählung nur auf Bogen 2 bis 6 der Partitur, die aus 22 beschriebenen Seiten besteht (das letzte Blatt von Bogen 6 ist beidseitig rastriert, aber leer).

Aufschrift der Umschlagseite 1 von der Hand Johann Andreas Kuhnau, autograph ergänzt:

*Domin: post Nativit. Christi | Gottlob! nun geht das Jahr p | à 4 Voc: | 3 Hautbois | 2 Violini | Viola | [autograph ergänzt: 1 Cornetto e 3 Tromboni] | é | Continuo | di Sign: | J S Bach.* Außerdem Bibliothekseintragungen sowie Schenkungsvermerk G. Poelchaus an Zelter.

Auf S. 2 des Umschlags Abschrift des Singtexts von Zelter. S. 3 und 4 leer.

**B. 19** Originalstimmen. D-B (wie **A**), Signatur *Mus. ms. Bach St 37*.

Der Originalstimmensatz ohne Dubletten kam über C. P. E. Bach an den Berliner Musiker Hering und aus dessen Nachlass an die Familie Voß, die sie 1851 der Königlichen Bibliothek in Berlin übergab.<sup>1</sup> Die Dubletten **B 13**, **15** und **18** kamen zusammen mit **A** (siehe dort) 1854 in die Bibliothek und wurden dort mit den übrigen Stimmen vereinigt.

Die Stimmen liegen in einem von C. Ph. E. Bach beschrifteten Umschlag aus grauem Konzeptpapier, Titel auf S. 1 (inhaltlich identisch mit der Aufschrift bei **A**). Außerdem bibliothekarische Eintragungen. Wasserzeichen undeutlich (Buchstabe W oder M?). Maße von Umschlag und Stimmen 33,5 x 21,5 cm, Papier der Stimmen wie bei **A**.

Hauptschreiber ist Johann Andreas Kuhnau, daneben erscheinen Christian Gottlob Meißner, Johann Heinrich Bach, die Anonymi IIe, IIlf, IIIa und IIIb<sup>2</sup> sowie ein unbekannter Schreiber. Die Cornetto-Stimme **B 5** ist autograph, weitere Stimmen teilautograph. Die Ursache dafür, dass Bach eine Stimme ganz selbst kopierte und andere teilweise, dürfte in Zeitnot bei der Erstellung des Materials zu suchen sein; aus demselben Grund hat er vielleicht die Generalbass-Bezifferung lediglich bei Satz 4 eingetragen.

Die meisten Stimmen zeigen außerdem die üblichen autographen Revisionseintragungen. Nur in den Dubletten sowie in **B 19** sind keine autographen Eintragungen erkennbar. In einigen Stimmen finden sich auch Revisionseintragungen des damals 15-jährigen Wilhelm Friedemann Bach (dazu siehe unten). Die Stimmen im Einzelnen:

**B 1:** *Soprano*. JSB: S. 3, Zeile 3 (oder 2) bis Ende (= Tacet-Vermerke und Satz 6). **B 2:** *Alto*. JSB: Text zu Satz 6. **B 3:** *Tenore*. JSB: Text zu Satz 6. **B 4:** *Basso*. **B 5:** *Cornetto*. JSB. **B 6:** *Trombona 1*. **B 7:** *Trombona 2*. JSB: S. 2 (= Satz 2, ab T. 141). **B 8:** *Trombona 3*. JSB: S. 2 (= Satz 2, ab T. 129). **B 9:** *Hautbois Primo*. **B 10:** *Hautbois 2de*. **B 11:** *Taille*. JSB: S. 3, ab Zeile 4 Mitte (= Tacet-Vermerke zu Satz 3–5 und Satz 6). **B 12:** *Violino 1mo*. **B 13:** *Violino 1mo* (Dublette). **B 14:** *Violino 2do*. **B 15:** *Violino 2do*. (Dublette). **B 16:** *Viola*. JSB: S. 3, ab Zeile 4 Mitte (= Tacet-Vermerke zu Satz 3–5 und Satz 6). **B 17:** *Continuo*. JSB: Bezifferung zu Satz 4. **B 18:** *Continuo* (Dublette). **B 19:** *Continuo* [= Organo]. Transponierte Stimme.

Die erwähnten Revisionseintragungen von W. F. Bach sind teils sicher, teils wahrscheinlich in den Stimmen **B 13–18** auszumachen. Die Schriftanalyse zeigt, dass sie mit anderen frühen Schriftzeugnissen des ältesten Bach-Sohns übereinstimmt;<sup>3</sup> es handelt sich also nicht, wie bei anderen Kantaten des Vaters, um Eintragungen im Zuge späterer Aufführungen in seinem Hallenser Amt. Neben Satzüberschriften und Tempoangaben stammen auch dynamische Zeichen, Artikulationsbögen und Triller von W. F. Bach. In manchen Fällen (vor allem bei Bögen) ist die Autorschaft nicht eindeutig zu bestimmen. Siehe auch die Einzelanmerkungen, insbesondere die längere Vorbemerkung bei Satz 1.

## C. Textdrucke

Der Kantatentext entstammt Erdmann Neumeisters Textjahrgang *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Chorälen*, Frankfurt 1714. Von diesem Druck ist kein Exemplar erhalten. Der Text ist auch enthalten in *Tit. Herrn Erdmann Neumeisters Fünffache Kirchen-Andachten*, hrsg. von Gottfried Tilgner, Leipzig 1716, S. 45–47 (= **C 1**). Ein Nachdruck der Auflage Frankfurt 1714 erschien 1717 in Eisenach (= **C 2**; dort auf S. 15f.). Faksimile-Abbildungen von **C 1** finden sich in NBA I/3.2, KB, S. 88f. **C 1** und **2** wurden für unsere Ausgabe in Zweifelsfällen als Vergleichsquelle herangezogen.

Drei weitere Quellen (Abschriften des 19. Jahrhunderts nach **A** bzw. **B**)<sup>4</sup> haben für die vorliegende Edition keine Bedeutung.

<sup>1</sup> Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997 (Catalogus musicus, 16).

<sup>2</sup> Bezeichnung der anonymen Schreiber nach Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus: *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976. – Siehe auch NBA IX/3.

<sup>3</sup> NBA I/3.2, KB S. 69.

<sup>4</sup> Zu diesen Quellen siehe unter [www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de) sowie NBA I/3.2, KB S. 70f.

## II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmäler- und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.<sup>5</sup> Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert.

Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – z. B. die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel, Ergänzung bzw. Tilgung von Warnungsakzidentien, moderne Orthografie beim Singtext – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, werden bereits im Notentext diakritisch (durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch in Klammern) gekennzeichnet und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

## III. Einzelanmerkungen

Mit der autographen Partitur **A** und dem teilautographen, von J. S. Bach revidierten Stimmensatz **B**, der aus **A** kopiert wurde (einschließlich der Dubletten in **B**, die von den jeweiligen Erststimmen kopiert sind), haben wir eine für Bachs Kantaten typische Quellenlage vor uns. Hauptquelle ist **A**, sie wird jedoch durch zahlreiche Angaben in **B** ergänzt, die **A** nicht oder nur teilweise enthält (etwa zu Dynamik und Artikulation, Worttext sowie Satzüberschriften). Beide Quellen sind also für die Textgewinnung relevant; die Dubletten nur dort, wo sie zweifelhafte Stellen zu klären helfen bzw. – ein Sonderfall der vorliegenden Kantate – Eintragungen W. F. Bachs aufweisen (siehe I. Die Quellen, B., sowie die Anmerkungen zu Satz 1, 2 und 5). **A** enthält zahlreiche Korrekturen und ist recht flüchtig geschrieben (Charakter einer Erstniederschrift); daher sowie auch wegen Papierschäden bzw. Tintenfraß ist die Quelle teils schwierig zu lesen. Der gültige Text ist jedoch meist aus **A** selbst oder durch **B** eindeutig zu bestimmen. Zweifelsfälle sind im Folgenden genannt.

Die transponierte Continuo-Stimme **B 19** (für die im Chor-ton gestimmte Orgel) enthält die üblichen umfangsbedingten Oktavierungen (*C = Kontra-B*, Oktavierung nach oben), über die nicht berichtet wird. Auch eindeutige, singuläre Kopierfehler in einer der Dubletten (**B 13**, **15**, **18**, **19**) werden in den Einzelanmerkungen nicht erwähnt.

Im Singtext fehlen sowohl in **A** als auch in **B** häufig die Satzzeichen; nur selten ist ein Komma, noch seltener ein Punkt gesetzt. Insbesondere Satz 2 enthält in den Quellen

fast gar keine Satzzeichen. An fraglichen Stellen haben wir die Textdrucke **C 1** und **C 2** zu Rate gezogen. Übernahmen von dort sind in den Lesarten genannt.

### 1. Aria

Werktitel *Concerto* nur in **A** (mit De-tempore-Angabe im Kopftitel: *J. J. Dolmijnica post Xsti Nativit: Concerto.*). Satzüberschrift *Aria* nur in **B 2–8**, **13**, **15**.

In **A** keine Besetzungsangaben zu Beginn; in den Takten 1 bis 14, zweite ZZ, sind Holzblas- und Streichinstrumente jeweils auf einem System zusammen notiert: Ob + VI I, Ob + VI II, Taille + Va. Daher zu Anfang Beschriftungen *Hautb.*, *Violini*, *Viola*. Die Takte 109b ff. sind in **A** und **B** nicht ausnotiert (Dacapo-Vermerke; in **B 1** Angabe der 12 Pausentakte). Die Dauer der Schlussnote sowie die Pausen sind in **NA** entsprechend angepasst.

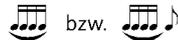
In **A** keine dynamischen Angaben; in **B** sind diese häufig ungenau platziert, eher zur folgenden ZZ (z. B. T. 86, Bc, erst zur 5. Note). Dies wird in **NA**, der musikalischen Logik folgend, ohne Einzelnachweis den übrigen Stimmen angeglichen; zweifelhafte Fälle werden jedoch in den Einzelanmerkungen genannt.

In **A** sind nur folgende Artikulations- bzw. Melismenbögen vorhanden: VI I T. 87–89; Bc T. 44; S alle außer T. 42. Alle übrigen nur in **B**.

Zu den von Wilhelm Friedemann Bach ergänzten Artikulationsbögen in den Dubletten von VI I und II (Quellen **B 13**, **B 15**):

Wie in der Quellenbeschreibung erläutert, sind die Eintragungen W. F. Bachs offenbar in zeitlichem Zusammenhang mit der ersten Aufführung der Kantate entstanden. Auch wenn sie nicht sicher autorisiert sind, ist dennoch nicht unwahrscheinlich, dass ihnen ein Auftrag des Vaters zugrunde lag. Daher teilen wir die Bögen mit eigener diakritischer Kennzeichnung (gepunktet)<sup>6</sup> in unserer Edition mit, nehmen jedoch keine Ergänzungen dieser Eintragungen an Parallelstellen oder in parallel verlaufenden Stimmen vor. Auch im Aufführungsmaterial zur vorliegenden Ausgabe werden diese Bögen nicht übernommen. Fragliche Fälle werden im Folgenden diskutiert.

Die Bögen sind grafisch deutlich von denen des jeweiligen Kopisten der Stimme unterscheidbar (Farbstärke, Wölbung). Sie betreffen – von einer Ausnahme (T. 9) abgesehen – die folgenden beiden rhythmischen Figuren:

-  bzw. 
- 

Die Bögen sind generell recht unpräzise gesetzt und häufig auch hoch über der Note angesetzt, sodass sich vom grafischen Befund her kaum mit Sicherheit sagen lässt, ob sie jeweils zu vier oder 5 Noten (im erstgenannten Fall) bzw. zu 3 oder 4 Noten (im zweiten Fall) gedacht sind. Nach eingehender Betrachtung des Kontextes scheint uns jedoch eine gewisse Regelmäßigkeit beobachtbar zu sein, die wir auch in die Edition übernommen haben:

– **Zu 1.** Stehen vier 16tel auf der Zählzeit 1 des Taktes, so reicht der Bogen bis zur folgenden Note (= Bogen über 5 Noten; Beispiel: T. 3). Dagegen reicht der Bogen bei vier 16teln auf ZZ 3 nicht über die 16telgruppe hinaus (= Bogen über 4 Noten; Beispiel: T. 28). Stehen jedoch in demselben Takt jeweils vier 16tel auf ZZ 1 und 3, so reicht auch auf ZZ 1 der Bogen nur über 4 Noten (Beispiel: T. 28).

Es sei jedoch auf einige Stellen verwiesen, bei denen der Bogen auf der ZZ 1 in seiner Länge besonders fraglich erscheint (Bogen nur bis zur 4. Note?): T. 16 (hier in der Quelle Zeilenwechsel vor ZZ 2), 67 und 73.

– **Zu 2.** Die Bögen sind bei dieser Figur meist recht hoch angesetzt, sodass eine Zuordnung noch schwieriger ist als bei der Figur 1. Jedoch scheinen uns sämtliche Bögen jedenfalls so deutbar, dass sie über vier Noten reichen, während nur in wenigen Fällen auch eine Deutung als Bogen zu 1–3 plausibel ist. Die einzige Ausnahme stellt T. 21 dar, wo das Bogenende bei der 3. Note wegen des großen Intervalls zur folgenden Note spieltechnisch sinnvoll ist.

Fraglich scheint uns hier lediglich der Bogen in T. 7 zu sein (Bogen nur bis zur 3. Note?).

<sup>5</sup> *Editionsrichtlinien Musik. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel 2000 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30).

<sup>6</sup> Vom Herausgeber ergänzte Bögen sind dagegen gestrichelt wiedergegeben.

Außerdem beginnt der Bogen in einigen Fällen nicht eindeutig schon zur ersten Note, könnte also auch als Bogen zur 2.–4. Note gedeutet werden: T. 19, 27, 29, 33, 53. Unwahrscheinlich ist, dass in diesen Fällen eine Bindung nur der beiden 16tel (2.–3. Note) gemeint ist, und zwar aufgrund der größeren Länge sämtlicher Bögen im Vergleich zu den ebenfalls von W. F. Bachs Hand ergänzten Zweierbindungen in VI II, T. 15 und 16 (siehe anschließend: Sonderfälle, a).

- **Sonderfälle:** Zweierbindungen (Bögen über zweimal zwei 16tel)

a) Nicht in der Ausgabe mitgeteilt sind die Bögen der VI II in T. 15 und 16: Hier sind in der Stimmendublette jeweils Zweierbindungen zu den 16teln ergänzt (1–2 und 3–4), die nicht nur (in T. 16) der Bindung der VI I widersprechen, sondern auch in einem anderen Kontext stehen als die autograph überlieferten Zweierbindungen (diese stehen jeweils auf ZZ 3), und die wir deshalb als Versehen deuten.

b) Auch in T. 42 weist die Stimmendublette bei ZZ 1 und 3 jeweils Zweierbindungen auf; diese stammen nicht aus der Erstkopie, aber auch nicht von W. F. Bach, sondern entweder vom Kopisten oder von einem Dritten. Auch J. S. Bach selbst kann als Urheber nicht ausgeschlossen werden. W. F. Bach hat diese Zweierbindungen jeweils zu Bögen über vier Noten geändert.

**Zusammenfassende Bewertung:**

Die von W. F. Bach ergänzten Artikulationsbögen übertragen in zahlreichen Fällen die autographen Bögen bei Gruppen von vier 16teln auf analoge Stellen, ohne hier allerdings präzise zu sein (Bogen 1–4 oder 1–5?), teils betreffen sie aber auch andere Figuren (siehe T. 9 sowie die unter 2. genannte Figur). An einer Stelle ändert er sogar die autograph Zweierbindung in einen Bogen über vier 16tel (T. 65). Mündliche Anweisungen des Vaters hierfür sind denkbar, bleiben aber Spekulation.

Wenngleich die fragliche Autorisierung und die (jedenfalls aus heutiger Sicht) mangelnde Präzision der Bögen problematisch bleiben, so können die Zusätze des ältesten Bachsohns vielleicht doch eine Hilfestellung, wenigstens aber einen interessanten Einblick in die aufführungspraktischen Umstände der Entstehungszeit der Kantate geben in dem Sinne, wie es Alfred Dürr anlässlich der Beschäftigung mit Fehlern und Ungereimtheiten in den Quellen zu Bachs *Matthäus-Passion* formuliert hat: „... die schlechthin überall zu beobachtende Nachlässigkeit in der Kennzeichnung des Geltungsbereichs von Legatobögen [zwingt] zu der Annahme, daß der Spieler sich nicht so sehr am Einzelfall des geschriebenen Notenbildes orientierte als an allgemeinen Regeln, die nur die Praxis selbst lehrte. Ein flüchtig hingeworfener Bogen besagte dann nicht mehr, als daß hier die Regeln für das Legatospiel anzuwenden seien, und das genügte.“<sup>7</sup>

**Weitere Anmerkungen:**

|     |              |  |
|-----|--------------|--|
| 1   | Bc           | <i>staccato</i> nur in <b>B 17</b>   |
| 6   | Ob II 4      | # in NA ergänzt nach Parallelstelle T. 97  |
| 30  | S            | <b>B 1:</b> ohne Bg  |
| 42  | VI I         | Zu den Bögen siehe die Anmerkungen oben zu W. F. Bachs Ergänzungen, Sonderfälle, b.  |
| 47  | S            | <b>A, B 1:</b> ohne Satzzeichen; NA folgt <b>C 1</b> und <b>C 2</b>  |
| 65  | VI I         | Die Zweierbindungen auf ZZ 3 finden sich in <b>B 12</b> (vermutlich autograph) sowie in <b>B 13</b> , wo W. F. Bach sie nachträglich zu einem Bg verbunden hat. Die Ausgabe teilt beide Befunde mit. |
| 67  | Bc 5         | <b>A:</b> <i>d</i> statt <i>e</i> , in <b>B 17, 18</b> nachtr. korr. zu <i>e</i> , in <b>B 19</b> e.   |
| 76  | S            | <b>A:</b> ohne Satzzeichen, <b>B 1:</b> Komma; NA folgt <b>C 1</b> und <b>C 2</b>  |
| 78  | Ob I, VI I 3 | in allen Quellen ohne #; NA ergänzt nach T. 27   |
| 79  | Ob I 5       | in <b>A</b> undeutlich, in <b>B 9</b> <i>g</i> <sup>1</sup> statt <i>a</i> <sup>1</sup> ; vgl. VI I  |
| 91  | S 1          | <b>B 1:</b> <i>e</i> <sup>2</sup> statt <i>d</i> <sup>2</sup>  |
| 95  | S 11–12      | <b>A:</b> undeutlich korr. / defekt  |
| 97  | S 2–3        | <b>A:</b> undeutlich, evtl. <i>e</i> <sup>2</sup> - <i>cis</i> <sup>2</sup> statt <i>cis</i> <sup>2</sup> - <i>d</i> <sup>2</sup> ? ZZ 3 undeutlich korr. und mit Tab. versehen                      |
| 100 | Ob I         | <b>A:</b> ohne <i>tr</i> -Zeichen (in <b>B 9</b> vielleicht von W. F. Bach ergänzt?)   |
| 102 | S            | <b>A:</b> undeutliche Korr. des ganzen Takts, in <b>B 1</b> deutlich wie NA  |
| 114 | Ob II        | siehe 6  |

**2. Choral**

Satzüberschrift in **A** *Choral. Allabreve*, in **B 5** (autograph) *Allabreve I Choral*, in den übrigen Stimmen nur *Allabreve*; in folgenden Stimmen ohne Titel: **B 1–4, 6–8, 12, 17, 19**.

In **A** ohne Besetzungsangaben, auf acht Systemen notiert (3 für die mit S, A und T gehenden Instrumente). Die in den Instrumentalstimmen abweichenden Noten (meist Halbe- statt zwei Viertelnoten u. ä.) bzw. zusätzlichen Haltebögen sind in NA als Stichnoten bzw. als Bg über dem System mit Angabe des/der Instrumentensiglen wiedergegeben (s. T. 18 Alto, 55/56 Tenore, et passim).

In **A** zahlreiche Auslassungen in der Textunterlegung, die jedoch durch **B** geklärt sind.

Die Trillerzeichen in VI II und Va nur in **B 14–16**. In den parallel verlaufenden Bläser- und Singstimmen finden sich keine Triller. Die Dublette der VI II

ist (ebenso wie bei den Bögen in Satz 1) reichlicher bezeichnet als die Erstkopie, die lediglich 3 *tr*-Zeichen enthält (T. 77, 106, 173). Die *tr*-Zeichen stammen vermutlich von W. F. Bach, wenn auch nicht mit gleicher Wahrscheinlichkeit wie die Bögen in Satz 1 (Ähnlichkeit mit dem *tr*-Zeichen von J. S. Bach)<sup>8</sup>. Sie sind ähnlich wie die Bögen nur sporadisch und nicht konsequent (bei Parallelstellen) gesetzt. In NA sind sie mit Beischrift der jeweiligen Instrumentensigle(n) wiedergegeben.

Zu den Melismen- bzw. Artikulationsbögen:

a) In den Singstimmen fehlen in **A** folgende Bögen (diese nur in **B**): Soprano: T. 9, 63; Alto: T. 30, 85, 104 (1. Bg), 121, 125, 129, 158f.; Tenore: T. 4, 28, 51, 82; Basso: T. 4, 104, 130, 158.

b) Die Quellen zeigen in den Instrumenten deutlich weniger Bögen als in den Singstimmen, teils auch von diesen abweichende. Dies könnte darin begründet sein, dass viele der Bögen in den Singstimmen in erster Linie die Funktion eines Melismenbogens haben, also vor allem die Textzuordnung in den oft sehr eng beschriebenen Quellen verdeutlichen; diese sind naturgemäß für die Instrumente bedeutungslos.

Artikulatorische Absicht kann jedoch auch bei den Singstimmen nicht ausgeschlossen werden; daher werden in NA (wie stets bei Carus-Ausgaben der Bachkantaten) sämtliche originalen Bögen wiedergegeben, jedoch nur sehr behutsam ergänzt und Bögen innerhalb eines Melismas nicht auf das ganze Melisma „ausgedehnt“.

Der Übersichtlichkeit halber sind in NA nur die Bögen der Singstimmen wiedergegeben (Ausnahme = der zusätzliche Bogen T. 42 in Ob/VI II). Die deutlich selteneren und teils abweichende Bogensetzung in den Instrumentalstimmen wird im Folgenden aufgelistet. Mögen die Befunde auch nicht in jedem Einzelfall sicher autorisiert und stringent sein, so ist doch jedenfalls mit der Möglichkeit einer bewusst unterschiedlichen Artikulation zu rechnen.

In den **Instrumenten** zeigen die Quellen nur folgende Bögen (bei S, A und T bedeutet *kursive* Angabe = auch in Quelle **A**, gerade = nur in **B**):

Soprano (Ctto, Ob I, VI I): T. 62, 63 (beide nicht in der VI I-Dublette **B 13**), 76, 93 (nur in **A**; Ctto = **B 5** hat Bg nur zu 1–2, übrige Stimm in **B** ohne Bg), 108 (in **B 12** Bg zu 1–3!), 135 (in VI I-Dublette = **B 13** Bg 2–3 statt 1–2!), 136 (nur Ctto = **B 5**).

Alto (Trb I, Ob II, VI II): T. 4 (nur 1. Bg, nur Trb = **B 6**), 6 (nur Trb = **B 6**), 42 (nur Ob, VI = **B 10, B 14/15**), 85 (in Trb, Ob = **B 6, B 10** nur zu 2–3), 95 (nur in **A** und **B 14/15** = VI), 98 (nur Trb = **B 6**), 104 (in **A** nur 1. Bg, in Ob, VI = **B 10, B 14/15** beide Bg).

Tenore (Trb II, Taille, Va): 6–7 (nur Trb = **B 7**), 30 (nur Va = **B 16**), 50 (nicht in Trb = **B 7**), 80 (nur **A** und Va = **B 16**; in Taille = **B 11** nur Bg 2–3!), 82 (nicht in Trb = **B 7**), 97 (nur Taille = **B 11**: dort Bg 1–2 und 3–4!)

Basso (Trb III): 138.

|       |      |  |
|-------|------|--|
| 17    | Bc 2 | <b>B 18, 19:</b> irrtümlich <i>G</i> statt <i>A</i> (richtig in <b>B 17</b> ; vgl. auch T. 41) |
| 21f.  | S    | <b>B 1:</b> Text <i>der Name</i> statt <i>den Namen</i>  |
| 23    | S    | <b>A, B 1, C 2:</b> ohne Satzzeichen; NA folgt <b>C 1</b> (gilt analog für T. 25 in A, T, B)   |
| 28–31 | A    | <b>B 2:</b> Textunterlegung (mit Korr. T. 29–30, siehe Durchstreichung):                       |



NA folgt **A** (dort Bg zu 1.–2. Note in T. 28 explizit gestrichen)

34, 47 S **A, B 1:** ohne Satzzeichen; NA folgt **C 1** und **C 2** (gilt analog für T. 37–38 bzw. 49 in A, T, B)

72 Ob II, VI II ZZ 1 in **A** wie Alto (zwei 4tel *a*<sup>1</sup>-*a*), in **B 10, 14, 15** zunächst ebenso, dann korr. zu Halbe *a*<sup>1</sup>. In Ob II wegen des Tonumfangs nötig, in VI II vermutlich irrtümlich an Ob II angeglichen?

77 S **A, B 1:** ohne Satzzeichen; **C 1:** Semikolon. NA folgt **C 2** (gilt analog für T. 80 in A, T, B)

77 VI II **tr** in **B 15** (Dublette) erst zur 4. Note

90 S **C 2:** Text *Er rett* statt *Errett!*

96f. A Haltebg in **A** nur im Instrumentalsystem sowie in **B 10, 14, 15** (Ob II, VI II).

109 S **A, B 1:** ohne Satzzeichen; **C 1:** Semikolon. NA folgt **C 2** (gilt analog für T. 113 in A, T, B)

<sup>7</sup> Alfred Dürr, *De vita cum imperfectis*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, edited by R. L. Marshall, Kassel / Hackensack (NY) 1974, S. 243–253. Auch in: A. Dürr, *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Kassel 1988, S. 158–166, Zitat S. 166.

<sup>8</sup> NBA I/3.2, KB S. 75.

|         |      |   |
|---------|------|---|
| 110     | B 3  | <b>A:</b> unleserlich   |
| 120ff.  | SATB | <b>C 1, C 2:</b> Text <i>Mit reichen Trost ...</i> ; NA modernisiert zu <i>reichem</i> (in <b>A</b> und <b>B</b> durch abkürzende Schreibweise nicht erkennbar, ob <i>n</i> oder <i>m</i> ).<br>Bezifferung nur in <b>A</b>   |
| 131–133 | Bc   | <b>A, B 1:</b> ohne Satzzeichen; NA folgt <b>C 1</b> und <b>C 2</b> (gilt analog für T. 141 in A, T, B)   |
| 137     | S    | Dauer der Note in <b>A</b> wegen eines Rastrierfehlers (Tinte im 2. Spatium ausgelaufen) undeutlich: nach der Note ist unterhalb des geschwärzten Spatiums ein nach oben geschwungener Strich oder Punkt zu erkennen. diesen „Strich mit Schweiß“ interpretiert NBA (I/3.2) als 4telpause; die Form ähnelt jedoch nicht den sonstigen 4telpausen in <b>A</b> . Wir plädieren für einen flüchtig geschriebenen, „verwischten“ Augmentationspunkt (so auch <b>B 4</b> sowie Trb autograph in <b>B 8</b> ).<br>in <b>A</b> zuerst undeutlich <i>Kön'g</i> (oder <i>König?</i> ), dann <i>Köng</i> ; in <b>B</b> außer diesen Schreibweisen auch <i>König</i> , <i>Kon'g</i> , <i>Kong</i> , mehrheitlich zweisilbig.<br>Bg nur in <b>B 2</b> , dort jedoch nur zu 2.–3. Note |
| 137     | B 1  | <b>A:</b> Textierung ( <i>lei-</i> ) <i>den</i> auf 4tel <i>h</i> , <i>in</i> auf folgende Note <i>c'</i> , <i>sei-</i> auf T. 159, Halbe <i>c'</i> , <i>-nem</i> auf T. 160, 4tel <i>d</i> . In <b>B 3</b> korr.<br><b>B 3:</b> Textierung T. 162 <i>leidn in</i> , T. 163 <i>sei-</i> . NA folgt <b>A</b> .<br><b>B 3:</b> Text <i>Recht</i> statt <i>Reich</i> ( <i>sic</i> )  |
| 143–152 | SATB | <b>A:</b> Bg nur zu 2.–3. Note; NA folgt <b>B 4</b><br><b>B 3:</b> <i>f</i> statt <i>e</i> (in <b>A</b> offenbar Korr. von <i>f</i> zu <i>e</i> , falsch gedeutet?)   |
| 158f.   | A    |   |
| 158–160 | T    |   |
| 162f.   | T    |   |
| 165     | T    |   |
| 167f.   | B    |   |
| 169     | T 2  |   |

### 3. Recitativo ed Arioso

Satzüberschrift in **A** nur *Recit*, in **B 5–8** (autograph) *Recit Arioso* (bzw. umgekehrt). In den übrigen Stimmen meist nur *Rec* oder *Recit*, in **B 10**, **11** *Arioso Basso solo*, in **B 16** *Arioso Basso*.  
In **A** keine Besetzungsangaben. Die Beischriften in T. 1–2 nicht in **A**.

|        |      |   |
|--------|------|---|
| 4      | Bc   | <b>B 18:</b> letzte Note <i>d</i> statt <i>H</i> .  |
| 8      | Bc   | <b>A, B 18:</b> letzte Note undeutlich (korr.?), evtl. <i>c'</i> statt <i>d'</i> ; in <b>B 17</b> deutlicher zu <i>d'</i> korr., in <b>B 19</b> deutlich (klingend) <i>d'</i> |
| 12     | B    | <b>A:</b> kein Bg   |
| 16     | Bc 5 | <b>A:</b> unleserlich durch Papierschaden   |
| 19, 23 | B    | <b>B 4:</b> Text <i>gantzen</i> (in T. 21 sowie stets in <b>A</b> mit Abkürzungsschleife). In <b>C 1, 2</b> <i>gantzem</i> .  |

### 4. Recitativo

In **A** ohne Satzüberschrift, in **B** *Rec:* oder *Recit*. In **A** keine Besetzungsangaben.  
Bezifferung in **B 17** (autograph) und **19** (in **B 19** T. 3 und 6 unbeziffert), in **A** nur zu T. 9b–10a:  $\frac{5}{8}$ . Dynamische Zeichen nur in **B**.

|     |        |   |
|-----|--------|---|
| 4   | VI I 2 | <b>B 12, 13:</b> Augmentationspunkt fehlt   |
| 6   | T      | <b>B 3:</b> Text <i>treu und</i> (ohne Bindestrich); NA folgt <b>A</b> sowie <b>C 1, 2</b> (im Sinne von „treulich und herzlich“) |
| 8   | T 1–2  | <b>A:</b> undeutlich (korr.?), darüber Tab. <i>g</i> (?)  |
| 8   | Bc 1   | <b>B 19:</b> wohl irrtümlich zu (klingend) <i>A</i> korr. (notiert mit Tab. <i>g</i> ).   |
| 8–9 | Bc     | Haltebg nur in <b>B 18</b>  |
| 10  | Bc     | <b>B 19:</b> Bezifferung 6 nicht durchstrichen  |

### 5. Aria Duetto

In **A** keine Satzüberschrift, in **B** meist *Aria*, in **B 6–8** und **16** (autograph) *Aria Duetto*. In **A** keine Besetzungsangaben.  
Dynamische Zeichen sowie Trillerzeichen (T. 11, 41) nur in **B** (die Trillerzeichen vielleicht von W. F. Bach ergänzt?). Die Dynamik (*p* / *f*) ist teils zum Auftakt der einsetzenden Singstimme bzw. des Continuo-Zwischenspiels gesetzt (wie in NA), teils aber eher zur folgenden Note lesbar (s. Anmerkungen zu T. 6, 28, 41, 46). NA vereinheitlicht im musikalisch logischeren Sinne, in der Regel der präziseren Erstkopie **B 17** folgend.  
In **A** sind folgende Stellen durch Papierschaden bzw. Tintenfraß defekt oder schwer lesbar: T. 16 Bc (zwischen 1. und 2. Note), 34 T (2.–3. Note), 45 Bc (1. Note), 46 T (2. Note), 57 Bc (2.–4. Note), 63 Bc (2.–3. Note). Alle Stellen konnten nach **B** sowie ergänzend auch nach Parallelstellen zweifelsfrei erschlossen werden.

|    |      |  |
|----|------|--|
| 6  | Bc   | <b>B 17–19:</b> <i>p</i> erst zu Beginn von T. 7   |
| 21 | A 10 | <b>B 2:</b> zwei 32stel <i>h'</i> <i>c'</i> (korr.?): NA folgt <b>A</b> ; vgl. auch T. 59 Tenore |

|        |      |   |
|--------|------|---|
| 28     | Bc   | <b>B 18, 19:</b> <i>p</i> erst zu Beginn von T. 29  |
| 32     | A    | <b>A:</b> 8. und 11. Note ohne # (in <b>B 2</b> nur vor 8. Note)  |
| 37     | Bc 3 | <b>B 18, 19:</b> <i>H</i> statt <i>A</i> , in <b>B 17</b> undeutlich ( <i>H</i> oder <i>A</i> ?); NA folgt <b>A</b>   |
| 41     | Bc   | <b>B 18, 19:</b> <i>f</i> erst zu Beginn von T. 42  |
| 46     | Bc   | <b>B 17:</b> <i>p</i> zur 5. oder 6. Note? <b>B 18, 19:</b> <i>p</i> erst zu Beginn von T. 47   |
| 48     | T    | <b>A:</b> 4. ZZ undeutlich, evtl. zwei 16tel <i>e'</i> <i>d'</i> ( <i>c'?</i> ) statt Achtel <i>e'</i> ; so ( <i>e'</i> <i>d'</i> ) zunächst in <b>B 3</b> , dann deutlich korr. wie NA                           |
| 51, 57 | A, T | <b>C 1:</b> Text <i>Vorrath</i> statt <i>Voraus</i>   |
| 52, 58 | A, T | <b>A, B 2, 3:</b> Text <i>dankbarn</i> (in <b>A</b> Endung teils nicht erkennbar), so auch <b>C 1</b> und <b>2</b> ; NA modernisiert zu <i>dankbarm</i> .<br>in allen Quellen Schlussnote <i>E</i> statt <i>C</i> |
| 66     | Bc   |   |

### 6. Choral

Satztitel *Choral* in **A** sowie in **B 3, 5–9, 11, 16**. In **A** von T. 11, 3. ZZ an ohne Bc-System.  
Choraltext nur in **B**.

In T. 12, 14 und 15 im Sopran in **A** sowie in den Instrumentalstimmen (**B 5, 9, 12, 13**) statt 1.–2. Note Halbe *d'* (T. 12, 14) bzw. 4tel *c'*; NA folgt der autographen Sopranstimme (**B 1**). Dass eine unterschiedliche Ausführung in Sopran und colla parte-Instrumenten intendiert war, ist unwahrscheinlich; eher ist anzunehmen, dass die Instrumentalparts irrtümlich oder aus Zeitmangel nicht angepasst wurden; daher gehen wir die Fassung der Instrumentalstimmen nicht in der Partitur wieder.

|    |       |  |
|----|-------|--|
| 2  | S, A  | Bg nur in <b>B 1</b> bzw. <b>2</b>   |
| 2  |       | Text: Komma nach <i>beweisen</i> in <b>B 1–4</b> (nicht in <b>C 1</b> und <b>2</b> )   |
| 3  | B     | <b>A:</b> keine Bg   |
| 9  | A 1–2 | Bg nur in <b>B 2</b>   |
| 9  | A     | 4. ZZ auch in Ob I ( <b>B 9</b> ) als zwei Achtel <i>a'</i> – <i>a</i> , wohl irrtümlich nicht an den Tonumfang der Oboe angepasst<br>Text: in <b>B 2</b> <i>dich</i> , statt <i>dich</i> : (ebenso in <b>C 1</b> ), in <b>B 3</b> ohne Satzzeichen  |
| 10 |       | <b>B 8</b> (= Trb III): mit Bg<br>Text <i>friedsam</i> nach <b>B 1</b> (autograph) und <b>B 4</b> (sowie <b>C 1</b> und <b>2</b> ); in <b>B 2</b> <i>friedlichs</i> , in <b>B 3</b> <i>friedlich</i> , beides ebenfalls autograph. In den zeitgenössischen Gesangbüchern überwiegend <i>friedlich</i> <sup>9</sup> |
| 11 | B 3–6 | Bg nicht in <b>B 6</b> (Trb I), in <b>B 10, 14, 15</b> (Ob + VI II)  |
| 11 |       | Bg nur zu 1.–2. Note   |
| 12 | A     | Bg nicht in den Instrumentalstimmen ( <b>B 7, 11, 16</b> )   |
| 12 | T     | Bg nicht in <b>B 8</b> (Trb III)   |
| 12 | B     | <b>C 1, 2:</b> Text <i>vor</i> statt <i>für</i>  |
| 12 |       | Bg nicht in den Instrumentalstimmen ( <b>B 7, 11, 16</b> )   |
| 14 | T     | Bg nicht in <b>A</b> und <b>B 8</b> (Trb III)  |
| 14 | B     | Text: Komma nach <i>bewahre</i> nur in <b>B 1</b> und <b>2</b> (autograph) sowie in <b>C 1</b> und <b>2</b>  |
| 14 |       |  |

<sup>9</sup> Vgl. NBA I/3.2, KB S. 72.