

Johann Sebastian
BACH

Ich geh und suche mit Verlangen

I go and search for thee with yearning

BWV 49

Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (SB), Oboe d'amore
2 Violinen, Viola, Violoncello piccolo
obligate Orgel und Basso continuo
herausgegeben von Felix Loy

Cantata for the 20th Sunday after Trinity
for soli (SB), oboe d'amore
2 violins, viola, violoncello piccolo
obligato organ and basso continuo
edited by Felix Loy

English version by Henry S. Drinker, revised by John Coombs

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

Partitur / Full score



Carus 31.049

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Sinfonia	6
2. Aria (Basso) Ich geh und suche mit Verlangen <i>I go and search for thee with yearning</i>	17
3. Recitativo e Duetto (Soprano e Basso) Mein Mahl ist zubereit' <i>My table is prepared</i>	24
4. Aria (Soprano) Ich bin herrlich, ich bin schön <i>I am joyous, I am glad</i>	27
5. Recitativo (Soprano e Basso) Mein Glaube hat mich selbst so angezogen <i>My faith again has won me thine affection</i>	35
6. Aria (Soprano e Basso) Dich hab ich je und je geliebet <i>Thee have I loved and loved forever</i>	37
Kritischer Bericht	52

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur (Carus 31.049), Studienpartitur (Carus 31.049/07),
Klaviersatz (Carus 31.049/03),
Instrumentalstimmen (Carus 31.049/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.049), study score (Carus 31.049/07),
vocal score (Carus 31.049/03),
instrumental parts (Carus 31.049/19).

Vorwort

Die Kantate *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49 für den 20. Sonntag nach Trinitatis wurde am 3. November 1726 in Leipzig erstmals aufgeführt.¹ Spätere Wiederauführungen sind möglich, jedoch nicht sicher belegbar.

Der unbekanntete Textdichter nimmt vielfach Bezug auf das Evangelium zum Sonntag (Mt 22,1–14), in dem das biblische Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl erzählt wird. Darüber hinaus sind zahlreiche Bilder des Kantatentextes dem Hohenlied Salomonis entnommen; der Anlass dafür ist in der Konzeption der Kantate als „Dialogus“ zu suchen, die sich aus der Tradition der Dialogkomposition des 17. Jahrhunderts herleitet. Gesprächspartner sind in aller Regel – so auch hier – die gläubige Seele (Sopran) und Jesus (Bass). Die Bilder aus der Liebeslyrik des Hohenlieds, das in der kirchlichen Tradition als Zwiegespräch der gläubigen Seele als „Braut“ mit dem „Bräutigam“ Jesus verstanden wird, liegen daher nahe und sind oft verwendete Topoi nicht nur in Textvorlagen für musikalische Kompositionen, sondern auch in anderen geistlichen Texten und Dichtungen.

An die Stelle des in der Gattung des Dialogus fehlenden Eingangschors tritt in Bachs Komposition ein Konzertsatz für Orgel mit Begleitung aller Instrumente. Dieser geht zurück auf den Finalsatz eines verschollenen Konzerts mit konzertierendem Melodieinstrument (diskutiert werden Flöte, Oboe, Oboe d’amore, Viola), das Bach später (1738) auch zum Cembalokonzert in E-Dur BWV 1053 umgearbeitet hat.² Die beiden anderen Sätze dieses Konzerts hat Bach übrigens in der Kantate BWV 169 verwendet, die wenige Wochen zuvor, im Oktober 1726 entstanden war.

Die Orgel ist auch in der folgenden Bassarie obligat eingesetzt, in der mit überbordender Triolenmotivik die Braut als Taube musikalisch präsent ist und die verlangende Suche des Bräutigams mit „sehrender“ Chromatik des Basses, aber wohl auch mit den großen Intervallsprüngen in der Orgelstimme illustriert wird. Im Duett Nr. 3 erscheint nach wenigen Rezitativ-Takten zitathaft nochmals das Hauptmotiv der Bassarie, bevor sich beide Stimmen im Duett vereinen.

Die Sopranarie Nr. 4 fällt durch ihre ungewöhnliche, reizvolle Instrumentierung mit den obligaten Partien für Oboe d’amore und Violoncello piccolo auf. Welches Instrument Bach mit der letzteren Bezeichnung genau gemeint hat, ist nach wie vor ungeklärt, ebenso wie die Spielhaltung (Schulterhaltung „da spalla“, also ähnlich wie Violine und Viola, oder Beinhaltung „da gamba“); jedenfalls existierten zu Bachs Zeit „kleine“ Violoncelli in verschiedenen Varianten und Bauarten (z. B. vier- oder fünfsaitig). Zum Stand der Forschung sei auf die Literatur verwiesen.³

Bach hat das Violoncello piccolo im vorliegenden Werk im Violinschlüssel notiert, der ohne Zweifel oktavierend gemeint ist; in unserer Edition wurde daher die „8“ für 8^{va} bassa ergänzt.⁴

Der sonst in der Kirchenkantate übliche vierstimmige Schlusschoral ist textlich und musikalisch quasi integriert in

das groß angelegte Schlussduett, in dem der Sopran die siebte Strophe des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Philipp Nicolai 1599) in langen Notenwerten singt, eingebettet in das instrumentale Ritornell und verbunden mit der umspielenden, dem Choralanfang verwandten Motivik von Orgel und Vokalbass.⁵

BWV 49 ist in autographischer Partitur und dem vollständigen, vermutlich von Bach revidierten Originalstimmensatz überliefert. Einzige Quelle für die obligate Orgelstimme ist jedoch die autographische Partitur. Im Originalstimmensatz ist sie nicht vorhanden; vermutlich gab es auch nie eine separate Orgelstimme, da Bach – wie auch in anderen Kantaten – wohl selbst die Orgel aus der Partitur spielte.

Abgesehen von einigen durch die flüchtige Notenschrift der Partitur oder durch Tinten- bzw. Papierschaden schwierig oder gar nicht lesbaren Stellen, die sich jedoch in der Regel durch die jeweils andere Quelle klären lassen, bestehen keine grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Edition. Im Einzelnen sei hierzu auf den Kritischen Bericht verwiesen.

Die erste kritische Ausgabe der Kantate BWV 49 erfolgte durch Wilhelm Rust 1860 innerhalb der „Alten“ Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (BG X, S. 301–340). Die Edition in der Neuen Bach-Ausgabe übernahm Ulrich Bartels im Jahr 1997 (NBA I/25, S. 109–156, Kritischer Bericht S. 62–107).

Stuttgart, im Februar 2012

Felix Loy

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1976, S. 91.

² Siehe NBA VII/4, KB S. 86–89 (Werner Breig, 2001), sowie NBA I/25, KB S. 64 und 93f. (Ulrich Bartels, 1997).

³ Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel etc. 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 10), Kapitel *Violoncello piccolo* (S. 584–601); Ulrich Drüner, *Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*, in: Bach-Jahrbuch 1987, S. 85–112. – Zur Spielhaltung siehe auch die Ausführungen von Sigiswald Kuijken in den Booklets der CD-Einspielungen: *Johann Sebastian Bach, The Cello Suites BWV 1007–1012*, S. Kuijken, *Violoncello da spalla* (Accent 24196, 2009); *Johann Sebastian Bach, The Brandenburg Concertos*, La Petite Bande, S. Kuijken (Accent 24224, 2010).

⁴ Beweise dafür, dass die Notierung oktavierend zu lesen ist, finden sich z. B. bei Schlüsselwechslern zum Bassschlüssel; siehe die Auflistung bei Prinz (wie Anm. 3), S. 591.

⁵ Ein weiterer, nur textlicher Choral-Bezug findet sich in der Sopranarie Nr. 4, deren Mittelteil beinahe unverändert dem Anfang der folgenden Kirchenliedstrophe entnommen ist: „Christi Blut und Gerechtigkeit | Das ist mein Schmuck und Ehrenkleid, | Damit will ich vor Gott bestehn | Wenn ich zum Himmel werd eingehn.“ (Leipzig 1638; EG 350, Strophe 1).

Foreword

The cantata *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49 for the 20th Sunday after Trinity was performed for the first time in Leipzig on 3 November 1726.¹ There may have been later performances, but these cannot be documented with any degree of certainty.

The unknown poet refers in manifold ways to the gospel for that Sunday (Matt. 22:1–14), which relates the parable of the royal wedding banquet. In addition, many images in the text of the cantata are taken from the Song of Solomon. The reason for this can be found in the concept of the cantata as a “dialogus” (dialog), which is derived from the 17th century tradition of dialogus compositions. As a rule – as is the case in this cantata – the partners in the dialog are the faithful soul (soprano) and Jesus (bass). The imagery from the love poetry of the Song of Solomon, which church tradition interprets as the dialog between the faithful soul – the ‘bride’ – and the ‘groom’ Jesus, clearly suggests itself and is a topos often used not only in texts intended for sacred compositions, but also in other sacred texts and poetry.

In place of the opening chorus, which is not found in dialogus compositions, Bach’s cantata contains a concertante movement for organ accompanied by all of the instruments. The concertante movement is derived from the finale of a lost concerto with a concertante melody instrument (flute, oboe, oboe d’amore and viola are all under discussion) which Bach later (1738) re-worked as the Harpsichord Concerto in E major BWV 1053.² Incidentally, Bach used the two remaining movements of this concerto in the cantata BWV 169 which was composed in October 1726, a few weeks previously.

The organ is also used as an obbligato instrument in the following bass aria, in which the bride as dove is represented by exuberant triplet motives and the bridegroom’s fervent search illustrated by a yearning chromaticism in the bass voice as well as by wide intervallic leaps in the organ part. In duet No. 3, after a few measures of recitative, the principle motive of the bass aria is quoted before both voices unite in duet.

The soprano aria (No. 4) is striking due to its unusual and charming instrumentation, with oboe d’amore and violoncello piccolo as obbligato instruments. It has not yet been clarified which instrument Bach actually intended with the latter designation, nor the position in which it is to be played (held at the shoulder – “da spalla” – similarly to violin and viola, or by the legs “da gamba”). In any event, a variety of “small” violoncellos existed in Bach’s time, of differing type and construction (e. g., four- or five-string). Further information on the current state of research can be gleaned from the pertinent literature.³

In the present work, Bach notated the violoncello piccolo in the treble clef which is, without a doubt, intended as an octave transposition; therefore, in our edition the “8” for 8^{va} bassa was added.⁴

The four-part closing chorale, customary in church cantatas, is in this case textually and musically integrated, as it were, into the large-scale final duet in which the soprano sings the seventh verse of the hymn “Wie schön leuchtet der Morgenstern” (Philipp Nicolai, 1599) in long note values. This is embedded into the instrumental ritornello and combined with the interwoven motivic framework – related to the beginning of the chorale – supplied by organ and bass voice.⁵

BWV 49 is extant as an autograph score and a complete set of original parts, presumably revised by Bach himself. The only source for the obbligato organ part is, however, the autograph score. It is not found in the original set of parts; presumably there never was a separate organ part, since Bach – as in the other cantatas – would have played the organ part himself, from the score.

Apart from a few instances which are almost or entirely illegible due to the perfunctory notation of the score or to damage of ink or paper (these, as a rule, can be clarified by referring to the other source respectively), no fundamental editorial difficulties were encountered. For details please refer to the Critical Report.

The first critical edition of the cantata BWV 49 was edited by Wilhelm Rust in 1860 as part of the “old” Complete Edition of the Bachgesellschaft (BG X, pp. 301–340). The edition in the Neue Bach-Ausgabe was edited by Ulrich Bartels in 1997 (NBA I/25, pp. 109–156, Critical Report pp. 62–107).

Stuttgart, February 2012
Translation: David Kosviner

Felix Loy

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel, ²1976, p. 91.

² See NBA VII/4, Critical Report, pp. 86–89 (Werner Breig, 2001), as well as NBA I/25, Critical Report, pp. 64 and 93f. (Ulrich Bartels, 1997).

³ Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel, etc. 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 10), chapter on *Violoncello piccolo* (pp. 584–601); Ulrich Drüner, *Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*, in: *Bach-Jahrbuch 1987*, pp. 85–112. – See also Sigiswald Kuijken’s remarks concerning the playing position in the CD booklets for *Johann Sebastian Bach: The Cello Suites BWV 1007–1012*, S. Kuijken, *Violoncello da spalla* (Accent 24196, 2009); *Johann Sebastian Bach, The Brandenburg Concertos*, La Petite Bande, S. Kuijken (Accent 24224, 2010).

⁴ Proof that the notation is meant to be read at the octave can be found, e. g., at clef changes to bass clef; see Prinz’s listing (as in footnote 3), p. 591.

⁵ A further, but only textual chorale reference can be found in the soprano aria No. 4, whose middle section is practically an unaltered copy of the beginning of the following hymn strophe: “Christi Blut und Gerechtigkeit | Das ist mein Schmuck und Ehrenkleid, | Damit will ich vor Gott bestehn | Wenn ich zum Himmel werd eingehn.” (Leipzig, 1638; EG 350 [EG = German Protestant Hymnbook], strophe 1).

Avant-propos

La cantate *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49 pour le 20^e dimanche après la Trinité fut donnée pour la première fois le 3 novembre 1726 à Leipzig.¹ Des reprises ultérieures sont possibles mais ne sont pas attestées avec certitude.

L'auteur inconnu du texte se réfère maintes fois à l'Évangile du dimanche (Mat 22,1–14), où il est question de la parabole biblique des noces royales. Le texte de la cantate reprend en outre nombre d'images du Cantique des cantiques de Salomon ; il faut en chercher la raison dans la conception de la cantate en tant que « dialogus » issue de la tradition de la composition en dialogue du 17^e siècle. Les interlocuteurs sont en général – comme ici – l'âme croyante (soprano) et Jésus (basse). Les images de la poésie amoureuse du Cantique des cantiques, appréhendé dans la tradition ecclésiastique comme le dialogue entre l'âme croyante, l'« épouse », avec son « époux » Jésus, s'imposent donc et sont des lieux communs souvent utilisés, non seulement dans les textes pour les compositions musicales mais aussi dans d'autres textes et poèmes sacrés.

À la place du chœur d'entrée absent dans le genre du dialogus, la composition de Bach propose un mouvement de concerto pour orgue avec accompagnement de tous les instruments. Le mouvement de concerto remonte au finale d'un concerto perdu avec instrument mélodique concertant (il est question d'une flûte, d'un hautbois, d'un hautbois d'amour ou d'un alto) que Bach remania plus tard (1738) en Concerto pour clavecin en mi majeur BWV 1053.² Bach utilisa en outre les deux autres mouvements de ce concerto dans la cantate BWV 169 écrite quelques semaines auparavant en octobre 1726.

L'orgue est aussi obligé dans l'air de basse suivant où la fiancée se présente sous les traits musicaux d'une colombe dans un foisonnement de motifs de triolets, illustrant la quête fiévreuse du fiancé par un chromatisme « languissant » de la basse mais aussi par de grands sauts d'intervalles à l'orgue. Dans le Duo n° 3, le motif principal de l'air de basse réapparaît encore une fois tel une citation au bout de quelques mesures de récitatif avant que les deux voix ne s'unissent dans le duo.

L'air de soprano n° 4 se distingue par son instrumentation inhabituelle, charmante avec les parties obligées du hautbois d'amour et du violoncelle piccolo. On ignore encore quel instrument Bach désigne exactement par ce terme, de même que la tenue de jeu (tenue à l'épaule « da spalla », donc comme un violon ou un alto, ou tenue de jambe « da gamba ») ; il existait en tous les cas au temps de Bach des petits violoncelles de variantes et de factures différentes (p. ex. à quatre ou cinq cordes). Il est renvoyé à la littérature secondaire sur l'état de la recherche.³

Dans l'œuvre présente, Bach a noté le violoncelle piccolo à la clé de sol, signifiant sans aucun doute le jeu à l'octave ; dans notre édition, le « 8 » a donc été ajouté pour 8^{va} bassa.⁴

Le choral de conclusion à quatre voix, courant par ailleurs dans la cantate d'église, est quasiment intégré textuellement et musicalement dans le duo de conclusion aux amples dimensions où le soprano chante sur de longues valeurs de notes la septième strophe du chant « Wie schön leuchtet der Morgenstern » (Philipp Nicolai 1599), inscrite dans la ritournelle instrumentale et mêlée aux motifs paraphrasants de l'orgue et de la basse vocale apparentés au début du choral.⁵

BWV 49 est conservée en partition autographe et dans le jeu de parties original complet, révisé sans doute de la main de Bach. L'unique source pour la partie d'orgue obligée est cependant la partition autographe. Elle n'existe pas dans le jeu de parties ; il n'y eut probablement jamais non plus de partie d'orgue séparée étant donné que Bach – comme aussi dans d'autres cantates – tenait lui-même sans doute l'orgue à partir de la partition.

À l'exception de quelques passages difficiles à déchiffrer voire illisibles en raison d'une écriture hâtive de la partition ou à cause de dommages d'encre ou de papier mais qui se laissent éclaircir en général à l'appui de l'autre source respective, l'édition ne présente pas de difficultés fondamentales. Il est renvoyé à ce propos à l'Apparat critique pour les détails.

La première édition critique de la Cantate BWV 49 est l'œuvre de Wilhelm Rust en 1860 dans le cadre de l'« ancienne » édition intégrale de la Bachgesellschaft (BG X, p. 301–340). Ulrich Bartels s'est chargé de l'édition dans la Nouvelle Édition Bach en 1997 (NBA I/25, p. 109–156, Apparat critique p. 62–107).

Stuttgart, en février 2012

Felix Loy

Traduction : Sylvie Coquillard

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel, 1976, p. 91.

² Voir Nouvelle Édition Bach (NBA) VII/4, Apparat critique p. 86–89 (Werner Breig, 2001), ainsi que NBA I/25, Apparat critique p. 64 et pp. 93s. (Ulrich Bartels, 1997).

³ Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel, etc. 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 10), Chapitre *Violoncello piccolo* (p. 584–601) ; Ulrich Drüner, *Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*, dans : *Bach-Jahrbuch* 1987, p. 85–112. – Sur la tenue de jeu, voir aussi les explications de Sigiswald Kuijken dans les booklets des enregistrements sur CD : *Johann Sebastian Bach, The Cello Suites BWV 1007–1012* ; S. Kuijken, *Violoncello da spalla* (Accent 24196, 2009) ; *Johann Sebastian Bach, The Brandenburg Concertos*, La Petite Bande, S. Kuijken (Accent 24224, 2010).

⁴ Des changements de clé à la clé de fa démontrent p. ex. que la notation doit être lue à l'octave ; voir l'énumération chez Prinz (comme Rem. 3), p. 591.

⁵ Une autre référence au choral, seulement au niveau du texte, se trouve dans l'air de soprano n° 4 dont la partie médiane est reprise presque sans changement du début de la strophe suivante du chant d'église : « Christi Blut und Gerechtigkeit | Das ist mein Schmuck und Ehrenkleid, | Damit will ich vor Gott bestehn | Wenn ich zum Himmel werd eingehn. » (Leipzig 1638 ; EG [Livre de chant protestant] 350, strophe 1).

Ich geh und suche mit Verlangen

I go and search for thee with yearning

Dialogus · BWV 49

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Sinfonia

Oboe d'amore

Violino I

Violino II

Viola

Organo

Continuo

8

16

* Zur *„gengsetzung in der Orgelstimme siehe den Kritischen Bericht. / Concerning slurring in the Organ*

Aufführungsdauer/Duration: ca. 27 min.

© 2012 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.049

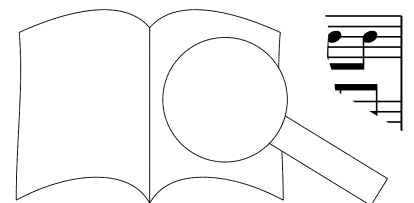
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

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

edited by Felix Loy

English version by Henry S. Drinker

revised by John Coombs

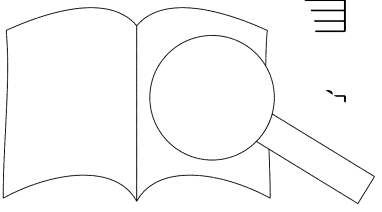


24

32

40

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

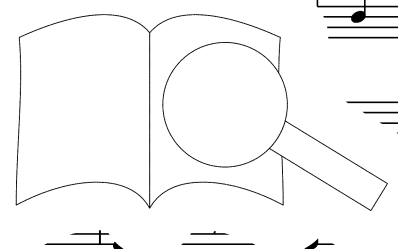


Musical score for measures 48-55. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Musical score for measures 56-63. The score continues with the same melodic line and piano accompaniment. At the end of measure 63, there is a double bar line and a repeat sign. The piano part includes some rests in the right hand during the final measures of this system.

Musical score for measures 64-71. The score continues with the same melodic line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The melody features some slurs and ties. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

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



72

Musical score for measures 72-79. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand and two for the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 72 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The piece concludes with a fermata over a whole note chord in the final measure.

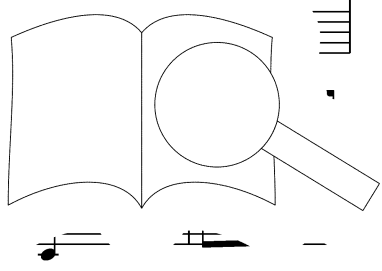
80

Musical score for measures 80-87. The score continues with four staves. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The melodic line in the right hand becomes more active with sixteenth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment. The piece ends with a fermata over a whole note chord.

88

Musical score for measures 88-95. The score continues with four staves. It features a variety of note values and rests. The right hand has a melodic line with some slurs, while the left hand has a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a fermata over a whole note chord.

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



96

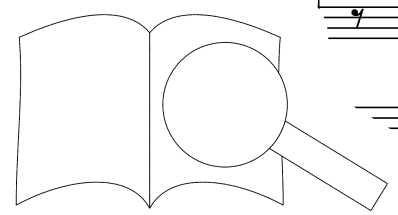
Musical score for measures 96-103. The system includes a vocal line with a trill (tr) and piano (p) dynamic, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

104

Musical score for measures 104-111. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

112

Musical score for measures 112-119. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern, and the vocal line has a melodic line. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid on the score.



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

120

Musical score for measures 120-127. The score is written for a single melodic line and a grand piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melodic line features a series of eighth-note patterns. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth-note patterns. The dynamic marking *p* (piano) is present at the end of the system.

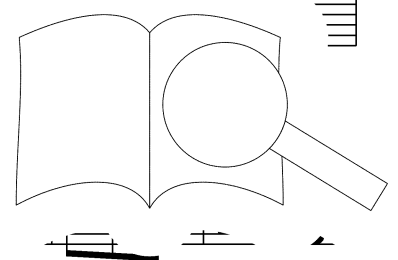
128

Musical score for measures 128-135. The score continues with the same melodic and piano accompaniment. The melodic line shows some chromatic movement. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The dynamic marking *f* (forte) is used in several measures. The system ends with a double bar line.

136

Musical score for measures 136-143. The score continues with the same melodic and piano accompaniment. The melodic line features a prominent dotted quarter note. The piano accompaniment includes some rests in the treble line. The system ends with a double bar line.

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



144

Musical score for measures 144-151. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include forte (f) and piano (p).

152

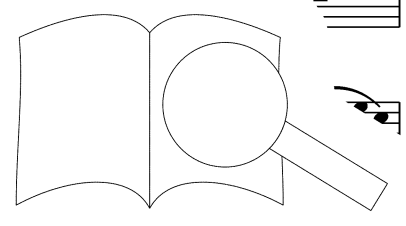
Musical score for measures 152-159. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note patterns. The vocal line has some rests. Dynamics include forte (f) and piano (p).

160

Musical score for measures 160-167. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note patterns. The vocal line has some rests. Dynamics include forte (f) and piano (p).

PROBE-PARTITUR

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

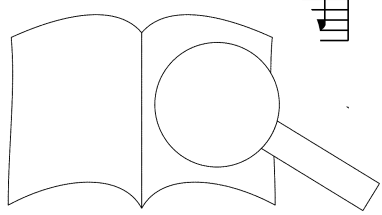


Musical score for measures 168-175. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano).

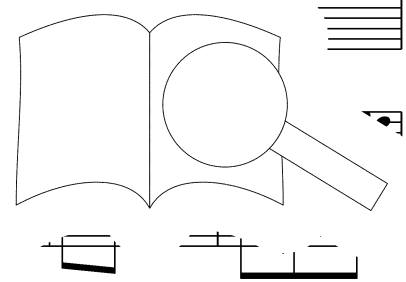
Musical score for measures 176-183. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note patterns. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).

Musical score for measures 184-191. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note patterns. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).

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



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

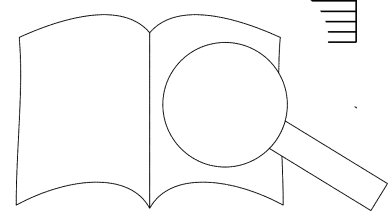


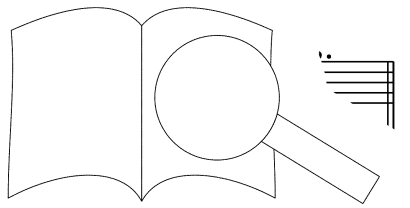
Musical score for measures 216-222. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 223-229. The score continues in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 230-236. The score continues in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The key signature has one sharp (F#).

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





Da capo

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

2. Aria (Basso)

Basso

Organo

Continuo

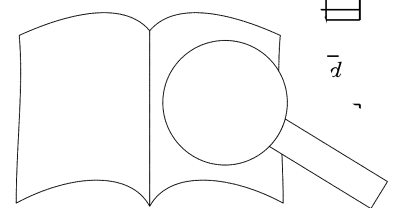
simile

21

Ich geh und suche.
I go and search for

27

lan-gen dich, mei-ne Tau-be, schön-te
yearn-ing. Thou way-ward spir-it, come to



Tau-be, schöns - te - Braut, dich, dich, - mei - ne - Tau - - - be, schöns-te -
 spir - it, come _____ to - me, thou, thou - way - ward spir - - - it, come to -

Braut, ich geh - und su - che mit - Ver - lan - gen, und su -
 me. I go - and search - for thee - with yearn - ing, and

- - - che - mit Ver - lan - - - au - be, dich,
 for - thee with yearn - - - spir - it, thou

mei - ne - T_F
 way - ward

- - - be, schöns-te -
 it, come to -

Sag an, wo bist du hin-ge-gan - -
 Say now, why art thou not re-turn - -

s. say wo bist -
 why art -

— du hin-ge-gan-ger
 — thou not re-turn -

dass dich mein Au -
 that I may love -

ge nicht mehr schaut, sag an, wo bist
 and care for thee? Say now, why art

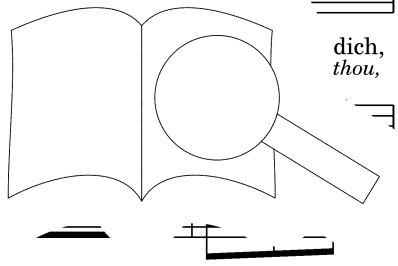
wo bist du hin-ge-gan-gen, sag an, wo bist du
 why art thou not re-turn-ing, say now, where art thou

hin, wo bist du hin-ge-gan-gen, dass dich mein Au re
 gone, why art thou not re-turn-ing, that I may love id

nicht mehr schaut?
 care for thee?

Ich geh cl mit Ver-lan-gen dich, mei-ne Tau-be,
 I go thee with yearn-ing, thou my be-lov-ed,

Braut, dich, mei-ne Tau-be, schöns dich,
 bride, thou, my be-lov-ed, fair - thou,



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

115

mei - ne - Tau - - - be, schöns - te - Braut. Sag an, wo bist du
 my - be - lov - - - ed, fair - est - bride. Say now, why art thou

120

hin - ge - gan - - - gen,
 not re - turn - - - ing?

125

sag an, wo bist du hin - ge - gan - gen, dass
 Say now, why art thou not re - turn - ing, that

131

dich mein Au - nicht mehr schaut, sag an, wo bist du,
 I may love - 1 care - for - thee? - Say now, why art thou,

136

wo bist du hin - ge - gan - gen,
 why art thou not re - turn - ing,

141

an, wo bist du hin, wo bist du hin-ge - gan - gen, dass dich mein _
 now, where art thou gone? Why art thou not re - turn - ing, that I may _

146

Au - - ge nicht mehr - schaut?
 love and care for thee?

151

Ich geh und su 1.
 I go and see the . n lan - gen, -
 yearn - ing, -

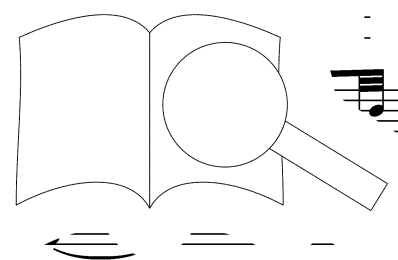
157

und su - Ver - lan - gen dich,
 and search f see with yearn - - - ing. Thou

162

Tau - be, dich, mei - ne Tau
 spir - it, thou way - ward spir

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



167

be,
it,

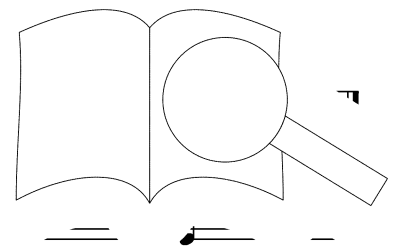
171

schöns-te _ Braut.
come to _ me.

177

182

187



3. Recitativo e Duetto (Soprano, Basso)

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso

Continuo Organo

Mein Mahl ist zu-be-reit' und mei-ne Hoch-zeit-ta-fel fer-tig, nur mei-ne ist
My ta-ble is pre-pared and read-y set a-gainst thy com-ing, and on-lv the

6

4

Mein Je-^endt Stim-me, wel-che mich er-
My Sav-ant I come to thee with joy-ful

noch nicht ge-gen-wär-tig, wel-come guest, art lack-ing.

7

Ich geh- und su- che- mit Ver-lan-gen dic
I go- and search for- thee with yearn-ing an



14

Mein Bräu - ti - gam, ich fal - le dir zu Fü - ßen. Komm, Komm,
 My Sav - iour dear, at thy feet I am fall - ing. Ah,
 schöns - te Braut. Komm, Schöns - te, komm,
 con - trite soul! Come, spir - it, come,

19

Schöns - ter, komm und lass - dich kü - lass dich küs - sen,
 Mas - ter, I would share - thy ta - ble,
 komm und lass dich küs - sen,
 come and share our ta - ble,

25

lass
 I
 t mein fet - tes Mahl ge - nie - ßen.
 n our feast of joy and glad - ness.

PROBEBE - PARTITUR
 Carus-Verlag

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

31

Piano accompaniment for measures 31-37, featuring treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Mahl ge - nie - ßen.
joy and glad-ness.

Mein Bräu - ti - gam,
My Sav - iour dear,

Komm, lie - be Braut, und ei -
Come, ran - somed soul, and has

Vocal line and piano accompaniment for measures 31-37, including the lyrics provided.

38

Piano accompaniment for measures 38-43, continuing the key signature of three sharps.

mein
m' Sav

ich ei -
I has

le - nun, komm, lie - be
ten - near, come ran - somed

Vocal line and piano accompaniment for measures 38-43, including the lyrics provided.

44

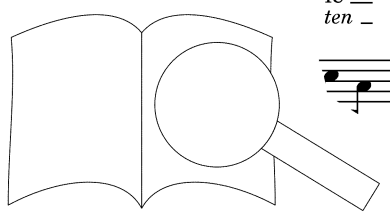
Piano accompaniment for measures 44-49, continuing the key signature of three sharps.

le - nun, mein Bräu - ti -
ten - near, my Sav - iour

le -
ten -

le - nun, komm, lie - be Braut, komm, komm, komm, I
ten - near, come, ran - somed soul, come, come, come,

Vocal line and piano accompaniment for measures 44-49, including the lyrics provided.



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

50

nun, die Hoch - zeit - klei - der, die Hoch - zeit - klei - der an - zu -
 near, in fes - tal gar - ments, in fes - tal gar - ments to ap -

nun, die Hoch - zeit - klei - der, die Hoch - zeit - klei - der an
 near, in fes - tal gar - ments, in fes - tal gar - ments to

56

tun, die Hoch - zeit - klei - der an - zu - tun.
 pear, in fes - tal gar - ments to ap - pear.

tun, die Hoch - zeit - klei - der an - zu - tun.
 pear, in fes - tal gar - ments to ap - pear.

4. Aria (Sopr)

Oboe d⁷

Sc.

Continuo
Organo

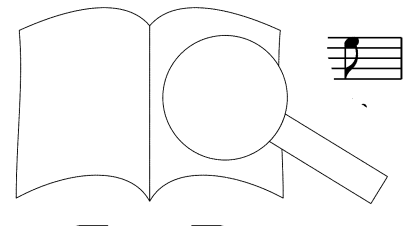
4

7

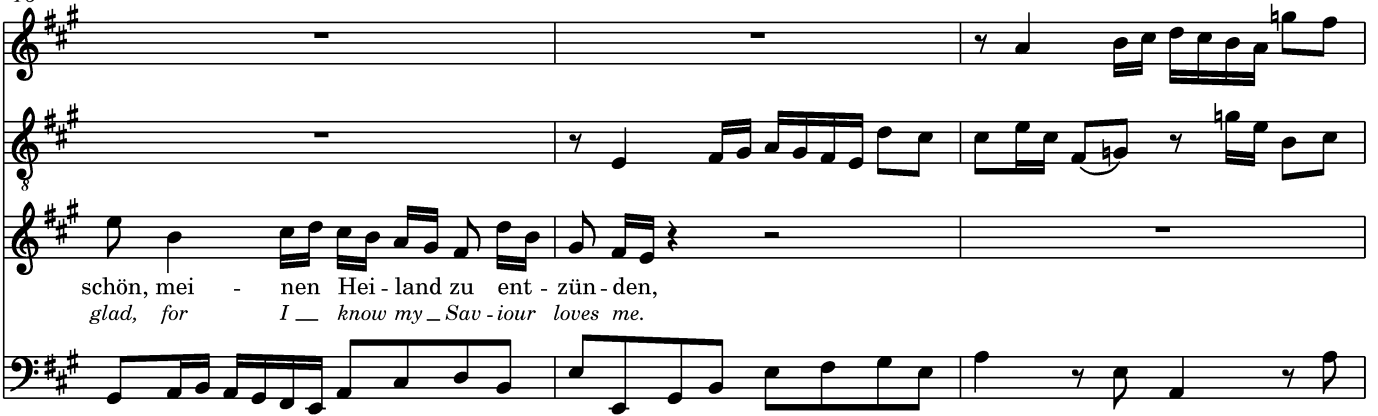
10

13

bin herr-lich, ich bin schön, _____
 am joy - ous, I am glad, _____



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



schön, mei - nen Hei - land zu ent - zün - den,
glad, for I - know my Sav - iour loves me.



ich bin herr - lich, ich bin schön,
I am joy - ous, I am glad, ich bin
I am

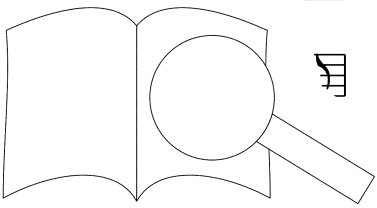


schön, glad, nerr - lich, ich bin schön, mei - nen
joy - ous, I am glad, for I -

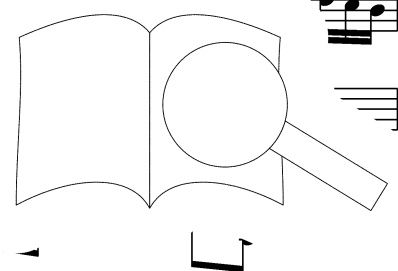
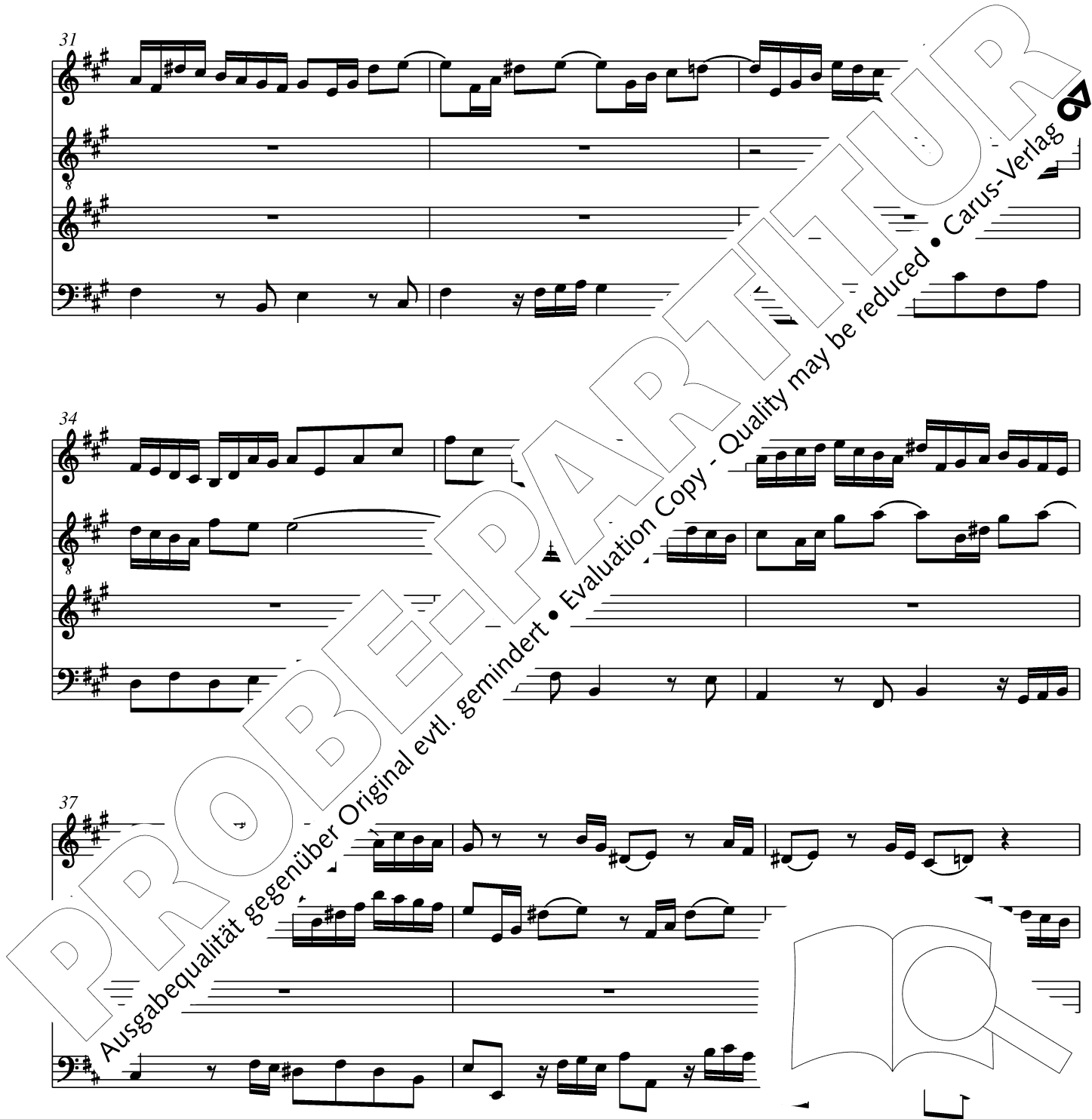


d zu ent - zün
Sav - iour loves

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



Hei - land zu - ent - zün - den.
know my Sav - iour loves me.



40

Sei - nes Heils Ge - rech - tig - keit ist mein Schmuck und Eh - ren -
 His re - gard and righ - teous - ness, these will be my fes - tal

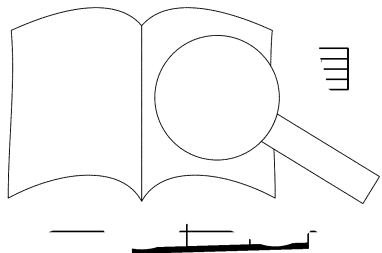
43

kleid, sei - nes Heils Ge - rech - tig - keit ist
 dress, his re - gard and righ - teous - ness, my fes - tal

46

kleid, ist mei - ne Eh - ren - kleid,
 dress, these my fes - tal dress,

49



52

stehn, und da - mit will ich be - stehn, wenn ich
wear, these the gar - ments I - will wear, when I

55

werd in Him - mel gehn, wenn ich werd in Him - mel gehn, wenn ich
come to heav - en there, when I - come to heav - en there, when I -

58

Him - mel gehn. Ich bin herr - lich, ich bin
heav - en there. I am joy - ous, I am

61

ich bin herr - lich, ich bin se
I am joy - ous, I am g

64

zün-den, loves me. ich bin herr-lich, ich bin
I am joy-ous, I am

67

schön, glad, ich bin herr-lich, ich bin schön
I am joy-ous, I am p' ent - Sav-iour

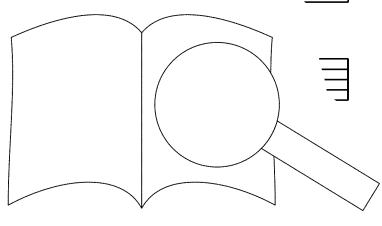
70

zün loves

73

ich bin herr-lich, ich bin schön, mei - nen
I am joy-ous, I am glad, for I - i

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



76

den.
me.

79

82

85

6 5 6 4

5. Recitativo (Soprano, Basso)

Soprano

Mein Glau-be hat mich selbst so an-ge-zo-gen.
My faith a-gain has won me thine af-fec-tion.

Basso

So bleibt mein Her-ze dir ge-wo-gen, so
I take thee now in my pro-tec-tion, and

Continuo
 Organo

4

Wie wohl ist mir! Der Him-mel
How hap-py - I! For heav-

will ich mich mit dir in E-wig-keit ver-trau-en und ver-lo-ben.
so will I be-troth thee un-to me for-ev-er and for-ev-er.

8

ho-ben. Die Ma-jes-tät ruft selbst und sen-det ih-re Knech-^t
o-pened. The High-est calls me there, his ser-vants are di-rect

ge-^{1.} schlech-te im Him-mels-
sup - lect - ed in heav-en's

11

saal bei dem Er-lö-sungs
ban-quet hall their feast

sein, hier komm ich, Je-su, lass mich
to be, here come I, Mas-ter, take thou

14

Sei bis im Tod ge-treu, so leg-ich dir-die-Le-bi
Be faith-ful un-to death, and I will give to thee a

6. Aria (Soprano, Basso)

Oboe d'amore
Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso

Organo

Continuo

Musical score for measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features staves for Oboe d'amore/Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Basso, Organo, and Continuo. The vocal parts (Soprano and Basso) are currently silent, indicated by a horizontal line with a fermata. The instrumental parts are active, with the strings and keyboard providing a rhythmic and harmonic accompaniment.

Musical score for measures 5-9. The instrumental parts continue with various rhythmic patterns. The vocal parts remain silent. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 10-14. The instrumental parts continue. The vocal parts remain silent. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. In the bottom right corner, there is a graphic of an open book with a magnifying glass over it.

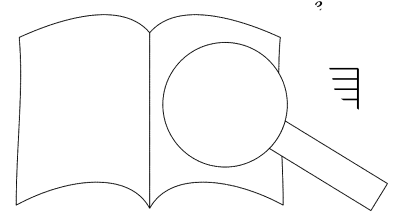
15

Dich hab ich je und je
Thee have I loved and love

20

Wie bin
What joy

hab ich je und je, dich hab ich je und ic dich
have I loved and loved, thee have I loved and' dich



Piano accompaniment for measures 25-29, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

ich doch so herz - - - lich
 my Sav - - - iour brings - - - to
 hab - - - ich je - - - und je ge - lie - bet,
 have - - - I loved - - - and loved - - - for - ev - er,

Piano accompaniment for measures 30-34, including a trill (tr) in measure 34.

Piano accompaniment for measures 30-34, continuing from the previous page.

fro me, dass
 my

n hab ich - je und je, dich hab ich je und
 .ee have I - loved and loved, thee have I loved e

Piano accompaniment for measures 35-39, including a graphic of an open book.

35

mein Schatz ist das
al - - - pha and o - - - A

dich hab ich je und je,
thee have I loved and loved,

40

und
ga,

set, dich hab ich je und je, je und je
-er, - thee have I loved and loved, loved and lover

Piano accompaniment for measures 46-50, featuring treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

der An - - - fang und
 be - - - gin - - - ning mine,

Vocal line for measures 46-50, including a bass line.

dich hab ich je und je ge - lie -
 thee have I loved and loved for - ev -

Piano accompaniment for measures 51-55, continuing the musical piece.

Piano accompaniment for measures 51-55, continuing the musical piece.

das
 and

Vocal line for measures 51-55, including a bass line.

de.
 ing.

bet, je und je ge - lie - het,
 er, loved and loved for - ev

Piano accompaniment for measures 56-60, concluding the musical piece.

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

56

Musical score for measures 56-60. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system continues the melody and accompaniment.

61

Musical score for measures 61-65. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef. The melody in the right hand has some grace notes and rests. The bass line provides a steady accompaniment.

66

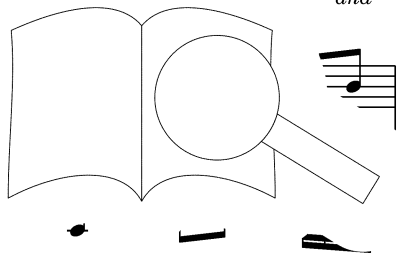
Musical score for measures 66-70. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef. The melody in the right hand has some grace notes and rests. The bass line provides a steady accompaniment.

Piano accompaniment for measures 71-75, featuring treble and bass staves with piano (*p*) dynamics.

und da - - rum zieh — ich dich — zu m:
 and there - - fore draw — I thee — to

Vocal line and piano accompaniment for measures 76-80. The vocal line includes German and English lyrics.

Er wird mich doch
 To dwell in pa - -
 ich, zieh — ich dich zu mir, — dich hab - und
 thee, draw — I thee to me, — thee ha and



82

zu - - - sei - - - nem Preis - - -
 ra - - - dise - - - with him, - - -

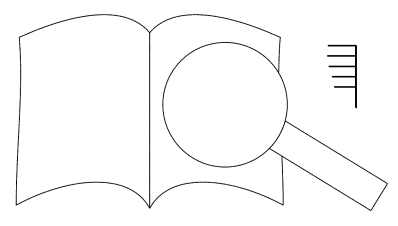
je - - - ge - lie - bet, und
 loved - - - for - ev - er, and

tr

87

auf - - - neh - - - men
 en - - - throned a - - -

ich dich zu mir, - und
 I thee to me, - and



PROBEEPARTITUR

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

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

Piano accompaniment for measures 92-96, featuring treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

in mongst das Pa - - - ra - - - deis,
 the the se - - - ra - - - phim,

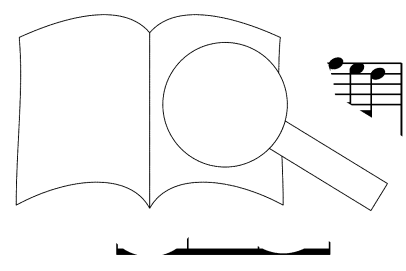
da - rum zieh ich dich zu mir, und da - r
 there-fore draw I - - - thee to me, and there

Piano accompaniment for measures 97-101, continuing the key signature of three sharps.

Piano accompaniment for measures 97-101, continuing the key signature of three sharps.

mir, da - - rum zieh ich - - - dich zu - - - mir,
 me, there - - - fore draw I - - - thee to - - - me,

Piano accompaniment for measures 102-106, continuing the key signature of three sharps.



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

Piano accompaniment for measures 102-106, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

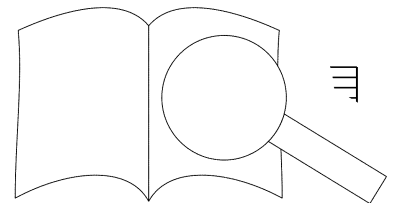
des in klopf bless - - ich ed - - - in ness die trans - - -
 dich hab ich je und je ge - lie - - bet, je und je
 thee have I loved and loved for - ev - - er, loved and love

Piano accompaniment for measures 107-111, continuing the treble and bass clef with a key signature of three sharps.

Piano accompaniment for measures 107-111, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps.

Hän - - - de.
 cend - - - ing.
 da - rum zieh - - - ich - dich zu mir
 there - fore draw - - - I - thee to -

Piano accompaniment for measures 112-116, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps.



112

Piano accompaniment for measures 112-116, featuring treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

113

Vocal line for measure 113, showing a whole rest.

Ich kom - - me bal -
 Soon will I - e

Piano accompaniment for measures 117-121, continuing the musical accompaniment.

117

Piano accompaniment for measures 117-121, continuing the musical accompaniment.

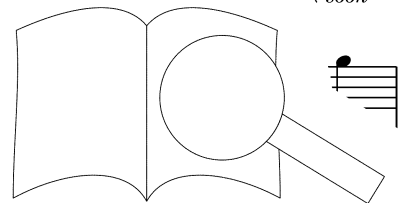
A
A

- men,
 - men!

bald,
 come,

ich kom -
 soon will

bald, ich
 soon



Piano accompaniment for measures 122-126, featuring treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

An empty vocal staff with a treble clef and a key signature of three sharps.

Vocal line with lyrics: kom - me bald, bald, bald, bald, bald, bald, ich kom -
will I come, soon, soon, soon, soon, soon will

Piano accompaniment for measures 127-131, continuing the key signature of three sharps.

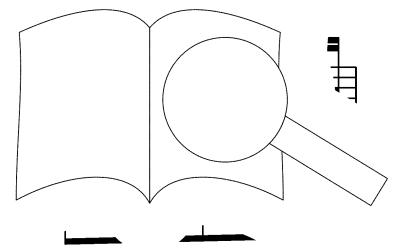
Piano accompaniment for measures 127-131, featuring treble and bass staves.

Vocal line with lyrics: a - - - - men,
A - - - - men!

A trill (tr) is indicated above the final note of the vocal line.

Vocal line with lyrics: bald, bald, bald, bald, bald, bald, ich kom-me bald,
come, soon, soon, soon, soon, soon will I come,

Piano accompaniment for measures 132-136, featuring treble and bass staves.



Piano accompaniment for measures 132-136, featuring treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

komm, Come du
 ich ste - - - he vor der Tür,
 I stand - - - be fore the door,

Vocal line for measures 132-136, including German and English lyrics.

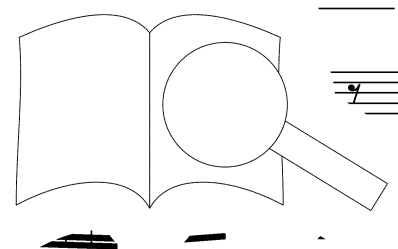
Piano accompaniment for measures 137-141, continuing the musical accompaniment.

Piano accompaniment for measures 137-141, featuring treble and bass staves.

schön fair Freu - - - den kro - - -
 fair crown of glad - - -
 Tür, vor der Tür, ich
 door, be fore the door, I

Vocal line for measures 137-141, including German and English lyrics.

Piano accompaniment for measures 142-146, concluding the musical piece.



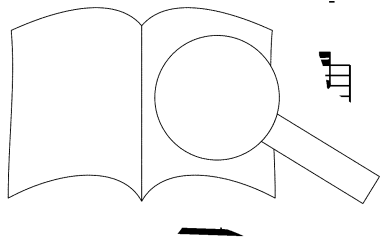
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ne, bleib nicht lan
 ness, wait no long

he vor der Tür, ich ste
 be fore the door, I stand

ge.
 er.

nach auf, mach auf, mach auf, mein
 pre - pare, pre - pare, pre - pare thou mach



Piano accompaniment for measures 152-156, featuring treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Dei - - - ner wart ich mit
 Joy for which man - - - kind

auf, mein Auf - - ent - halt, mach auf, mein Auf - - ent -
 pare thou mine a - bode, pre - pare thou mine a -

Piano accompaniment for measures 157-161, continuing the key signature of three sharps.

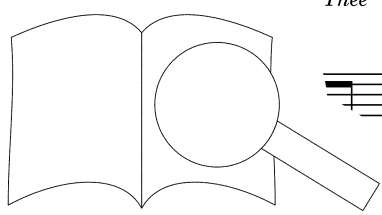
Piano accompaniment for measures 157-161, continuing the key signature of three sharps.

Ver is gen. ing.

- - - ent - halt, mach auf, mein Auf - - Dich
 a - bode, pre - pare thou mine Thee

Piano accompaniment for measures 162-166, continuing the key signature of three sharps.

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



162

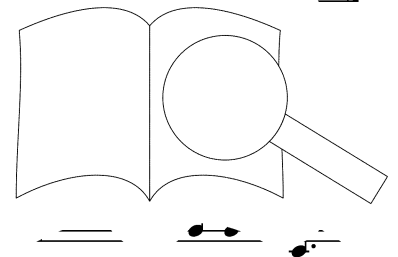
hab — ich je — und je — ge — lie-bet, und da — rum
 have — I loved — and loved — for — ev - er, and there — fore

167

zieh — ich dich — zu mi — ich je und je ge —
 draw — I thee — to I loved and loved for —

172

- bet, — und da — rum zieh —
 - er, — and there — fore draw —



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Autographe Partitur. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur *Mus. ms. Bach P 111*.

Die Handschrift kam mit dem Nachlass C. Ph. E. Bachs über Georg Poelchau in die Bibliothek der Berliner Sing-Akademie und wurde von dort zusammen mit anderen Bach-Handschriften 1854 an die Königliche Bibliothek Berlin verkauft.

Originaler Umschlag mit autographe Aufschrift auf Umschlagseite 1:

Dominica 20. post Trinit: I Dialogus I Ich geh und suche mit Verlangen p la l due Voci. I 1 Hautb. d'Amour I 2 Violini I Viola I Violoncello piccolo I e I Organo obligato. I di I Joh: Sebast. Bach. Außer dem Bibliothekseintragungen.

Autographe Kopftitel auf der 1. Notenseite:
J. J. Do[mini]ca 20. post Trinit. Dialogus.

Die Quelle besteht aus 6 hintereinander liegenden Bögen sowie einem Einzelblatt (vor dem letzten Bogen) im Format ca. 35 x 21 cm; nur der letzte Bogen ist beschnitten. Wasserzeichen der Bögen: Gekrönte Figur (Monogramm?) zwischen Zweigen, darunter die Buchstaben I C F, auf Steg (NBA IX/1, Nr. 132). Wasserzeichen des Einzelblatts: Mondichel mit Gesicht nach heraldisch rechts (NBA IX/1, Nr. 96). Autographe Bogenzählung auf Bogen 2 bis 7 sowie dem Einzelblatt 6. Die Partitur besteht aus 23 beschriebenen Seiten. Seite [2] bis [4] des letzten Bogens sind rastrierte S. [2] ansonsten leer; auf S. [3] auf dem 6. bis 8. System Bleistift Notenskizzen von unbekannter Hand, S. [4], vollständig beschrieben mit dem Fragment einer *Canto* und *Violoncello obligata* [sic] bezeichnet in der Handschrift Anna Magdalena Bachs.¹ 1. zur Kantate gehörig.

Satz 1 ist eine Abschrift aus einem Konzertsatz; siehe dazu NBA I/25, KB S. 64 und 92, KB S. 88f. (W. Breig, z. s. 1976, S. 24).
Der Handschriftcharakter, während die Notenschrift teilweise schwierig zu lesen ist, sind die Korrekturen darstellbar.

Die Quelle ist in der Staatsbibliothek zu Berlin, www.bach-digital.de.

B. Autographe Partitur. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur *Mus. ms. Bach P 111*.

Die Handschrift kam mit dem Nachlass C. Ph. E. Bachs über Georg Poelchau in die Bibliothek der Berliner Sing-Akademie und wurde von dort zusammen mit anderen Bach-Handschriften 1854 an die Königliche Bibliothek Berlin verkauft.
Die Handschrift B 5, 7 und 10 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: B 1 und 2: Großes Wappen von Schönburg (NBA IX/1, Nr. 72); übrige Stimmen sowie Umschlag: wie A. Maße ca. 34 x 21 cm.

Hauptschreiber ist Johann Heinrich Bach, daneben erscheinen Christian Gottlob Meißner, David Salomon Reichardt und die Anonymi IIe und IIIh.³

Die Stimmen zeigen zahlreiche Revisionseintragungen, die zum Teil möglicherweise autograph sind. Die Stimmen im Einzelnen:

B 1: *Canto*. **B 2:** *Basso*. **B 3:** *Hautbois d'Amour* I. **B 5:** *Violino I.* (Dublette). **B 6:** *Violino II* (Dublette). **B 8:** *Viola*. **B 9:** *Violoncello* (Dublette von **B 11**). **B 11:** *Organo* (Dublette von **B 11**).

Eine eigene *Organo*-Stimme ist, die niemals existierte, ist fraglich; die Partitur gespielt worden sein.

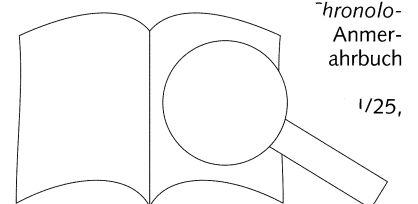
Die Quelle ist als Digitalisat in der Staatsbibliothek zu Berlin, www.bach-digital.de.

Drei weitere Ausgaben (von der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die ersten 18. bzw. 19. Jahre des 19. Jahrhunderts) für die vorliegende Edition.

Diese Ausgaben verstehen sich als kritische Editionen unter Berücksichtigung des Kontextes und der ursprünglichen Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Ausgabe der Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt worden.⁵ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinfacht, 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

1 Beschreibung des Fragments bei Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957 (Tübinger Bach-Studien, Heft 1).
2 Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997, S. 165 (Catalogus Bibliothecae Cantabrigiae Cantabrigiae).
3 Bezeichnung der anonymen Ausgabe der Leipziger Vokalwerke und Nachträge von 1957, Kassel 1976. – S. 24.
4 Zu diesen Quellen siehe NBA IX/1, Nr. 92–94.
5 *Editionsrichtlinien Musikwissenschaftlicher Institute in der Bundesrepublik Deutschland*, Bernhard R. Appel und R. Appel, Kassel 2000 (= *Musikwissenschaftliche Gesellschaft für Musikforschung*, Bd. 30).



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

Abkürzungen:

B = Basso, Bc = Basso continuo, Bg = Bogen/Bögen, KB = Kritischer Bericht, Korr./korr. = Korrektur/korrigiert, NBA = Neue Bach-Ausgabe, NA = die vorliegende Neuausgabe, Obda = Oboe d'amore, Org rH = Organo rechte Hand, S = Soprano, Str = Streicher, T. = Takt, Tab. = Tabulaturbeischrift(en), Va = Viola, Vc pic = Violoncello piccolo, VI = Violino.

Die Einzelanmerkungen werden zitiert in der Reihenfolge Takt – Stimme – ggf. Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Für Org rH erübrigt sich die Quellenangabe, da A die einzige Quelle für diese Stimme ist. Bei Quelle B wird nur dort spezifiziert, wo mehr als eine Quelle überliefert ist (Erstkopie und Dublette), im Übrigen wird nur „B“ angegeben. Bezieht sich die Anmerkung auf beide Exemplare einer Stimme, so steht ebenfalls nur „B“.

Mit der autographen Partitur A und dem aus A kopierten Stimmensatz B (einschließlich der Dubletten in B, die von den jeweiligen Erststimmen kopiert sind) haben wir eine für Bachs Kantaten typische Quellenlage vor uns (jedoch ist in B keine obligate Orgelstimme vorhanden). Hauptquelle ist A; die Partitur enthält, von dem aus unbekannter Vorlage kopierten ersten Satz abgesehen, zahlreiche Korrekturen und ist recht flüchtig geschrieben (Charakter einer Erstniederschrift), daher ist die Quelle teils schwierig zu lesen. Der gültige Text ist jedoch meist aus A selbst oder durch B eindeutig zu bestimmen.

Da für den Stimmensatz B eine autographe Revision nicht sicher nachbar ist, werden Lesarten aus B nur bei in A zweifelhaften Stellen sowie bei Angaben, die A nicht oder nur teilweise enthält (e^t und Artikulation, Worttext sowie Satzüberschriften). Die Fälle sind in den Einzelanmerkungen genannt bzw. diskutiert.

Eindeutige, singuläre Kopierfehler in einer der Quellen (B 5) sind in den Einzelanmerkungen nicht erwähnt. Quellen auch für das Doppelkreuz gebrauchten nicht verzeichnet. Die Orgel- bzw. Continuo ist im Chorton (einen Ganzton tiefer) über die daraus resultierenden, h² schreiben der Continuo stimmen nicht berichtet.

1. Sinfonia

Satzüberschrift *Sinfonia* ... Setzungsangaben. Dieser Satz ist ...; somit war hier sicher nicht ...; teilweise wurde der Satz aus einer ... (?) Konzertvorlage kopiert. ...-Dur transponiert angegeben. ... oder A an zahlreichen Stellen; da ... et. In der Partitur A fehlen lediglich ...

... gelstimme: ... gelstimme weist einige unklar gesetzte Artikulation ... System auf (bes. in den Takten 146–189); sie reichen ... alle Noten eines Takts, sondern sind in etwa zentriert über ... 4 mittleren Noten gesetzt, ohne dass eine eindeutige Zuordnung ... möglich wäre. Die vorliegende Ausgabe gibt diese Bögen ganztaktig wieder, um nicht eine größere Genauigkeit zu suggerieren, als es dem Quellenbefund entspricht; eine abweichende Artikulation etwa

bei großen Intervallen ist denkbar, lässt sich jedoch aus der Quelle nicht eindeutig ableiten.⁶ Insofern seien die Bögen – nach zeitgenössischem Usus⁷ – als allgemeiner Hinweis auf die Anwendung der Regeln des Legatospieles verstanden.

Dynamische Zeichen (*p*, *f*) fehlen an folgenden Stellen: in A: VI I: 30, 66, 179, 238, 244; VI II: 129, 191; Va: 85. In T. 140, 144, 146, 183, 187, 219 und 225 steht in A *forte* bzw. *piano* jeweils einmal deutlich abgesetzt über der Akkolade und ist damit vermutlich für alle Begleitinstrumente gültig; in 146, 183 und 187 jedoch zusätzlich beim System VI II (146) bzw. VI I (183) bzw. beiden VI. in B: Obda: 238, 244; VI I: 219, 223; VI II: 83, 187.

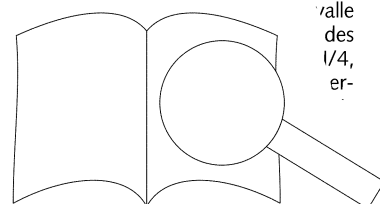
27	VI II, Va	<i>p</i> in den Quellen auch als zur 2. Achtel gehörend lesbar (in Obda und VI I deutlich auf 1)
52	Bc 3	B 10, 11: ohne #
53	Org rH 5	# statt ♯; vgl. VI II
54	Obda, VI I 5	In allen Quellen <i>ais</i> ¹ (mit #) statt <i>a</i> ¹
58	VI I 3	B: <i>a</i> ¹ (mit ♯ statt #); vgl. aber Obda: dort korr. zu #
71	Va 1–2	B: <i>h–a</i> statt umgekehrt
85	Va	B: <i>f</i> bereits zu Taktbeginn; NA Oberstimmen an (in A kein <i>f</i>) keine Wiederholung des Auf
88	Org rH	B: <i>h</i> ¹ statt <i>a</i> ¹
128	VI I 1	B: Sekund zu tief
144	Obda	B: <i>f</i> statt <i>p</i>
146	Obda	B: <i>c</i> ¹ (mit undeutl. dens) statt <i>d</i> ¹
163	Va 2	A, B: mit #
169	Bc 2	B: <i>gis</i> ² st
184	Obda 1	B: ohr
215	Bc 1–2	B:
233	Va 1–2	B:

In ... Satz in ... also *d*¹–*cis*¹ ... Setzt man die ... vorlage in D-Dur ... die bewusste Ände ... in Fehler in A ist nicht ... positionsfehler beim Ko ... ge?). Vgl. auch Cembalo ... 1053, 3. Satz: Dort hat Va in ... gehend *dis*¹; dies könnte auch ... von B (Sextvorhalt *e*¹) sprechen.

Organo Solo, in B *Aria* (nur B 2 ohne Über ... angaben. ... sind in A und B nicht ausnotiert (Dacapo-Vermerke; ... abe der 24 Pausentakte); der Continuo ist allerdings in A ... und 11 noch bis Ende T. 174 (abweichend von T. 1–2) aus ... dann Dacapo-Vermerk (und Segno in T. 3). Die Dauer der ... note sowie die Pausen sind in NA entsprechend angepasst. ... Bogen der Basso-Stimme finden sich nur in einer Quelle: in B: ... 15–7; 98; 134; 155; in A: 156; 168.

12	Bc 1	B: <i>gis</i> statt <i>Gis</i> (in A korr. aus <i>gis</i>)
13	Bc 2–3	B: <i>dis</i> ¹ – <i>h</i> (in A korr. aus der Oberoktave)
17	Bc	B: kein Bg
18	Bc 6	B: <i>a</i> statt <i>h</i>
19	Bc 1	B: <i>gis</i> statt <i>ais</i>
38	Bc 3	B: <i>c</i> statt <i>H</i>
40	Bc 2	A, B: # fehlt
58	B 1–3	B: ♩ statt ♩
93	Org rH 5	<i>eis</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹ ; vgl. T. 11 und 59
121	B 1–3	A: Rhythmus undeutlich (Korr.?): lesbar wie NA oder auch als zwei ♩ ; in B deutlich wie NA

⁶ Die Edition in der NBA (I/25, S. 100) ... nicht einbeziehen. Vgl. dazu ... Cembalokonzerts E-Dur BWV S. 103–122), die bei den Fig ... einstimmen (z. B. Takt 146– ... zung kommt (ohne jedoch di ...
⁷ Vgl. Alfred Dürr, *De vita c...* and Baroque Music in Hon ... shall, Kassel / Hackensack (... *Mittelpunkt Bach. Ausgewa* ... S. 158–166, hier bes. S. 165f.



122	Org rH 1-3	Rhythmus wie in NA, entgegen T. 1 und Parallelstellen
134	Bc 2	B: <i>dis</i> ¹ statt <i>e</i> ¹
142	B	A: ohne Vorschlagsnote
147	B 4-6	A: undeutliche Korr., bes. Rhythmus nicht eindeutig = fehlt
151	Org rH 3	A: ohne =
156	B 2	B: Rhythmus undeutlich, evtl. umgekehrt (♩)
156	B 5-7	B: Rhythmus deutlich wie NA, jedoch zusätzlich „3“ darüber (sic)
157	B 2-4	B: Rhythmus deutlich wie NA, jedoch zusätzlich „3“ darüber (sic)
165-166	B 4-6	A: Rhythmus in T. 165 undeutlich, entweder ♩ oder ♩; in T. 166 deutlich nur zwei Balken, also ♩. NA folgt der für T. 165-170 einheitlichen Lesart von B .
175	Bc 1	B: Ton nicht mehr ausnotiert (Dacapo-Vermerk), also ist streng genommen das a von T. 3 statt A zu spielen; NA folgt A , wo die Note A durch einen Kustos markiert ist.

3. Recitativo e Duetto

Satzüberschrift in **A** *Recit. Violini e Viola*, in **B** *Recit* oder *Recitat* (nur **B 2** ohne Überschrift).

In **A** keine Besetzungsangaben.

Artikulationsbögen der Instrumentalstimmen nur in **A**. Bezifferung in **A** und **B 11**.

In den Quellen fehlen einige Auflösungszeichen vor *d*, vermutlich bedingt durch den Übergang von E-Dur nach A-Dur; die Generalvorzeichnung wechselt in S und B zwischen drei und vier Kreuzen, bleibt aber ansonsten bei vier Kreuzen. Folgende Auflösungszeichen vor *d* fehlen (jeweils in **A** und **B**; Takt, Stimme, Zeichen im Takt): 2 VI II 1; 3 Va 2; 42 B 2; 46 VI I 3; 48 Va 1; 52 VI II 1; 54 Bc 1; 57 Va 3; 58 VI I 1.

3	B 1-2	A, B: zwei Achtel (sic) statt 16tel; A: 1. Note undeutlich korr. aus <i>cis</i> ¹
4	B 2	A, B: Korr. aus <i>h</i> (Schreibduktus in beiden Quellen spricht gegen die umgekehrte Korr.-Richtung von <i>gis</i> zu <i>h</i> , wie sie in NBA angenommen wird) ⁸ B: <i>e</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹
7	Va 5	A, B: kein Satzzeichen
7	S	A, B: vor der letzten Note Achtelpause (sic)
15	S	A: Text fehlt; B: Text <i>Braut</i> (wohl irrtümlich), in NA an S angeglichen
18	B	B: <i>h</i> ¹ statt <i>a</i> ¹
46	VI II 1	B: Text nochmals <i>komm</i> statt <i>und</i>
48	B 3	B: <i>fis</i> statt <i>e</i>
54	Va 3	B: Text <i>-ziehn</i> statt <i>-tun</i>
56, 62	B	B: Text <i>-ziehn</i> statt <i>-tun</i>

4. Aria

Satzüberschrift in **A** *Aria Hautb. d Amour e Violoncello pic* (nur **B 9** ohne Überschrift). Bezifferung (T. 1-10) nur in **A**.

Die Takte 76b ff. sind in **A** und **B** nicht doch fehlt eine *Fine*-Kennzeichnung in takte). Die Pausen im Schlusstakt (Die gemeinte Schlussnote im Bc b) enden Fermate bzw. *Fine*-Kennzeichnung in beiden Schluss-Achtel aus T. 13, (

Zur Bogensetzung:
Vgl. die Bemerkung insbesondere bei den Artikulationsbögen in den Quellen ungenau gesetzt. In der Regel sind sie in den Quellen nahe; in diesem Sinne sind sie in den Quellen nicht. Die Bögen sind in den Quellen auch bei direkten Motivwiederholungen Befund von **A** wieder (lediglich 72 ergänzt aber nicht. Auch wenn gleiches scheint, ist doch mit der Möglichkeit einer Bezeichnung zu rechnen.

Artikulationsbögen:
In den Quellen sind sie in den Quellen vorhanden: 10, 1-4; 19, 4-5; 20, 7-8; 38, 6-7.

7		A: zwischen 1 und 2 unklares Zeichen (getilgter Notenkopf?)
11	Obda 11	A, B: = fehlt
16	S 5-8	A, B: Text <i>Jesum</i> statt <i>Heiland</i> ; in NA angeglichen an die Parallelstellen

24	Bc 1-3	B: ♩ (evtl. Kopierfehler aus A: dort unklarer Punkt unterhalb der Noten, jedoch deutlich nur zwei Balken zu 2-3) B: <i>fis</i> ¹ statt <i>gis</i> ¹
28	S 1	B: ohne Legatobg, dafür Haltebg zu T. 30 (Kopierfehler durch undeutlichen, nach rechts verschobenen Bg in A? Vgl. aber T. 65-66)
29	Obda	B: <i>d</i> ² <i>cis</i> ² <i>h</i> ¹
36	Obda 6-8	A: mehrdeutige Korr., vor 3 kein = lesbar (= fehlt auch in B)
43	Bc 2-3	A, B: Alle Noten Sekund zu tief
45-46	Vc pic	A, B: Alle Noten Sekund zu tief
46	Obda	A: kräftige Korr. bis T. 49,2 (vorher Sekund zu tief)
48-49	Vc pic	A: letzte 2 Noten unleserlich (defekter Seitenrand)
56	S	B: Haltebg T. 65/66 (zusätzlich zum vorangehenden Artikulationsbg)
65-66	Vc pic	B: 2. Note fehlt (sic), 3. Note <i>fis</i> ¹ statt <i>gis</i> ¹
69	S 2-3	

5. Recitativo

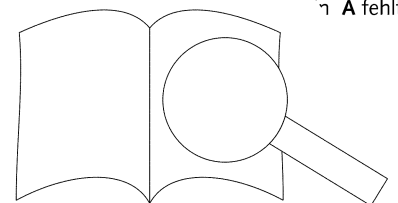
Satzüberschrift in **A** *Recit.*, in **B** ebenso bzw. *Rec*; **B 9** Überschrift (in **B 9** fehlt Tacet-Vermerk). Bezifferung (T. 1-10) in **B 1, B 2** und **B 10** Vorzeichnung vier Kreuze; *d* teils auch fehlerhafte Akzidentiensetzung *h* nicht aufgeführt wird.

6	S	A: erster Bg ¹
11	S 6	B: <i>d</i> ² statt ¹
15	B 2	B: Text ¹
16	B 3-4	B: k
18	B	B: p

6. Aria

Satzüberschrift in **A** *Aria*, in **B** *Aria* (Überschrift ohne Überschrift). Bezifferung (T. 1-10) in **A**: T. 26, 166; in **B**: 120, 122, 125.

1		A: <i>g</i> korr., zwischen 1. und 2. Note zuermutlich durchgestrichene Note <i>e</i> ab „e“ (= klingend <i>fis</i>) B: <i>r</i> ähnlich wie T. 1, aber deutlicher
5		B: Viertel <i>fis</i> statt Viertelpause (sic); in A Korr.: Viertelpause aus Achtelpause, evtl. vom Kopisten missdeutet
54	Org rH	B: <i>a</i> ¹ statt <i>h</i> ¹ (Vorlage A mit undeutlicher Korr.) p in A einmal zwischen den Systemen Obda und VI I (aber vermutlich auch für VI II und Va geltend; vgl. T. 71); in den Stimmen B keine dynamische Angabe
55	VI I	B: <i>a</i> ¹ statt <i>gis</i> ¹
69	Obda 4	B: <i>gis</i> ¹ statt <i>a</i> ¹ (Vorlage A mit undeutlicher Korr.)
71	Obda, Str	B: Rhythmus Viertel + 2 Achtel
72	Obda 1	B: <i>h</i> ¹ statt <i>cis</i> ²
73	Bc 2	A: unleserlich durch Korr. A: durch kräftige Korr. und Papierschaden nicht eindeutig lesbar
74	Obda 3	A: kräftige Korr. mit Tab., aber durch Tintenverlauf und Papierschaden verunklart, vor allem 5.-6. Note
79f.	B	B: Takt fehlt
83-85	S	B: <i>dis</i> ² statt <i>e</i> ² A: <i>p</i> steht nur über der Akkolade, also wohl für alle vier Stimmen gültig; bei Va fehlt <i>p</i> in B
		B: <i>dis</i> ² statt <i>e</i> ²
		B: <i>cis</i> statt <i>H</i> , vermutlich Kopierfehler aus A (dort undeutlich platziert)
		B: <i>fis</i> ¹ statt <i>ais</i> ¹
		A, B: =
		F: =



⁸ Vgl. NBA I/25, S. 127 (berichtet).

84–88 Obda, Str **A, B:** In den Quellen einheitlich folgende, harmonisch problematische Version:



Hrsg. vermutet aufgrund des insgesamt flüchtigen Charakters der Niederschrift von **A** ein Versehen Bachs, daher in der Edition angepasst an Parallelstelle T. 29–33.

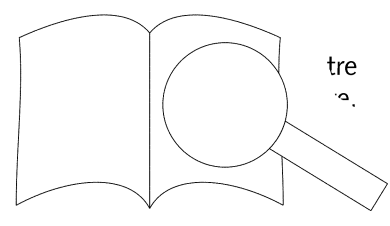
- 87f. B **A:** Bg nur bis Ende T. 87 (danach Seitenwechsel); in B Bg mittig über T. 87. Vgl. T. 77 wie 79f.
- 102f. B **B:** *fis*¹ statt *gis*¹
- 111 VI I 1 **B:** *a* statt *gis*
- 111 Va 4 **B:** kein *tr*
- 118 S 2 **B:** *fis*¹ statt *e*¹
- 119 Va 2 **A, B:** *dis*¹ statt *e*¹; in **A** erste Note korr. aus *fis*
- 124 B 3 **B:** *gis*¹–*e*¹ statt *a*¹–*dis*¹
- 125 Va 3–4 **B:** *fis*¹ statt *a*¹
- 126 VI I 4 **A, B:** 3. Note einzeln kaudiert, daher Textverteilung nicht sicher: Textsilbe (*kom-*) *-me* evtl. bereits auf 3. Note; Bg nur in **A** und ungenau, zwischen 2 und 3 endend
- 126 B 3–4 **B:** kein *tr*
- 130 S 2 **B:** *dis* statt *cis*
- 132 B 3 **B:** *H* statt *cis* (Vorlage **A** mit undeutlicher Korr.)
- 136 Bc 2 **A:** unleserlich (Seitenrand defekt)
- 137 B 4 **B:** # fehlt
- 138 Obda 1 **B:** *H* statt *Dis*
- 138 Bc 3 **A:** undeutliche Korr.
- 142, 143 Bc 3 **A:** Im System VI II hat Bach ab T. 152,4 zunächst VI I notiert und gestrichen; daher hat er die VI II im System Va notiert und für dieses den VI-Schlüssel gesetzt. In **B** ist Umschlüsselung vergessen worden (sowie T. 152,4 Sekund zu tief notiert, wohl wegen undeutlicher Korr. in **A**).
- 152–155 Va
- 155,6– B **B:** Textunterlegung jeweils 1 Achtel später (in NA angeglichen an T. 153f.)
- 156–
- 161,1 B In **A** kein Text
- 158 VI II 4 **B:** *h*¹ statt *cis*²
- 160 B **B:** Textsilbe *ent-* bereits zu 4 (in NA angeglichen an T. 153 und 155)
- 161 B **A, B:** Achtelpause fehlt
- 164 Bc 4 **B:** *cis*¹ statt *e*¹
- 165 Va 3 **B:** *a* statt *h*
- 173 Obda, VI I **B:** *cis*¹ statt *h*
- 177 Fermaten fehlen in **A** bei V², Org rH¹ und bei Obda, VI I, Va und S

1. Auflage:

Der Dichter des Kantatentextes konnte in Christoph Birkmann (1703–1771) identifiziert (Vgl. Christine Blanken, „Christoph Birkmanns Kantatenzyklus ‚Gott-geheiligte Sabbaths-Zehnden‘ von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727“, in: *Bach-Jahrbuch* 2015, S. 13–74, bes. S. 45ff.)

Postscript for the New Edition:
In the meantime, it has been possible to ascertain that Christoph Birkmann (1703–1771) was presumably the poet. (Cf. Christine Blanken, “Christoph Birkmanns Kantatenzyklus ‘GOTT-geheiligte Sabbaths-Zehnden’ von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727”, in: *Bach-Jahrbuch* 2015, p. 13–74, esp. pp. 45ff.)

Supplément au nouveau
Entre-temps, Christoph
identifié comme auteur
(Voir Christine Blanken,
zyklus « GOTT-geheiligt
und die Leipziger Kirche
ren 1724–1727 », dans
surtout pp. 45ss.)



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